



La configuración del personaje femenino en la novelística galdosiana

Alicia López Granados

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

TESIS DOCTORAL

**LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE
FEMENINO EN LA NOVELÍSTICA
GALDOSIANA**

**UNIVERSIDAD DE BARCELONA
PROGRAMA DE DOCTORADO DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DIRECTORA: DRA. MARISA SOTELO VÁZQUEZ
DOCTORANDA: ALICIA LÓPEZ GRANADOS**

“La eficacia del mar o del desierto es que están vacíos de hombres. Es una eficacia terapéutica, pues así curamos las heridas que nos causa el roce continuo de lo humano, y asimismo es una eficacia espiritual, ya que, gracias a los finisterres, tenemos la oportunidad de confrontarnos con aquel territorio de la necesidad que no ha podido ser colonizado ni por los interrogantes de la ciencia ni por las respuestas de la religión.”

(Argullol, R., Visión desde el fondo del mar)

Agradecimientos

En primer lugar, en el ámbito académico quisiera testimoniar mi agradecimiento a la ayuda constante, inestimable de la Dra. Marisa Sotelo; sus ánimos, sus sabios consejos, así como las valiosas referencias bibliográficas que me ha facilitado han sido cruciales para la realización de este trabajo.

Además de su tarea encomiable como directora, me gustaría dejar constancia de que debo al magisterio de sus clases redescubrimientos tan esenciales que sirvieron de acicate en el futuro estudio de los personajes, como el de Ana Ozores; desde entonces, los personajes me interesaron casi más que las propias novelas...

Este camino iniciado se consolidaría en las clases de la Dra. Virginia Trueba, en las que reaparecieron antihéroes tan heroicos como Fernando Ossorio o la Andrea de Laforet, y que alimentaron mi creciente interés por su configuración, y en las que aprendí cómo la literatura formaba parte de un todo indisoluble, conformado por otras disciplinas artísticas como la pintura o el cine...

A ellas dos mi agradecimiento más sincero en recuerdo de una deuda infinita...

Por otro lado, quisiera agradecer a la biblioteca de filología hispánica de la Universidad de Barcelona el suministro de todos los libros y artículos que he consultado. Asimismo al magnífico fondo bibliográfico del que dispone la biblioteca Miralles, imprescindible para cualquier investigador de la literatura del S. XIX y que se encuentra alojada en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; como también la recopilación de los Congresos Internacionales Galdosianos, que supone una valiosísima e ineludible herramienta para todo estudioso de Galdós.

Por último, quisiera dar las gracias a mi familia: su apoyo, sus ánimos, su cariño, han sido un pilar, gracias al cual he podido construir un sueño que ha llegado a materializarse...

De forma muy especial, agradecer a Gerard, mi infatigable compañero de travesía, su amor y paciencia infinitas, sin cuya ayuda esta nave no hubiera atracado jamás en ningún puerto ni real ni imaginario.

En estos agradecimientos quisiera citar a Yolanda y José M^a, nos conocimos en esta Facultad, y las inquietudes literarias que nos unieron entonces se han transformado con el devenir del tiempo en una amistad imperecedera.

**LA CONFIGURACIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO GALDOSIANO EN
MARIANELA, LA DESHEREDADA, FORTUNATA Y JACINTA, Y TRISTANA.**

Índice

1. Introducción.....	4
Objetivos del proyecto de investigación.....	4
Cuestiones metodológicas	5
Estado de la cuestión	8
2. Algunas consideraciones teóricas sobre el personaje. Concepto y evolución.....	11
3. Elementos configuradores del personaje en <i>Marianela</i> (1878).....	14
3.1 Temáticos	14
3.1.1 La onomástica.....	14
3.1.2 El espacio.....	16
3.1.3 Los objetos.....	22
3.2. Elementos narratológicos	29
3.2.1. Narrador omnisciente	29
3.2.2 Diálogo	36
3.2.3 El monólogo interior.....	47
3.2.4 Multiperspectivismo	51
3.3 Estructurales	58
3.3.1 La ironía.....	58
3.3.2 Antítesis.....	63
3.3.3 Simbolismo.....	66
4. Elementos configuradores del personaje en <i>La desheredada</i> (1881).....	72
4.1 Temáticos	72
4.1.1 La Onomástica.....	72
4.1.2 Los objetos o “correlatos objetivos”.....	75
4.1.3 El espacio.....	87

4.1.4 Los sueños/ Insomnios	101
4.1.5 El quijotismo	105
4.1.6 El lenguaje	109
4.2 Narratológicos	111
4.2.1 El monólogo interior.....	112
4.2.2 Estilo indirecto libre	115
4.2.3 Narrador omnisciente	118
4.2.4 Segunda persona narrativa.....	121
4.2.5 Dramatización del relato.....	124
4.2.7 Multiperspectivismo	127
5.3. Estructurales	137
5.3.1 Paralelismo	138
6. La configuración del personaje femenino en <i>Fortunata y Jacinta</i> (1887)	140
6.1 La onomástica.....	140
6.1.1 Los objetos.....	144
6.1.2 El espacio.....	152
6.1.2.1 Espacio exterior (urbano)	154
6.1.2.2 Espacio doméstico	160
6.1.3 El lenguaje	168
6.1.4 Los sueños	173
6.1.5 “La gran idea”.....	184
6.1.6 “Las otras Fortunatas”	188
6.2 Narratológicos	198
6.2.1 Omnisciencia narrativa	199
6.2.2 Monólogo interior.....	204
6.2.3 Estilo Indirecto Libre.....	208
6.2.4 Multiperspectivismo	210

6.2.5 Diálogo	224
6.3 Estructurales	231
6.3.1 Antítesis	232
7. Elementos configuradores del personaje en <i>Tristana</i> (1892)	234
7.1 Temáticos	234
7.1.1 La onomástica	234
7.1.2 El espacio	238
7.1.3 Las metamorfosis	243
7.1.4 El lenguaje	246
7.2 Narratológicos	251
7.2.1 Narrador omnisciente	251
7.2.2 Estilo indirecto libre	255
7.2.3 Diálogo	258
7.2.4 Modalidad epistolar	263
7.2.5 Monólogo	276
7.2.6 Multiperspectivismo	280
7.3 Estructurales	287
7.3.1 Simbolismo	287
8. Análisis evolutivo del personaje desde la novela tendenciosa a la espiritual	293
9. Conclusiones	309
10. Bibliografía	315

1. Introducción

Objetivos del proyecto de investigación

El objeto de nuestra tesis doctoral es el estudio descriptivo, y evolutivo de la construcción del personaje femenino galdosiano, a través de su análisis en las siguientes obras: *Marianela* (1878), *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Tristana* (1892).

Aunque pudiera parecer una decisión arbitraria, he seleccionado estos títulos porque conforman un punto de inflexión, un quiebro que permite a la escritura galdosiana un viraje creativo en constante experimentación: *Marianela*, perteneciente al ciclo de las novelas de tesis, preanuncia aspectos naturalistas, además su protagonista contiene el germen que se desarrollaría en el personaje de Fortunata y posteriormente en Benina.

En cuanto a *La Desheredada*, como es sabido, iniciadora del Naturalismo en España, conforma un nuevo anclaje en la poética galdosiana que tendrá su resultado en la gestación de un personaje nuevo, mediatizado por su medio y su genealogía, y visualizado a través de múltiples perspectivas. Su elección, a pesar de ser una novela

extensamente analizada, era ineludible para completar la evolución que nos proponemos estudiar.

Del mismo modo sucedía con *Fortunata y Jacinta*, ha sido ampliamente estudiada, no obstante la hemos elegido porque cierra el círculo de la “segunda manera” de Galdós, a la vez que clausura la etapa Naturalista y preanuncia a la heroína espiritualista. Su inserción en nuestro corpus era del todo punto necesario.

Por último, hemos incluido *Tristana* porque conforma una rareza dentro del período en el que se incardina, Tristana no es todavía esa heroína espiritualista como sí lo es Misericordia, o Nazarín, héroes que han desplazado el conflicto con la sociedad, a la pugna en su propio interior con ellos mismos, ya no son “los héroes que han de conquistar la materia sino el espíritu”.

Con el fin de abordar tal cometido nos proponemos alcanzar los siguientes objetivos:

En primer lugar, revisaremos la categoría narrativa del personaje y su importancia como agente transformador de la trama, para calibrar adecuadamente las peculiaridades formales del personaje galdosiano. Asimismo, atenderemos de forma sucinta a la evolución de este concepto narrativo en la tradición literaria inmediatamente anterior y posterior entre la que se incardina la creación galdosiana en cuanto a este aspecto narrativo; con la finalidad de destacar la innovación del autor canario.

Por tanto, se trata de describir formalmente la categoría narrativa del personaje, a fin y efecto de observar su posterior adecuación al relato galdosiano.

En segundo lugar, analizaremos los elementos configuradores del personaje en las obras anteriormente mencionadas, a través de un estudio detallado de los aspectos temáticos, narratológicos y estructurales que vertebran su andamiaje.

Por último, una vez concluido el análisis descriptivo de los cuatro personajes femeninos, el siguiente objetivo es valorar la evolución de la poética galdosiana en cuanto a la creación del personaje.

Cuestiones metodológicas

En el presente trabajo hemos tratado de analizar las particularidades en la creación del personaje en las novelas: *Marianela*, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, y *Tristana*.

Para ello hemos seguido la siguiente metodología, que definiremos, *grosso modo* en principio, y de forma más amplia posteriormente. En primer lugar, hemos procedido a la lectura detenida de las obras propuestas, en segundo lugar, hemos elaborado el índice de los apartados que pretendíamos tratar para el abordaje de la categoría del personaje, en tercer lugar, hemos seleccionado la bibliografía pertinente para cada novela, a través del fondo bibliográfico de la biblioteca de la Universitat de Barcelona, la biblioteca virtual Miguel de Cervantes, la biblioteca Miralles; también hemos consultado los artículos de las revistas *Anales Galdosianos*, *Decimonónica*, *La revista de estudios galdosianos Isidora*, *Cuadernos hispanoamericanos*, *Ínsula*, *Letras de Deusto*, *Revista literaria Espéculo*. Una vez analizadas las referencias bibliográficas hemos procedido a la redacción del trabajo.

Así pues, para conseguir una aproximación al personaje hemos observado los pasajes más importantes en los que éste aparece y es descrito, dónde se habla de él, dónde habla de sí mismo, dónde actúa.

El primer paso ha sido efectuar un análisis de la primera aparición de la protagonista de cada novela, de su retrato físico (vestimenta, prosopopeya, procedimientos de sinécdoque), de su retrato moral

(etopeya, opiniones), de su retrato social (situación económica, oficio). Todos estos elementos conformarán los rasgos distintivos del personaje.

El siguiente paso es señalar de qué modo es nombrado: ¿cuál es su nombre, cuáles son sus designadores (pronombres personales, epítetos, sobrenombres) que sitúan su presencia en el relato? A partir de un primer término (los títulos de las obras) podremos certificar su valor catafórico, de anuncio en la novela.

Posteriormente, observar los elementos que caracterizan al personaje a través de los diversos procedimientos narratológicos, seleccionando los pasajes pertinentes para definir cada técnica.

Por último, seleccionar aquellos recursos estructurales, cuya inserción en el relato, caracterizan al personaje desde otra perspectiva, como por ejemplo el paralelismo, la antítesis, el simbolismo.

Nos referimos ahora a la metodología general del trabajo:

Hemos dividido el estudio en tres apartados generales, en el primero, hemos abordado la cuestión del personaje desde un punto de vista teórico atendiendo a aspectos de la teoría literaria, a fin de mostrar el modelo que seguimos en este trabajo, el llamado psicológico, que vincula al personaje y su caracterización a la esfera de la persona, de los atributos de identidad caracterológica, a diferencia del estructural-actancial. Para tratar esta cuestión hemos seguido los estudios de teoría literaria de Pozuelo Yvancos. Por otro lado, hemos aplicado los conceptos de narratología siguiendo el modelo de Genette, de *Figuras III*.

Este apartado teórico del personaje se complementará con un estudio sucinto de las diversas tipologías de personajes en la novelística galdosiana que elaboraremos en futuras investigaciones. Debido a la extensión de la nómina de personajes, y puesto que no será el propósito de este trabajo, no hemos tratado de exponer una relación de todos los personajes, sino de abordar exclusivamente aquellos que marcan el cambio de la poética narrativa del autor.

En el segundo apartado, hemos intentado analizar los elementos que perfilan la entidad de los cuatro personajes seleccionados: Marianela, Isidora, Fortunata y Tristana. Para ello, hemos atendido a los aspectos temáticos en las tres novelas: analizando, en primer lugar, la significación del nombre, como elemento catafórico en el texto, en segundo lugar, nos hemos centrado en la descripción de los espacios que habita el personaje porque se plantean como atributos de la naturaleza del mismo, hemos diferenciado los espacios en función de la clase a la que representan los personajes, y en la segunda novela, especialmente, y en la tercera, hemos distinguido entre espacio público-urbano y privado. Relacionado con este aspecto, nos hemos detenido en la descripción de los objetos que aparecen en la obra con reiterada presencia, y de los que contribuyen a definir al personaje por su proximidad o pertenencia. En *La desheredada* además hemos analizado la cuestión del quijotismo, para lo cual hemos consultado la bibliografía que consta en el apartado final, como también del lenguaje, pues cobra especial significación de la conformación y evolución del personaje. En este mismo apartado temático, hemos estudiado las metamorfosis que jalonan la evolución de Tristana.

Posteriormente, en los aspectos narratológicos, la metodología ha sido seleccionar aquellos procedimientos que permitieran iluminar al personaje desde diferentes anclajes, y escoger los fragmentos más significativos, para explicarlos después, teniendo en

cuenta en cada obra la peculiaridad de cada resorte en función de la poética narrativa. Por ejemplo, el primer narrador omnisciente presenta diferencias con respecto al último, en *Tristana*, pues aunque es omnisciente, se revela más ambiguo.

En el siguiente apartado, dedicado a las técnicas estructurales, hemos privilegiado aquellos recursos que nos parecían más relevantes en cada texto, sabiendo que hemos obviado muchos de ellos, por no ser el objeto principal de este estudio. Hemos analizado aquellos aspectos que permitían explicitar la naturaleza del personaje.

Por último, el apartado final, de carácter conclusivo, hemos abordado el análisis del personaje en función de la poética narrativa, atendiendo en primer lugar, a la caracterización del personaje en las novelas de tesis, para aplicarlo posteriormente a *Marianela*, del mismo modo, hemos relacionado la preceptiva naturalista para definir, en parte, a *Isidora*, o la decadencia de esta estética ya en *Fortunata*, método que hemos seguido igualmente con la última novela, definiendo el personaje de *Tristana* como creación inserta en la novela espiritual.

Estado de la cuestión

De entre las categorías narrativas que conforman el relato, el personaje es el que menos presencia tiene en la narratología actual, la teoría del personaje narrativo continúa siendo un espacio incómodo para la teoría literaria, esto se debe tal vez a la dificultad de sistematización de una realidad un tanto escurridiza, o también, a la creencia de los formalistas y estructuralistas, quienes consideran al personaje como una entidad secundaria, un medio en vez de un fin en la historia.

La categoría del personaje en la obra galdosiana adquiere una presencia e importancia cardinal, y debe poder ser estudiada en toda su complejidad. ¿Es posible un análisis riguroso del andamiaje que sustenta la construcción del personaje? A esta pregunta pretende dar respuesta nuestro estudio. Creemos especialmente pertinente abordar esta realidad huidiza para la teoría literaria, por varias razones: en primer lugar, porque en Galdós el personaje trasluce de forma muy significativa la evolución de las diferentes poéticas que conforman su trayectoria novelística; en segundo lugar, porque consideramos necesario contemplar no sólo la autonomía del personaje con respecto a su función en el desarrollo de la trama, sino también un paradigma de rasgos, vehiculados por aspectos temáticos y narratológicos.

Durante la década de los setenta aparecen dos obras de importancia capital: *Estructuras de la novela actual* (1970) de Mariano Baquero Goyanes, y *Técnicas de Galdós* (1970) de Ricardo Gullón. La publicación de estas obras supone un cambio decisivo en la especialidad crítica, que se traduce en la superación del impresionismo y del tradicionalismo.

Cualquier estudioso de los textos galdosianos debe acudir al legado de los tres maestros: José Montesinos, Joaquín Casalduero y Ricardo Gullón, que impulsaron la especialidad de tales estudios.

Por otro lado, Geoffrey Ribbans, Eamonn Rodgers, Carlos Blanco Aguinaga, Francisco Caudet continúan la línea crítica socio-histórica que analiza contenidos ideológicos sumamente reveladores en las novelas.

Asimismo, la labor crítica de investigadores como Leonardo Romero, Benito Madariaga, Yvan Lissorgues, Brian Dendle, Alan Smith, Stephen Gilman, Germán Gullón, Laureano Bonet, Gonzalo Sobejano, Joan Oleza Enrique Miralles, José Martínez Cachero, Rubén Benítez, Adolfo Sotelo supone la investigación básica para todo estudioso de la obra galdosiana.

Por lo que concierne a los centros de divulgación e investigación de la obra del autor canario, debemos destacar el Congreso Internacional Galdosiano celebrado en Las Palmas, la revista *Los Anales galdosianos*, la revista *Isidora*, la biblioteca virtual Miralles, El Gregal: el grupo de Estudios Galdosianos, formado en 2011 y constituido por las Dras. Ermita Penas, M^a Ángeles Ayala, Cristina Patiño y Marisa Sotelo, que constituyen la revitalización del estudio, y la propagación de las investigaciones más recientes.

Por lo que respecta al estudio concreto del personaje galdosiano, además de las obras de obligada lectura de Montesinos: *Galdós I, II, III*;

Ricardo Gullón: *Técnicas de Galdós*, y *Galdós, novelista moderno*; Stephen Gilman: *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*; Germán Gullón: *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*; Rubén Benítez: *Cervantes en Galdós*; así como una gran variedad de artículos relativamente recientes, de entre los cuales destacamos:

García Ramos, Antonio. «Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: El caso de Isidora Rufete.», Rodríguez, Alfred, e Hidalgo Linde, L. «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: La desheredada.», Romero Tobar, Leonardo «La Desheredada y la tradición del Quijote con faldas.», Yáñez, María Paz. «El dilema discursivo en *Marianela*».

Aun siendo estos artículos muy reseñables porque se aproximan desde perspectivas nuevas a algún aspecto del personaje, iluminando así novedosos significados en el texto galdosiano, consideramos que la categoría del personaje debe estudiarse a la luz de una teoría más abierta como postulaba S. Chatman:

“Los personajes literarios precisan de una teoría abierta que contemple, junto a su autonomía respecto a su función en el desarrollo de la trama, un paradigma de rasgos, que no funciona *in absentia*, sino *in praesentia*, sometidos a un código de referencias textuales agrupadas en torno a su nombre que neutraliza su presencia a los ojos del lector como seres vivos, más allá de las ficciones en que están inmersos y por encima de la acción que la trama les asigna en la economía del relato.”¹

Creemos que los personajes galdosianos deben estudiarse con la misma profundidad - con que otros aspectos han sido analizados como por ejemplo: la intertextualidad, la estructura, el espacio, el trasfondo histórico, el simbolismo y otros tantos temas que ocupan la crítica literaria- y atendiendo más específicamente a su autonomía que a la funcionalidad que presenta en el relato.

Así pues, nuestro trabajo, creemos, que constituye un intento de dar respuesta a la intermitente presencia del personaje en los estudios críticos, en los que aparecen algunos aspectos sesgados, que aunque certeramente iluminados, no ofrecen una visión totalizadora -obviamente por la extensión del texto, ya que suelen ser reseñas, artículos, ponencias- del constructo que es el personaje. En este sentido, sería necesario un análisis en un soporte más extenso, que el de un artículo, pues a nuestro juicio el universo que creó Galdós a través de sus personajes debe poder verse estudiado, agregando las valiosas aportaciones recientes, y con una nueva perspectiva.

¹ Pozuelo Yvancos, José M^a. «Teoría de la narración.» En *Curso de teoría de la literatura*, 219-240. Madrid: Taurus, 1994.

2. Algunas consideraciones teóricas sobre el personaje. Concepto y evolución.

Qué duda cabe de que el personaje constituye un eje esencial en la estructura de la novela, a pesar de su indiscutible existencia en el relato, continúa siendo una categoría incómoda para la moderna narratología.

Acerca de una definición...

Yves Reuter alude a la importancia del personaje en estos términos:

“la importancia del personaje podría medirse en los efectos de su ausencia. Sin él, ¿cómo contar historias, resumirlas, juzgarlas, hablar de ellas, recordarlas?”²

En 1927 Foster en *Aspectos de la novela*³ distinguía entre personajes planos y redondos. Los primeros están constituidos en torno a una sola cualidad o rasgo caracterizador que los define. En cambio, los personajes redondos son complejos, ambiguos.

En 1928 Vladimir Propp en *Morfología del cuento*⁴ distingue treinta y una funciones que se pueden reducir a siete “esferas de acción”: agresor, donante, auxiliar, princesa, mandatario, héroe y falso héroe. Estas esferas de acción, a las que continúa llamando personajes, no se definen por su personalidad, sino por su funcionalidad en el relato.

En 1966 Greimas en *Semántica estructural*⁵ extiende el modelo de Propp, que estaba enfocado a un corpus concreto, a un esquema actancial. Propone el concepto de “actante” para designar a aquél que realiza la acción. Por tanto, queda definido a través de su funcionalidad, no por sus atributos psicológicos o personales. El esquema propuesto por Greimas es binario, recoge seis actantes básicos, pero repartidos en tres parejas de oposición: sujeto-objeto; destinador-destinatario; oponente-adyuvante.

En 1972 Todorov en *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* establece una tipología de personajes sustanciales y formales. Las tipologías sustanciales se explican por la función del actor dentro de la historia, mientras que las formales se basan en la observación, en el plano del discurso, de ciertas características formales. Todorov establece cuatro grupos de personajes formales: dinámicos-estáticos (según cambien o no), protagonistas-secundarios (según su importancia en el relato), redondos-

² *Pratiques*, n° 60, diciembre de 1988, p.3.

³ Forster, E.M. *Aspectos de la novela*. Trad. G. Lorenzo, Debate, Madrid, 1983.

⁴ Propp, V. *Morfología del cuento*. Trad. F. Diez del Corral, Akal, Madrid, 1985.

⁵ Greimas, A.J. *Semántica estructural*, ed. Gredos, Madrid, 1971.

planos (según su complejidad –distinción que recupera de Foster-), dominados por la intriga (como en la novela de aventura) –dominantes de la intriga (como en la novela psicológica).

En 1972 P. Hamon en “*Pour un statut sémiologique du personnage*”⁶ define el personaje por un conjunto de relaciones de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece en el plano del significante y del significado, sucesivamente o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo).

“El personaje no es un dato *a priori* sino una construcción progresiva, una forma vacía que llenan diferentes predicados”.⁷

En 1985 Mieke Bal en *Teoría de la narrativa*⁸ diferencia entre actor (en el plano de la fábula o historia) y personaje (en el plano del discurso). El actor es una entidad abstracta y funcional, e incluso puede ser un objeto. El personaje, en cambio, es un ser antropomórfico.

Este breve recorrido por los sucesivos intentos de definición del personaje en la teoría literaria moderna revela la dificultad de su aprehensión, tal vez por este carácter huidizo a la hora de sistematizarlo la narratología se ha ocupado escasamente de él. O quizá por considerarlo un concepto periférico, dependiente de la acción, como postulaban estructuralistas y formalistas, convergiendo así con Aristóteles⁹, quien concedía a los caracteres de la epopeya y la tragedia una posición ancilar respecto a la *fabula*. Esta apreciación llega incluso al extremo a través de los teóricos del “nouveau roman”, quienes predicaron la muerte del personaje en la nueva narrativa.

En la actualidad, como destaca Antonio D. García Ramos:

“Parece que el estatuto semiótico-ficcional otorgado al personaje nos proporciona una categoría narratológica dependiente del contexto e influencia periodizadora, que, a su vez, es deudora de unos códigos sociales y estéticos que se infiltran en la obra creativa.”¹⁰

Por otro lado, si atendemos al devenir del personaje a lo largo de la historia literaria, Franco Brioschi y Constanzo di Girolamo apuntan lo siguiente:

⁶ Hamon, Philippe, “Pour un statut sémiologique du personnage”, (1972), en R. Barthes *et al.*, *Poétique du récit*, Seuil, París, 1977.

⁷ Hamon, Philippe, *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial, 1994.

⁸ Bal, M. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Cátedra, Madrid, 1985.

⁹ Aristóteles. *Poética*. Ed. trad y notas de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

¹⁰ García Ramos, Antonio. «Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: El caso de Isidora Rufete.» *Cartaphilus*, 6, 2009. Página 71.

“Al héroe clásico, cuyas acciones no son otra cosa que la manifestación externa de lo que es de manera inmutable, ha sucedido el héroe de la novela, desprovisto de una esencia, evoluciona, se transforma, se construye. En fin, el personaje-hombre ha cedido el puesto al personaje partícula: una suma de percepciones, de eventos y actos que ya no se saldan con un destino reconocible, en un acontecimiento portador de sentido”¹¹

Será con la llegada del Realismo cuando el personaje conocerá su momento más culminante, su definición clásica, en ese “prodigio de equilibrio estructural entre psicología y sociología que fue la novela realista” en palabras de Joan Oleza.¹² Al personaje de la época clásica cuyos rasgos sémicos -atributos que se han incorporado al léxico como denominadores de cualidad, desarrollados en virtud de ese rasgo distintivo- se proyectan fuera de la ficción, como por ejemplo Fausto, El Quijote, Hamlet, Otelio sucede el personaje urbano, el hombre o la mujer enfrentado a su medio, conviviendo problemáticamente con él, como advirtió Lukács.

Un personaje civil que es predominantemente femenino como lo revelan los títulos de las grandes novelas de la pasada centuria: *Madame Bovary*, *Fortunata y Jacinta*, *Ana Karenina*, *Pepita Jiménez*, *La Regenta*; de otro lado, este hecho manifiesta de forma muy significativa la supremacía del personaje con respecto a la trama y a la obra misma, se produce así en el Realismo el desplazamiento del interés de la trama al personaje.

Sin embargo, con la llegada del fin de siglo la ilusión liberal empieza a resquebrajarse y a mostrar otra clase de personajes, ya no serán tanto los habitantes de las viviendas burguesas sino los individuos miserables, pusilánimes pero dotados, en cambio, de una esencia espiritual, como la Benina o Nazarín galdosianos; o contrariamente, los personajes exquisitos desterrados a los paraísos artificiales del esteticismo, cuya extrema sensibilidad estética será la característica más definitoria de su identidad, los personajes de la novela simbolista y decadente, como el Bradomín de Valle-Inclán o Des Esseintes de Huysmans.

Así pues, en uno y en otro caso el héroe de novela escapa de la sociedad mesocrática, bien por los mundos de la marginalidad o los de la sublimidad.

En cualquiera de los casos, el personaje del XIX en cualquiera de sus concreciones estéticas, bien sea realista, naturalista, espiritualista, simbolista, fue la creación de un

¹¹ Brioschi, Franco y Constanzo di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona. Ed. Ariel, 1988. Página 228.

¹² Oleza, Joan. «La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea.» En *Vita Nuova. Antología de escritores valencianos en el fin de siglo*, de Ricardo Bellveser, páginas 54-61. Valencia. Ajuntament de València, 1993.

narrador como propugnaba Flaubert¹³ en su correspondencia a Louise Colet (9 de diciembre de 1852), con plenos poderes, representante de Dios en el universo novelesco.

“El autor, en su obra, debe estar como Dios en el universo, presente en todas partes y visible en ninguna. Como el arte es una segunda naturaleza, el creador de ésta debe obrar con procedimientos análogos. Que se note en todos los átomos, en todos los aspectos una impasibilidad oculta e infinita.”

3. Elementos configuradores del personaje en *Marianela* (1878)

3.1 Temáticos

En este apartado estudiaremos tres aspectos que permiten definir la naturaleza del personaje, nos referiremos en primer lugar, a la onomástica, en segundo lugar al espacio; y en tercer lugar, a los objetos que rodean a la protagonista, y que nos ofrecen una valiosa información sobre los rasgos morales de la misma.

3.1.1 La onomástica

Con respecto a la cuestión onomástica destacamos la pertinencia de dos definiciones: la primera de L. Spitzer¹⁴ “el nombre es de alguna manera el imperativo categórico del personaje”; la segunda de Barthes “que un nombre propio debe ser interrogado cuidadosamente porque el nombre propio es, si puede decirse así, el príncipe de los significantes; sus connotaciones son ricas, sociales y simbólicas.”

¹³ Flaubert, Gustave, *Cartas a Louise Colet*. Madrid, Siruela, 2003.

¹⁴ Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, col. “Tel”, 1970, p.19

En la tarea de configuración del personaje, el nombre en la novelística galdosiana ocupa una importancia nodular, muchas son las obras que llevan el nombre de su protagonista, convirtiéndose esta en personaje epónimo, puesto que provee su título a la obra. El título epónimo atribuye un rol esencial al personaje, ya que lo conforma como definidor y anunciador de la obra. De modo que, la función del título epónimo es catafórica, ya que, anticipa una parte del significado que se dará a continuación, el cual ya aparece como relevante, y programa nuestra lectura. Conforman antes del inicio de la novela, en términos de Jauss, un “horizonte de expectativas” en el lector.

En *Marianela*, hallamos en el segundo capítulo la primera mención al nombre a través de la intervención de Pablo, sin embargo, éste ya lo modifica, transformándolo en Nela, detalle que anticipa al lector el grado de confianza entre estos dos personajes.

“-¡Nela!...¡Nela!...
(...)-La Nela es una muchacha que me acompaña: es mi lazarillo.”¹⁵

Es de observar el uso del artículo antepuesto al nombre, lo cual indica además de un grado de proximidad entre ellos, la adscripción del personaje a la clase popular.

Posteriormente, en el capítulo III “Diálogo que servirá de exposición” Marianela revela el origen de su nombre:

“-Mi madre se llamaba la señá María Canela, pero le decían Nela. Dicen que este nombre es de perra. Yo me llamo María.
-Mariquita.
-Maria Nela me llaman, y también la hija de la Canela. Unos me dicen Marianela, y otros nada más que Nela.” (Pág. 91)

En este párrafo podemos apreciar la importancia de la herencia, del pasado que puede arrastrar el nombre del personaje, en este caso, Marianela será designada prácticamente en la totalidad de la obra con el nombre de su madre, impuesto por el pueblo, es decir, Nela. Así el nombre no es ya una categoría vacía, como apuntábamos anteriormente, el hecho de que dé título a la obra ya incorpora en el personaje una serie de predicados que se irán multiplicando a medida que el lector avance en la obra; y por otro lado, es especialmente significativo el hecho de que nadie la llame por su nombre “María”. Aunque, bien es cierto que los nombres, más concretamente los apellidos, servían como indicio de pertenencia a una determinada familia, pero en el caso de nuestro personaje, ese detalle revela premoniciones trágicas. Se puede hablar de un cierto determinismo en el nombre de Nela. De alguna manera, el pasado trágico de su madre conforma un recuerdo que reaparecerá en distintos momentos, como por ejemplo cuando Marianela

¹⁵ Benito Pérez Galdós, *Marianela*. Madrid, Ed. Cátedra, 2004, página 79

se decide a emprender el viaje definitivo volviendo a la Sima, donde cree que la espera su madre. Así pues, el nombre posee ciertas reminiscencias que presagian un fatal desenlace.

Por otro lado, debemos destacar en el último capítulo “Adiós” el siguiente párrafo:

“Fueron revueltos los libros parroquiales de Villamojada, porque era preciso que después de muerta tuviera un nombre la que se había pasado sin él la vida, como prueba esta misma historia, donde se la nombra de distintos modos.”¹⁶ (Pág. 241)

Es de observar el simbolismo irónico del pasaje, ya que el autor alude a la tardía recuperación del nombre propio de la protagonista, después de morir, Marianela recibe el nombre y el apellido del que fue privada en vida. Esta cuestión no es baladí, sobre todo en la sociedad patriarcal de Aldeacorba, en la que los personajes aparecen organizados según su pertenencia a los clanes familiares: los Golfín, los Penáguilas, los Centeno. La ausencia de apellido desplaza a Marianela de esta jerarquía, para readmitirla al final de la obra como María Téllez.

Será en su funeral, irónicamente, donde Marianela, al recuperar su nombre, sea tratada por primera vez con dignidad y respeto por parte de la sociedad Aldeacorbense.

La cuestión onomástica ofrece una perspectiva ineludible a la hora de recrear la naturaleza del personaje, en el caso de *Marianela*, nos da habida cuenta de cómo es percibido el personaje por Pablo, por los habitantes de Aldeacorba, de cómo se perpetúa la naturaleza trágica de su ascendencia, además de ser manifiesta su insignificancia al no poseer nombre propio. En consecuencia, el nombre de Nela es una categoría con múltiples predicados que nos aportan más información sobre el sujeto, sobre la entidad del personaje.

3.1.2 El espacio

Cuando hablamos de la génesis de un personaje, hemos de atender a aspectos tanto temáticos como narratológicos, puesto que, éste se va creando a través de elementos tanto externos, tales como el espacio que habita, el universo objetual que lo rodea, como también mediante mecanismos narratológicos que conforman paulatinamente su encarnadura; esto es, su percepción del mundo vehiculada por monólogos interiores, la

¹⁶ Benito Pérez Galdós, *Marianela*. Madrid, Ed. Cátedra. 2004. Todas las citas remiten a esta edición.

visión que los otros tienen de él (multiperspectivismo), el diálogo, la omnisciencia narrativa, etc.

Por ello, es conveniente acotar qué aspectos son esencialmente reveladores en la tarea de definir la morfología del personaje.

En primer lugar, abordamos la categoría del espacio como primer elemento revelador de la creación del personaje.

El espacio dentro de las llamadas novelas de tesis o *tendenciosas* adquiere una dimensión simbólica de primer orden, puesto que se convierte en ocasiones en un personaje colectivo, capaz de oprimir al individuo que lo habita, o en lugares premonitorios que auguran la peor de las tragedias, o bien, nos habla de algunos de los rasgos esenciales del personaje, como es el caso de Marianela.

En *Marianela* hallamos esencialmente dos espacios antagónicos que tienen su correlato en la esencia de los seres que lo habitan: el de la naturaleza, representada por el bosque Saldeoro, las minas Trascava y la sima La Terrible y el de la aldea, representada por Aldeacorba. Tanto uno como otro espacio inciden decisivamente en la conformación de la psicología del personaje de Marianela.

En primer lugar, el bosque de Saldeoro, espacio de libertad que enmarca todas las ensoñaciones de Nela, nos revela su espíritu fantasioso, su espontaneidad, su carácter asilvestrado, nos ilumina el lado más genuino de ella, porque es también dónde ella se muestra tal y como es, donde se manifiestan sus confesiones más íntimas. Es el lugar de la idealidad, de lo irreal, de los sentimientos que no están manipulados por el orden establecido, donde tiene cabida la particular religión panteísta profesada por Nela.

“Halló una tregua a las congojosas batallas de su alma en la madre soledad, que tanto había contribuido a la formación de su carácter, y en contemplar las hermosuras de la Naturaleza, medio fácil de comunicar su pensamiento con la Divinidad. Las nubes del cielo y las flores de la tierra hacían en su espíritu efecto igual al que hacen en otros la pompa de los altares, la elocuencia de los oradores cristianos y las lecturas de sutiles conceptos místicos. En la soledad del campo pensaba ella, y decía mil cosas, sin sospechar que eran oraciones.” (Páginas 191-192)

En este pasaje podemos observar cómo la soledad en la que se refugia Nela en el bosque no es desconocida, la soledad es ya una vieja compañera que ha ido conformando su carácter. Nela se adentra en la Naturaleza como un católico enfervorecido entraría a la iglesia para encontrar consuelo, así la protagonista se funde con esa Naturaleza totalizadora y animista que le proporciona cobijo espiritual.

Una naturaleza que también funciona en el tríptico formado por los capítulos (VI Tonterías, VII Más tonterías y VIII Prosiguen las tonterías) como correlato del sentir de la pareja; a modo de *locus amoenus*, todo el bosque aparece idealizado y supeditado al trasunto amoroso:

“Detuviéronse entre un grupo de nogales viejos, cuyos troncos y raíces formaban en el suelo una serie de escalones, con musgosos huecos y recortes tan apropiados para sentarse, que el arte no lo hiciera mejor. Desde lo alto del bosque corría un hilo de agua saltando de piedra en piedra, hasta dar con su fatigado cuerpo en un estaquillo... En frente, el suelo se deprimía poco a poco, ofreciendo grandioso panorama de verdes colinas pobladas de bosques... En último término, dejaban ver en un largo segmento el azul purísimo del mar.” (Pág. 119)

No obstante, ese espacio maravilloso también funciona como elemento profético, anticipatorio, anunciando la inminencia de algo trágico, como bien podemos observar en el tercer capítulo de este tríptico, en donde este espacio ideal comienza a transmutarse en un espacio desapacible, que augura las terribles consecuencias que la recuperación de la vista de Pablo tendrá en Marianela. Como ella misma indica, preferiría que no hubiese luz para poder seguir ocultando su fealdad a su enamorado ciego.

“... Pablo y su guía salieron de la casa a la misma hora del anterior; mas como estaba encapotado el cielo y soplaba un airecillo molesto que amenazaba convertirse en vendaval, decidieron que su paseo no fuera largo.

... ¡Hoy está feo el día!... Valiera más que no hubiese día, y que fuera noche siempre.” (Pág. 129)

Es por esto un espacio con un marcado carácter simbólico, que desde la usual toponimia irónica galdosiana ya nos remite a una *geografía moral*: La Terrible, Aldeacorba, Villafangosa, Socartes. Es, además, el espacio uno de los elementos estructurales de la obra, deslindado del tiempo, que permanece inespecífico, densificando así el aspecto simbólico del texto.

Esta naturaleza sirve además como medio para expresar las antitéticas cosmovisiones de los enamorados. Pues si para Nela, toda la naturaleza es reflejo de una presencia divina, asentando así las premisas de una creencia panteísta-animista; para Pablo el universo se rige por la razón, por principios racionalistas que el hombre puede aprehender a través del estudio.

“-Pues las flores- dijo el ciego, algo confundido, acercándose a su rostro-son...unas como sonrisillas que echa la tierra...La verdad, no sé mucho del reino vegetal.
-Madre divinísima, qué poca ciencia- exclamó María, acariciando las manos de su amigo. Las flores son las estrellas de la tierra.
-Vaya un disparate. Y las estrellas, ¿qué son?
-Las estrellas son las miradas de los que se han ido al cielo.

-Entonces las flores...

-Son las miradas de los que se han muerto y no han ido todavía al Cielo-afirmó Nela con entera convicción- Los muertos son enterrados en la tierra. Como allá abajo no pueden estar sin echar una miradilla a la Tierra, echan de sí una cosa que sube en forma y manera de flor.” (pág. 116)

“¡Qué delicias tan grandes las mías al entender el orden admirable del Universo, el concertado rodar de los astros; el giro de los átomos pequeñitos, y después las leyes, más admirables aún, que gobiernan nuestra alma!” (Pág. 121)

Estos dos párrafos sintetizan el paganismo de Nela, mediante el cual la naturaleza puede explicarse en términos animistas, es la suya una religión intuitiva, capaz de comprender la realidad circundante a través de creencias no convencionales, producto de una poderosa imaginación.

“-Eso lo dicen la fe y la razón, querida Nela. Tu imaginación te hace creer mil errores. Poco a poco yo los iré destruyendo, y tendrás ideas buenas sobre todas las cosas de este mundo y del otro.”

“...Tu religiosidad, Nelilla, está llena de supersticiones. Yo te daré ideas mejores.” (Pág. 116)

Ambos personajes parten de unas carencias, físicas por un lado e intelectuales por otro, que configuran necesariamente sus respectivas cosmovisiones. Mientras Pablo atiende exclusivamente a una posición totalmente racionalista, Nela, en cambio, defiende un conocimiento instintivo del mundo, su visión está también sesgada por la ausencia de formación, sin embargo esta carencia no le impide la trascendencia. Nela podría haber optado por la adoración sistemática e inercial de la religión tradicional, como la Señana, en su lugar, se apega a la naturaleza, defendiendo así un animismo, descubriendo el alma, esa relación mágica entre los seres de la naturaleza, esa conexión que subyace en su cosmovisión.

Si el mundo visible e idílico de Saldeoro nos revelaba parte de la psicología imaginativa y pagana de Marianela, hemos de referirnos ahora al reverso de esa realidad aparente, el inframundo de las minas Trascava y la sima La Terrible, lugar de luctuosas reminiscencias- puesto que allí se suicidó su madre- de naturaleza laberíntica y pesadillesca forja también el lado más sombrío de Nela.

La Trascava es el espacio de las minas, el lugar enseñoreado por la clase obrera, y aparece como tal en un solo capítulo de anticipada estirpe naturalista, en el que se describe minuciosamente el duro trabajo de los mineros. Marianela no pertenece a este ámbito, ya que ni tan siquiera es considerada como mano de obra, debido a su débil constitución. Recordemos que Marianela no tiene ningún rango social, puesto que es considerada por el pueblo como un animal. No obstante, sí transita por las minas para

acompañar a Pablo como lazarillo. Desde el inicio de la obra, el mundo subterráneo de las minas, se muestra como un espacio laberíntico de claro cuño dantesco, en el que se presenta el personaje de Mariela a través del canto, a través de su voz, que permanecerá en la anonimidad hasta el final del capítulo, cuando Pablo pronuncia su nombre, indicando su función principal: la de lazarillo.

A pesar de la naturaleza inhóspita de la mina, este espacio enmarca también alguno de los momentos compartidos por los enamorados, remarcando la perspectiva animista de Nela.

“Algunas personas tienen miedo de acercarse; pero Nela y yo nos sentamos a menudo a oír cómo resuena la voz del abismo. Y efectivamente, señor, parece que nos hablan al oído. La Nela dice y jura que oye palabras, que las distingue claramente. Yo, la verdad, nunca he oído palabras, pero sí un murmullo como soliloquio o meditación, que a veces parece triste, a veces alegre, tan pronto colérico como burlón.” (Pág. 81)

El concepto que posee de la muerte queda manifiesto en el momento en que rescata a Teodoro de la Trascava, cual Ariadna del laberinto, y le narra el trágico final que sufrió su madre:

“...Dicen que un día la despidió el jefe porque había bebido mucho aguardiente...
-Y tu madre se fue...
-Se fue a un agujero muy grande que hay allá arriba.. y se metió dentro.
-...Supongo que no ha vuelto a salir.
-No, señor- replicó la chiquilla con naturalidad-. Allí dentro está” (Pág. 90)

Por esta razón, principalmente la Trascava nos remite a esa otra faceta oculta del pasado de Marianela, que entronca con su particular cosmogonía, mediante la cual el espacio de la muerte es un lugar transitable y que comparte su estatus con el inframundo de las minas.

-“Allí está mi madre- le fue respondido de una manera hosca-
-Tu madre ha muerto. ¿Tú no sabes, que los que se han muerto están en otro mundo?
-Está allí- afirmó Nela con aplomo volviendo tristemente sus ojos al punto indicado.” (Pág. 205)

De esta forma, podemos observar cómo el espacio de otra naturaleza más profunda y escatológica que la del bosque Saldeoro es cifra, no solo del pasado familiar de Marianela, sino que contrapuntea todas las escenas de mayor dramatismo que sufre la protagonista: el recuerdo de la muerte de su madre, la noticia de la curación de Pablo y la posterior alusión a los planes de boda con su prima Florentina, su intento de suicidio, la revelación de Teodoro, a través de la cual se desvela la auténtica verdad de Marianela.

En contraposición a este espacio ideal, confidente, y premonitorio se presenta el espacio antitético, el que representa la moral convencional, las costumbres, es el espacio de la Aldea, reducto de esa incipiente burguesía rural enriquecida, en el que se ubica la familia de los Penáguilas: la clase acomodada. Como indicábamos anteriormente, ya desde la toponimia (Aldeacorba), Galdós nos revela irónicamente parte de la esencia de sus habitantes.

Aldeacorba es el espacio regentado por los Penáguilas, cuya única autoridad recae en la figura del padre de Pablo, Francisco Penáguilas, el cual mediatiza la intervención quirúrgica de su hijo para perpetuar su adscripción a esa clase burguesa a través del matrimonio de éste con la prima Florentina. Por tanto, la recuperación visual de Pablo aparece mercantilizada, en tanto que posibilitadora de la permanencia del estado de las cosas. Este materialismo, unido a una moral convencional y a una religiosidad aparente, forma el espacio moral del cual Marianela huye constantemente. Todo lo que este espacio a priori simboliza para ella, en tanto moralidad y religiosidad convencional, va cargándose de connotaciones cada vez más negativas, ya que, si al principio solo era el espacio de la burguesía, al final, reaparecerá Aldeacorba como entidad domesticadora de su espíritu salvaje, a través del proyecto reformador de Florentina, según el cual, supeditado también al éxito de la operación quirúrgica, se comprometía a hacer de Nela una burguesa más, a cambio de que ésta viviera con la feliz pareja. En consecuencia, esta propuesta que podría sacar a Nela de la ceguera intelectual en la que vive, supondría también la claudicación de sus principios. Por tanto, Aldeacorba por contraposición al espacio salvaje del bosque nos define lo que Nela no es y lo que no puede ser.

En cuanto al espacio que regenta Francisco Penáguilas, cabe destacar que aparece definido mediante conceptos que refieren el bienestar y el confort, propios de la clase dominante en la aldea; remarcable además es la descripción totalmente humanizada que nos ofrece esta espléndida antropomorfización del edificio:

“La primera que se encontraba era una primorosa vivienda infanzona, grande, sólida, alegre, restaurada y pintada recientemente, con cortafuegos de piedra, aleros labrados y ancho escudo circundado de follaje granítico. Antes faltara en ella el escudo que la parra, cuyos sarmientos, cargados de hoja, parecían un bigote que aquella tenía en el lugar correspondiente de su cara, siendo dos ventanas los ojos, el escudo la nariz y el largo balcón la boca, siempre riendo. Para que la personificación fuera completa, salía del balcón una viga destinada a sujetar la cuerda de tender ropa y con tal accesorio, la casa con rostro estaba fumándose un cigarro puro. Su tejado era en figura de gorra de cuartel, y tenía una ventana de buhardilla que parecía una borla. No

era preciso ser fisonomista para comprender que aquella casa respiraba paz, bienestar y una conciencia tranquila.” (Pág. 108)

En contraposición al reducto burgués de los Penáguilas, destacamos ahora el espacio de la casa de los Centeno, en donde habita Marianela:

“...La Nela se dirigió a la casa que está detrás de los talleres de maquinaria y junto a las cuadras donde comían pienso, pausada y gravemente, las 60 mulas del establecimiento. Era la morada del señor Centeno, de moderna construcción, si bien nada elegante ni aún cómoda. Baja de techo, pequeña para albergar en sus tres piezas a los esposos Centeno, a los cuatro hijos de los esposos Centeno, el gato de los esposos Centeno, y, por añadidura, a la Nela...” (Pág. 94)

“...La Nela, durante largos años de su residencia allí, había ocupado distintos rincones, pasando de uno a otro conforme lo exigía la instalación de mil objetos que no servían sino para robar a los seres vivos el último pedazo de suelo habitable.” (Pág. 95)

Es harto simbólico el lugar que Marianela ocupa en el espacio doméstico de los Centeno, mediante el cual podemos llegar a entender que ella prefiera la naturaleza salvaje del bosque, o incluso las minas Trascava, en donde se siente totalmente compenetrada y dignificada al menos.

En conclusión, el espacio en esta novela cobra una identidad configuradora de la morfología de los personajes, en concreto de Marianela, a través de un tratamiento simbólico. El bosque, la naturaleza de la Sima, permiten caracterizar los rasgos definidores de Marianela, como su imaginación, su panteísmo o su libertad frente al orden burgués representado por Aldeacorba. No es todavía el espacio realista urbano que habría de caracterizar la producción galdosiana de la década de los ochenta, pero apunta ya, una cierta estratificación del espacio en función de la clase social que lo ocupa.

Por otro lado, el espacio en *Marianela*, como hemos señalado anteriormente, participa de esa *geografía moral* –como indicara Galdós- más que física, formada por Ficóbriga, Orbajosa, o Villafangosa, pueblos que funcionan como una abstracción, que conceptúa la opresión social contra la que debe luchar el individuo, y que pueden hallarse en cualquier parte de la geografía española.

3.1.3 Los objetos

En una novela de corte simbólico como es el caso que nos ocupa, hemos de atender a todo un universo objetual que preside la realidad de los personajes, revelándonos parte de su naturaleza, lo que son o lo que pretenden ser. En el ciclo de las novelas de tesis,

principalmente, se aludirá a lo que son, y en el ciclo de *novelas contemporáneas* se enfatizará la semántica de los objetos en tanto en cuanto son portadores de lo que pretenden ser.

En *Marianela* hemos de señalar la importancia de los espejos, de las cestas, de las piedras...

En primer lugar, el espejo pone claramente de manifiesto el conflicto que se hace patente a lo largo de toda la obra, la trascendencia de la belleza física, posibilitadora de las relaciones sentimentales con el invidente protagonista. A través del espejo, accedemos a la realidad que Marianela trata repetidamente de ocultar o cambiar, sin conseguirlo. El espejo nos muestra la naturaleza externa del personaje, y mediante esta constatación también nos revela la causa de su pesimismo, de su tristeza, de su desgracia, puesto que, bajo la perspectiva de Nela la belleza es un concepto moral, de hondas resonancias platónicas, mediante el cual el concepto del bien es equivalente al concepto de belleza: “todo lo que es bello es bueno”. Esta máxima halla en Nela una dolorosa excepción.

En *Marianela* hallamos tres momentos especulares como materialización del conflicto moral-estético que acucia a la protagonista.

En el capítulo VII “Más tonterías”, en el espacio bucólico de Saldeoro, los enamorados mantienen un diálogo sobre el concepto de belleza, así Pablo sostendrá que la idea de belleza es aquella belleza que contiene todas las demás, y esta es Nela; estas disquisiciones de clara raigambre platónica reavivan la mustia estima de Nela, y la animan a verse con otros ojos, con los del alma; de alguna forma, cuando está en compañía de Pablo, se potencian sus virtudes, hasta el punto de captar otras realidades que permanecen ocultas. En consecuencia, en este primer párrafo, cuando Nela se acerca al agua=espejo no ve su fealdad, puesto que su espíritu está insuflado por la percepción de Pablo sobre otra belleza distinta de la que puede verse con los ojos.

“La Nela no pudo acudir de pronto, porque habiendo conseguido sostener entre sus cabellos una guirnalda de florecillas, sintió vivos deseos de observar el efecto de aquel atavío en el claro cristal del agua. Por primera vez desde que vivía se sintió presumida. Apoyándose en sus manos, asomóse al estanque.

-Me estoy mirando en el agua, que es como un espejo- replicó con mayor inocencia, delatando su presunción.

-Tú no necesitas mirarte. Eres hermosa como los ángeles que rodean el trono de Dios-

-El agua se ha puesto a temblar –dijo Nela-, y yo no me veo bien, señorito. Ella tiembla como yo. Ya está más tranquila, ya no se mueve...Me estoy mirando...ahora.

-Qué linda eres! Ven acá, niña mía- añadió el ciego extendiendo sus brazos.

-¡Linda yo! –dijo ella, llena de confusión y ansiedad-. Pues esa que veo en el estanque no es tan fea como dicen. Es que también hay muchos que no saben ver.” (Pág. 124)

Sin embargo, en la segunda escena especular, Nela vuelve a mirarse en el espejo del agua, hallando ahora una realidad objetiva, a través de una mirada racional, Nela se ve tal y como es por fuera, no obstante, es ahora incapaz de trascender este mundo aparential y mirarse hacia adentro, cayendo otra vez en la desesperación por no poder ser merecedora del amor de Pablo, cuando este recupere la vista.

“Una fuerza poderosa e irresistible, la impulsaba a mirarse en el espejo del agua. Deslizándose suavemente llegó al borde, y vio allá sobre el fondo verdoso su imagen mezquina, con los ojuelos negros, la tez pecosa, la naricilla picuda, aunque no sin gracia; el cabello escaso y la movable fisonomía de pájaro. Alargó su cuerpo para verse el busto, y lo halló deplorablemente desairado. Las flores que tenía en la cabeza se cayeron al agua, haciendo temblar la superficie, y con la superficie, la imagen.

-¡Madre de Dios, qué feísima soy!” (Pág. 125)

La tercera escena especular sigue enmarcada en el espacio bucólico de Saldeoro, como las anteriores, y ésta es la que cierra el tríptico sentimental, y en la que podemos observar que Nela recurre a un “fementido” espejo para ratificar su anterior apreciación, y vuelve a mirarse con los ojos de la razón, su referente sigue siendo físico. De tal forma que vuelve a sumirse en la pesadumbre, al cerciorarse de la realidad puramente fenoménica. Nótese, sin embargo, que el autor califica al espejo de “fementido”, es decir no fidedigno, remarcando así que la realidad que puede ofrecer siempre será engañosa, parcial, puesto que, hay otra belleza más profunda que no puede contemplarse con los ojos, que no puede ser captada por la percepción física, sino que permanece velada a Nela y al resto de la sociedad que la juzga a través de su apariencia.

“Quizás no sea yo tan guapa como tú crees... Diciendo esto, la Nela rebuscando en su faltriquera, sacó un pedazo de cristal azogado, resto inútil y borroso de un fementido espejo que se rompiera en casa de la Señana la semana anterior. Miróse en él; mas por causa de la pequeñez del vidrio, érale forzoso mirarse por partes, sucesiva y gradualmente, primero un ojo, después la nariz. Alejándolo, pudo abarcar la mitad del conjunto. ¡Ay! ¡Cuan triste fue el resultado de su examen! Guardó el espejillo, y gruesas lágrimas brotaron de sus ojos.” (Pág. 133)

Nuevamente, en el capítulo XIV Nela protagoniza otra escena especular, esta vez con un marcado carácter premonitorio. Puesto que el día anterior Nela había suplicado a la Virgen en su espacio de soledad, el milagro de hacerla bella a los ojos de Pablo. De esta forma, este nuevo día traía consigo la incertidumbre de ver cumplida su petición, ratificando desafortunadamente que nada en ella había sido modificado por la gracia divina.

-¡Eh... chiquilla! Gritó la Señana, con voz desapacible, como el más destemplado sonido que pueda oírse en el mundo- Ven a lavarte esa cara de perro.

La Nela corrió. Habíase sentido en su espíritu un sacudimiento como el que produce la repentina invasión de una gran esperanza. Miróse en la trémula superficie del agua, y al instante sintió que su corazón se oprimía.

“Nada...-murmuró-, tan feíta como siempre. La misma figura de niña con alma y años de mujer.”

Arrodillándose, tentó el suelo. “...No sé..., pero algo va a pasar. Que es una cosa buena no puedo dudarlo... La Virgen me dijo anoche que hoy me consolaría...” (Pág. 172)

Esta última mirada al espejo del agua añade algo más de dramatismo a la maltrecha alma de Nela, porque representa en su particular cosmogonía el anuncio de algo que está por pasar. Efectivamente, el encuentro con la Virgen María tiene lugar después en el bosque, sin embargo no es la entidad divina sino la aparición de la belleza de Florentina, como cifra suma de la belleza física, constatación trágica de la fealdad física de Nela como fatal contraste. Esta decepcionante aparición vuelve a situar ante la protagonista la realidad aparental que se empeñaba en corregir. Esta será la última ocasión en que Nela busque su reflejo para confirmar la realidad, causa de sus conflictos.

La quinta aparición especular ya tiene lugar en casa de los Penáguilas, después de la operación, Pablo se mira en el espejo por primera vez, y acaba por constatar que la belleza que apreciamos a través de la vista, es la única válida, su forma de conocimiento ha cambiado sustancialmente, y ahora lo fenoménico se presenta a todas luces como lo auténtico. En este mismo capítulo insiste en ver la belleza de Florentina reflejada en el espejo, para confirmar que la belleza ya es válida por sí misma.

“Trajeron un espejo, y Pablo se miró en él.

-Este soy yo...-dijo con loca admiración- Trabajo me cuesta creerlo... ¿Y cómo estoy dentro de esta agua dura y quieta? ¡Qué cosa tan admirable es el vidrio! Parece mentira que los hombres hayan hecho esta atmósfera de piedra... Por vida mía, que no soy feo...” (Pág. 220)

Hemos incluido en este apartado la última escena especular, que aunque no nos remitiera a la naturaleza de la protagonista, sí nos ofrecía un interesante contrapunto de este objeto -en tanto que cifra el cambio de pensamiento operado en Pablo- utilizado de forma recurrente a lo largo de la novela.

En consecuencia, el espejo o el agua cuya funcionalidad es especular presentan, materializan el conflicto vital que atormenta a Nela, definiendo así un decisivo rasgo de su psicología, esto es, su incapacidad para discernir entre la belleza física y la belleza como idea de bondad, generando en ella la suposición de que es un ser mezquino espiritualmente porque carece de belleza física. Nela al ver su fealdad física ve también su fealdad espiritual, craso error, el cual tratará de corregir en el capítulo XIX Teodoro

Golfín, el oftalmólogo, a través de razonados argumentos. Teodoro cura la ceguera física de Pablo, y tratará de curar también la ceguera espiritual de Nela.

Del mismo modo que aludíamos a la escena especular de Pablo, aunque no remitiera al personaje central, nos parece interesante destacar ahora la última escena especular, protagonizada por Celipín:

-Nelilla –le dijo el chico-, ¿no es verdad que así se pone el señor don Teodoro? Ahora pasaba por la charca de Hinojales y me miré en el agua. ¡Córcholis!, me quedé pasmado, porque me vi con la misma figura de don Teodoro Golfín... Cualquiera día de esta semana nos vamos, a ser médicos y hombres de provecho...” (Pág. 193)

En este pasaje, volvemos a encontrar al personaje mirándose en el agua para contrastar sus impresiones, si bien en el caso de Pablo y Nela la percepción es real, lo cual produce efectos opuestos en cada uno de ellos; en Celipín la imagen es claramente idealista, puesto que, ese futuro se dibuja en su percepción con demasiada celeridad.

Nos referimos ahora a las cestas que aparecen en la novela como objetos reveladores del personaje de Nela.

En primer lugar, señalamos la primera aparición de este objeto porque ilustra el origen, la causa del desgraciado físico de Nela:

“Mi padre había reñido con ella... Dicen que vivían juntos... y cuando iba a farolear me llevaba en el cesto junto con los tubos de vidrio, las mechas y la aceitera... Un día dicen que subió a limpiar un farol que hay en el puente, puso el cesto sobre el antepecho, yo me salí fuera y caíme al río.
-¡Y te ahogaste!
-No, señor; porque caí sobre piedras. ¡Divina madre de Dios! ¡Dicen que antes de eso era yo muy bonita.” (Pág. 89)

Esta es la primera alusión a este objeto, el cual ya aparecerá cargado de dolorosas reminiscencias, puesto que conforma el origen de la tragedia de Nela.

Vuelve a reaparecer, en el capítulo IV “La familia de piedra”, para presentar el espacio doméstico de los Centeno, en el cual Nela está integrada en una animalesca jerarquía, ocupando así la última posición, justo después del gato. Las cestas se ubican en la cocina, y son el equivalente de una cama para Nela. Celipín, el más pequeño de los Centeno, comparte este estatus con Nela, y como ella duerme también dentro de las cestas.

“Tanasio, que era tan imposibilitado de piernas como de ingenio, y se había dedicado a la construcción de cestas de avellano, puso en la cocina, formando pila, hasta media docena de aquellos ventrudos ejemplares de su industria. Entonces, la hija de la Canela volvió tristemente los ojos en derredor, sin hallar sitio donde albergarse; pero la misma contrariedad sugirióle repentinamente y felicísima idea, que al instante puso ejecución. Metióse en una cesta y así pasó toda la noche en fácil y tranquilo sueño. Indudablemente, aquello era bueno y cómodo:

cuando tenía frío, tapábase con otra cesta. Desde entonces no careció de estuche en que encerrarse.” (Pág. 95)

Este objeto, por tanto, no solo es ilustrativo de la baja estima en que tienen a Nela los Centeno –lamentablemente, como el resto de la sociedad, Nela participa también de esta idea, ya que como observaremos en los próximos apartados, se siente inútil- sino que también pone claramente de manifiesto una querencia por el apartamiento, por la soledad, por ese espacio que le permita aislarse de la sociedad que la rechaza.

El motivo de la cesta da origen al título del capítulo XIII “Entre dos cestas”, ésta será la última alusión a este objeto, formado por dos conchas que albergan lo más preciado de Nela: su intimidad, sus sueños, sus conflictos irresolubles. En este limitadísimo espacio, en el que participa de la soledad, la protagonista a través del monólogo, solicita a la Virgen un milagro, del mismo modo que ha obrado con la ciega de Pablo el milagro del conocimiento de Teodoro Golfín. Es este un momento de una intimidad profunda, en el que intenta racionalizar la causa de su desdichada naturaleza. Además Nela esgrime su particular concepto de belleza, asociándole una categoría moral, belleza como sinónimo de bondad, cuyo máximo exponente es la Virgen María, belleza que contiene todas las demás, ejemplo de perfección física y espiritual.

Por tanto, el medio físico de la protagonista es como un microcosmos que contiene no sólo lacerantes recuerdos sino también parte de su intimidad, además de mostrar la consideración social que despierta Nela en la familia de piedra, y la adscripción a su clase.

Otro de los objetos que cobra especial simbolismo es la piedra, este mineral aparece de forma más abstracta y más metafórica que los anteriores objetos citados. La piedra protagoniza el primer gran espacio que el lector halla en *Marianela*, las minas Trascava y la sima la Terrible, donde aparece un perdido Teodoro Golfín intentando buscar la salida a ese laberinto pétreo. Aquí, el conjunto del subsuelo se antoja como la conciencia, como la esencia del ser que se encuentra en el interior de la superficie, lo verdaderamente valioso está dentro de uno mismo. Esta idea, que preside el tono de todo el conflicto que atenaza a los protagonistas, aparece defendida solo por Teodoro Golfín, el lúcido oftalmólogo que mediante elementos de juicio tales como la razón evalúa la auténtica trascendencia de la realidad. Teodoro aparece perdido en este laberinto, guiado después por el invidente Pablo y rescatado finalmente por el hilo *ariádnic* de Nela. En el transcurso de este viaje por el inframundo, Teodoro observa las

formas que quedaron en las paredes de la mina tras haber arrancado el valioso mineral, de alguna forma, este es el proceso de reforma social de signo claramente krausista que Teodoro pretenderá acometer con Nela, pulir su iletrado conocimiento y dotarle de educación para extraer lo más valioso que lleva en su interior, con el fin de que sea parte activa de la sociedad.

“Lo que a usted le maravilla son los bloques de piedra que llaman cretácea y de arcilla ferruginosa endurecida que han quedado después de sacar el mineral.” (Pág. 77)

Por otra parte, la naturaleza de este material adquiere unas dimensiones metafóricas que encontrarán su correlato por oposición en la familia de piedra, los Centeno. En este capítulo, el autor desvela la ambivalencia de la metáfora, puesto que si la piedra le había servido para representar la naturaleza oculta y valiosa de Nela, en este otro significado se hace referencia a la naturaleza estática e insensible de los seres que componen la familia de los Centeno, en concreto, Tanasio Centeno, el patriarca es descrito en estos términos:

“Tanasio era un hombre apático. Su falta de carácter y de ambición rayaban en el idiotismo... El día en que semejante ser tuviera una idea propia, se cambiaría el orden admirable de las cosas, por el cual ninguna piedra puede pensar.” (Pág. 100)

Seres carentes de educación, que se empeñan en perpetuar esta categoría pétreo en todos los miembros de la familia, esto es, los padres, abandonados por la inercia y la premura del dinero, no ofrecen a los hijos más opción que trabajar arrastrando piedras en la mina. Realidad contra la cual se rebela el más pequeño, Celipín, reverso caricaturesco de Teodoro Golfín, consciente de su realidad circundante lucha para cambiar su destino pétreo escapando a Madrid para hacerse un médico de prestigio.

“El único que solía mostrar indicios de rebelión era el chiquitín. En sus cortos alcances, la Señana no comprendía aquella aspiración diabólica a dejar de ser piedra. ¿Por ventura no había existencia más feliz y ejemplar que la de los peñascos?” (Pág. 101-102)

“No sabes que dijo don Teodoro que los que nos criamos aquí nos volvemos piedras...? Yo no quiero ser una piedra, yo no.” (Pág. 200)

Destacamos ahora un párrafo, mediante el cual el narrador omnisciente alude también a la realidad pétreo para describir lo que significaba Marianela para la familia Centeno.

“Por el contrario, todo le demostraba su semejanza con un canto rodado, el cual ni siquiera tiene forma propia, sino aquella que le dan las aguas que lo arrastran y el puntapié del hombre que lo desprecia. Todo le demostraba que su jerarquía en la casa era inferior a la del gato...” (Pág. 103)

Señalamos ahora el siguiente párrafo:

“Se ha declamado mucho contra el positivismo de las ciudades, plaga que, entre las galas y el esplendor de la cultura, corroe los cimientos morales de la sociedad; pero hay una plaga más

terrible, y es el positivismo de las aldeas, que petrifica millones de seres, matando en ellos toda ambición noble y encerrándolos en círculo de una existencia mecánica, brutal y tenebrosa.”
(Pág. 99)

Como podemos observar, el narrador omnisciente utiliza el término positivismo referido a la aldea como claro sinónimo de cortedad de miras, asfixiando en el individuo que la habita cualquier hábito de cambio, de progreso, de ilusión. De esta forma, aparece nuevamente la metáfora en forma de verbo *petrificar* para aludir a esta nefasta influencia que ejerce una sociedad dominante (Aldeacorba) sobre sus individuos, sumiéndolos en una inercia vital, impidiendo toda posibilidad de mejora intelectual dejándolos cual piedras, inertes a la realidad.

De este modo, mediante diversos fragmentos del texto hemos podido comprobar la importancia que adquiere el uso de la realidad que simbolizan las piedras, ya sea para definir metafóricamente el proyecto regenerativo de Teodoro, o para explicitar la naturaleza de la conciencia de la familia Centenil: conciencia pétreo, y más concretamente de lo que quería escapar Celipín, de ser piedra, o también de la perspectiva que de Nela tiene la familia Centeno.

3.2. Elementos narratológicos

3.2.1. Narrador omnisciente

En las novelas de la primera época la técnica narratológica más utilizada por Galdós será la del narrador omnisciente, atalaya desde la cual el autor moraliza, anticipa y ordena el mundo de los personajes desde su particular visión. Dentro de la omnisciencia narrativa, también debemos destacar el empleo del narrador-personaje, mediante el cual el autor se mezcla con los personajes de la obra como uno más, convirtiéndose en testigo de los hechos. Otros resortes narratológicos aparecen en esta etapa tales como la técnica epistolar, el diálogo, el monólogo, encaminados todos ellos a intensificar la objetivación, a potenciar el ocultamiento del autor tras las propias voces de los personajes. Si bien estos mecanismos aparecen ya en esta primera etapa, se debe destacar que en forma incipiente, puesto que el esplendor de la objetividad florecerá en su segunda etapa, en las “novelas contemporáneas”, donde los personajes se van deshaciendo progresivamente de la voz omnisciente para definirse a través de sus propias voces.

Como muy bien indicara Germán Gullón:

“Al abandonar el telescopio idealista, a través del que la realidad aparecía distanciada, susceptible a la idealización, y permitía a la lengua toda clase de contaminaciones simbolistas y metafóricas, empuñará la lupa realista o el microscopio naturalista, centrándose en la realidad circundante. Adopta una estrategia de presentación indirecta, se vale de los propios personajes, de los diálogos, del monólogo interior, del estilo indirecto libre...”¹⁷

Por tanto, será un proceso de interiorización, de densificación el que emprenderá Galdós, desde la óptica más idealista, en la cual los personajes aparecen presentados esencialmente a través de la mirada omnisciente, desde el alejamiento que permite la utilización del simbolismo, convertidos así en personajes tipo, voceros de la conciencia del autor; llegando progresivamente así a una perspectiva realista, dónde se potenciarán las técnicas narratológicas objetivistas, mostrando la conciencia de los personajes a través de sus propias voces, para finalmente adentrarse totalmente en el ser de los personajes, desde el cual son vistos. Es este un proceso de densificación, el cual iremos pautando a través de las obras seleccionadas para el estudio que nos ocupa.

En consecuencia, en *Marianela* podemos señalar como principal andamiaje narratológico el de la omnisciencia narrativa como configurador de la naturaleza del personaje. Asistimos a la revelación del personaje de Mariela, esencialmente a través de la mirada del autor, también configurado por el multiperspectivismo, las percepciones de los otros, de forma más residual a través del monólogo y el diálogo, estableciendo así un conocimiento más directo con los personajes, y por último la presencia del narrador como transmisor de la realidad a través de la introducción del punto de vista de un cronista.

En primer lugar, por tanto, señalaremos todos aquellos fragmentos en los que el narrador omnisciente nos desvela parte de la esencia del personaje de Marianela.

“El discreto Golfín se sentó tranquilamente, como podría haberlo hecho en el banco de un paseo; y ya se disponía a fumar, cuando sintió una voz... Sí, indudablemente, era una voz humana que lejos sonaba, un quejido patético, mejor dicho, melancólico canto, formado de una sola frase, cuya última cadencia se prolongaba apianándose en la forma que los músicos llaman *morendo*, y que se apagaba al fin en el plácido silencio de la noche, sin que el oído pudiera apreciar su vibración postrera.” (Pág. 72)

Esta será la primera aparición de Marianela a través del canto, durante el primer capítulo solo se presenta mediante una misteriosa voz, que alivia la sensación de extravío en la que se halla Teodoro Golfín al entrar en las minas.

“La voz que durante breve rato había regalado con encantadora música el oído del hombre extraviado, se iba perdiendo en la inmensidad tenebrosa, y a los gritos de Golfín, el canto extinguióse por completo. Sin duda, la misteriosa entidad gnómica que entretenía su soledad

¹⁷ Gullón, Germán, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam-Atlanta, GA. Rodopi, 1990. Página 46.

subterránea cantando tristes amores se había asustado de la brusca interrupción del hombre, huyendo a las hondas entrañas de la Tierra, donde moran avaras de sus propios fulgores, las piedras preciosas.” (Pág. 73)

Sin embargo, la presencia de Nela ya se describe en términos de misterio y soledad, valores que acabarán conformando la psicología del personaje a lo largo de toda la novela, como también esta primera alusión simbólica sobre las piedras preciosas anticipa el verdadero tesoro que se esconde en el interior de Marianela, como realidad superior y trascendente a la física, aparental que se muestra a los ojos de todo el mundo.

En el segundo capítulo tiene lugar la aparición física de Marianela, tenemos por tanto la primera aproximación:

“Esto decía, cuando se vino corriendo hacia ellos una muchacha, una niña, una chicuela, de ligerísimos pies y menguada estatura.” (Pág. 84)

Ya en el tercer capítulo, el narrador omnisciente nos revela más detalladamente la naturaleza salvaje de Marianela a través de su forma de vestir y de cómo se mueve por el espacio natural, y mediante una prosopografía que alude también a aspectos psicológicos, como la alegría, la vivacidad...

“Iba descalza: sus pies, ágiles y pequeños, denotaban familiaridad consuetudinaria con el suelo, con las piedras, con los charcos, con los abrojos. Vestía una falda sencilla, y no muy larga, denotando en su rudimentario atavío, así como en la libertad de los cabellos sueltos y cortos, rizados con nativa elegancia, cierta independencia más propia del salvaje que del mendigo. Sus palabras, al contrario, sorprendieron a Golfín por lo recatadas y humildes, dando indicios de un carácter formal y reflexivo. Resonaba su voz con simpático acento de cortesía, que no podía ser hijo de la educación; sus miradas eran fugaces y momentáneas, como no fueran dirigidas al suelo o al cielo.” (Pág. 87)

“Teodoro se inclinó para mirarle el rostro. Este era delgado, muy pecoso, todo salpicado de manchitas parduscas. Tenía pequeña la frente, picudilla y no falta de gracia la nariz, negros y vividores los ojos; pero, comúnmente, brillaba en ellos una luz de tristeza. Su cabello, dorado oscuro, había perdido el hermoso color nativo a causa de la incuria y de su continua exposición al aire, al sol y al polvo. Sus labios apenas se veían de puro chicos, y siempre estaban sonriendo, mas aquella sonrisa era semejante a la imperceptible de algunos muertos que han dejado de vivir pensando en el cielo. La boca de Nela, estéticamente hablando, era desabrida, fea...

En efecto, ni hablando, ni mirando, ni sonriendo, revelaba aquella miserable el hábito degradante de la mendicidad.” (Pág. 88)

En el capítulo IV, el narrador omnisciente nos sitúa ahora en el espacio que habita Marianela en la casa de los Centeno, ya mencionado en el apartado de este trabajo dedicado al espacio, pero que sin embargo volvemos a mencionar porque configura desde la omnisciencia narrativa un aspecto fundamental para la creación del personaje tal como el espacio que lo rodea.

“La Nela, durante los largos años de su residencia allí, había ocupado distintos rincones, pasando de uno a otro conforme lo exigía la instalación de mil objetos que no servían sino para robar a los seres vivos el último pedazo de suelo habitable.
...Entonces la hija de la Canela volvió tristemente sus ojos en derredor, sin hallar sitio donde albergarse; pero la misma contrariedad sugirióle repentina y felicísima idea, que al instante puso en ejecución. Metióse bonitamente en una cesta, y pasó la noche en fácil y tranquilo sueño. Indudablemente, aquello era bueno y cómodo: cuando tenía frío tapábase con otra cesta.” (Pág.93)

En el siguiente pasaje, el narrador -a través de una estructura paralelística marcada por la inclusión del adverbio “nunca”- destaca, en primer lugar, cómo sus potencialidades han quedado silenciadas por la negligencia en la educación y en las relaciones sociales a que ha sido sometida por la familia centenil; en segundo lugar, la voz omnisciente alude a la nefasta consideración que recibe por parte de ellos.

A través de esta extensa valoración, el lector reconstruye los valores que atesora Nela, que han quedado en estado latente por la carencia de la educación y de un trato afable que la hiciera sentirse partícipe del género humano en vez del animalesco, en tan vejatoria jerarquía.

“... Jamás se le dio a entender a la Nela que había nacido criatura humana, como los demás habitantes de la casa. Nunca fue castigada; pero ella entendió que este privilegio se fundaba en la desdeñosa lástima que inspiraba su menguada constitución física, y de ningún modo en el aprecio de la persona.
Nunca se le dio a entender que tenía un alma pronta a dar ricos frutos si la cultivaba con esmero, ni que llevaba en sí, como los demás mortales, ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana y que de aquel destello podían salir infinitas luces y lumbré bienhechora. Nunca se le dio a entender que en su pequeñez fenomenal, llevaba en sí el germen de todos los sentimientos nobles y delicados, y que aquellos menudos brotes podían ser flores hermosísimas y lozanas, sin más cultivo que una simple mirada de vez en cuando.
... Por el contrario, todo le demostraba su semejanza con un canto rodado, el cual ni siquiera tiene forma propia, sino aquella que le dan las aguas que lo arrastran y el puntapié del hombre que lo desprecia. Todo le demostraba que su jerarquía dentro de la casa era inferior a la del gato, cuyo lomo recibía blandas caricias, y a la del mirlo, que saltaba gozoso en la jaula.”
(Págs. 102-103)

En el capítulo VI “Tonterías”, que encabeza el tríptico desarrollado en el espacio del bosque, el narrador omnisciente muestra el lado más social de Marianela, quien se realiza, se completa en compañía del otro, de Pablo, el único que permite al ser en potencia de Marianela desarrollarse y proyectarse fuera de sí misma, y esto es así, porque en su compañía desaparecen los prejuicios sociales que la condenan a la reclusión por su aspecto físico. Junto a Pablo, Marianela es vista desde dentro, sin el yugo de la apariencia, se muestra tal y como es, potencia todas sus virtudes; en cambio cuando se separa de él, Marianela se realiza según la visualización que de ella tienen los demás, se siente un estorbo. Su vida cobra sentido en tanto en cuanto es útil, cuando

sirve de lazarillo a Pablo. De esta forma, la ceguera de Pablo es la posibilitadora, la que ilumina paradójicamente lo que permanece velado al resto de la sociedad.

“Los negros ojuelos de la Nela brillaban de contento, y su cara deavecilla graciosa y vivaracha multiplicaba sus medios de expresión, moviéndose sin cesar. Mirándola, se creía ver un relampagueo de reflejos temblorosos, como los que produce la luz sobre la superficie del agua agitada. Aquella débil criatura, en la cual parecía que el alma estaba como prensada y constreñida dentro de un cuerpo miserable, se ensanchaba, se crecía maravillosamente al hallarse sola con su amo y amigo. Junto a él tenía espontaneidad, agudeza, sensibilidad, gracia, donosura, fantasía. Al separarse, creeríase que se cerraban sobre ella las negras puertas de una prisión.” (Pág. 113)

En el capítulo XIII “Entre dos cestas”, el narrador omnisciente presenta la particular religión de Marianela:

“Habiendo carecido absolutamente de instrucción en su edad primera; habiendo carecido también de las sugerencias cariñosas que enderezan el espíritu de un modo seguro al conocimiento de ciertas verdades, habíase formado Marianela en su imaginación poderosa un orden de ideas muy singular, una teogonía extravagante y un modo rarísimo de apreciar las causas y los efectos de las cosas. Exacta era la idea de Teodoro Golfín, al comparar el espíritu de Nela con los pueblos primitivos. Como en éstos, dominaba en ella el sentimiento y la fascinación de lo maravilloso; creía en poderes sobrenaturales, distintos del único y grandioso Dios, y veía en los objetos de la Naturaleza personalidades vagas que no carecían de modos de comunicación con los hombres.

... Habíase acostumbrado a respetar, en virtud de un sentimentalismo contagioso, al Dios crucificado, sabía que aquello debía besarse; sabía además unas cuantas oraciones aprendidas de rutina, sabía que todo aquello que no se posee debe pedirse a Dios, pero nada más.

... En el espíritu de la Nela hallábase ya petrificado lo que podemos llamar su filosofía, hechura de ella misma, un no sé qué de paganismo y sentimentalismo, mezclados y confundidos.” (Pág. 167)

Marianela aúna de un lado una religión de signo panteísta, dadora de lo infinito, mediante la cual se explica su particular cosmovisión, producto de su educación asilvestrada, y de otro lado la religión establecida que representa la clase dominante, no obstante, esta presencia se da de forma residual, una religión marcada por la rutina, la costumbre y la inercia, producto de su escaso contacto con la sociedad de la aldea. De la fusión de ambas concepciones, nace la religión de Nela, cuyo espacio sagrado es el bosque, la naturaleza; y la Virgen y un Dios castigador los máximos exponentes de una religión impuesta. Si esta peculiar mixtificación define en parte la psicología de Nela, hemos de atender a un concepto nodular a lo largo de toda la novela y que vertebra uno de los conflictos que acucian a la protagonista, nos referimos al concepto de belleza.

Este concepto, de clara estirpe platónica, deja de ser estética para ser moral, puesto que, para Marianela la belleza física era reflejo de la belleza moral, de la idea del bien, de la bondad, por ello, su máxima representante es la Virgen María, cifra de todas las bellezas posibles, personificación de la belleza suprema.

Como podremos observar más adelante, en el siguiente párrafo, el narrador omnisciente, presenta la especial querencia que tiene Marianela por la belleza física, producto, según el narrador, de haber convivido con la perfección de la naturaleza:

“La más notable tendencia de su espíritu era la que le impulsaba con secreta pasión a amar la hermosura física, donde quiera que se encontrase. No hay nada más natural, tratándose de un ser criado en absoluto apartamiento de la sociedad y de la ciencia, y en comunicación constante, con la Naturaleza, poblada de bellezas imponentes o graciosas, llenas de luz y colores...

Pero Marianela hubo de añadir su admiración el culto, y siguiendo una ley, propia también del estado primitivo, había personificado todas las bellezas que adoraba en una sola, ideal y con forma humana. Esta belleza era la Virgen María, adquisición hecha por ella en los dominios del Evangelio, que tan imperfectamente poseía.” (Págs. 167-168)

“También es común en éstas, cuando se junta un gran abandono a una poderosa fantasía, la fusión que hacía la Nela entre las bellezas de la Naturaleza y aquella figura encantadora que resume en sí casi todos los elementos estéticos de la idea cristiana. Si a la soledad en que vivía la Nela hubieran llegado menos nociones cristianas de las que llegaron; si su apartamiento del foco de ideas hubiera sido absoluto, su paganismo habría sido entonces completo, adorando la Luna, los bosques, el fuego, los arroyos, el Sol.” (Pág. 168)

“... Continuaba dando a la hermosura física soberanía augusta; seguía llena de supersticiones y adorando a la Santísima Virgen como un compendio de todas las bellezas naturales, encarnando en esta persona la ley moral, y rematando su sistema con extrañas ideas respecto a la muerte y a la vida futura.” (Pág. 169)

En el capítulo XVII “Fugitiva y meditabunda”, Marianela tras conocer la recuperación visual de Pablo, se aísla en su soledad, adentrándose en el bosque cual religioso en la iglesia, para encontrar el consuelo de su religión.

“Halló una tregua a las congojosas batallas de su alma en la madre soledad, que tanto había contribuido a la formación de su carácter, y en contemplar las hermosuras de la Naturaleza, medio fácil de comunicar su pensamiento con la Divinidad. Las nubes del cielo y las flores de la tierra hacían en su espíritu efecto igual al que hacen en otros la pompa de los altares, la elocuencia de los oradores cristianos y las lecturas sutiles conceptos místicos. En la soledad del campo pensaba en ella, y decía mil cosas, sin sospechar que eran oraciones.” (Págs. 191-192)

En este mismo capítulo, asistimos a la desesperanza de Nela cuando abandona la idea de la huida a la ciudad con Celipín. En un ejercicio de elipsis, Marianela repasa lo que había sido su existencia en este pueblo, arguyendo la trascendencia de sus raíces, que del mismo modo que la naturaleza que ella amaba, se habían enraizado con tal fuerza en esa tierra que la separación hubiese sido profundamente lacerante.

Por tanto, ante la certeza de esa inmanencia trágica, Nela prefiere seguir muriendo, sin romper ese nexo profundo que la une a la Trascava.

“Al ver que iba a franquear el lindero de aquella tierra donde había vivido y donde dormía su madre el sueño eterno, se sintió arrancada de su suelo natural. La hermosura del país, con cuyos accidentes se sentía unida por una especie de parentesco; la escasa felicidad que había gustado en él; la miseria misma; el recuerdo de su amito y de las gratas horas de paseo por el bosque, y hacia la fuente de Saldeoro; los sentimientos de admiración o de simpatía, de amor o de gratitud que habían florecido en su alma en presencia de aquellas mismas flores, de aquellas mismas nubes, de aquellos árboles frondosos, de aquellas peñas rojas, como asociados a la belleza y desarrollo de aquellas mismas partes de la Naturaleza, eran otras tantas raíces, cuya violenta tirantez, al ser arrancadas, producía vivísimo dolor.” (Pág. 201)

Así pues, las principales características definitorias de Marianela han ido dibujándose en la mente del lector a través de la voz de la omnisciencia narrativa, aspectos como el paganismo, la supremacía de la belleza, el sentimiento de orfandad, y las carencias intelectuales quedan patentes en esta construcción del personaje.

3.2.2 Diálogo

Si el narrador omnisciente había trazado las principales urdimbres que definen la psicología de Nela, destacamos ahora el empleo del diálogo como mecanismo que permite el ocultamiento de la voz omnisciente, permitiendo así un primer vislumbre de la dialogía -que habría más tarde con *Realidad* o *El abuelo* de configurar la llamada *novela dialogada* por el propio Galdós- que permitirá evidenciar la realidad del personaje a través de su propia voz, posibilitando así la capacidad de disimular el control absoluto que ejerce el autor sobre los resortes del texto.

A propósito de la naturaleza de este mecanismo narrativo cabe destacar un estudio sobre *El discurso del personaje en la novela galdosiana*, de Luis Beltrán y Juan Varias, en el cual observan que el diálogo galdosiano está ligado al concepto de “destino”, un concepto más rígido en las primeras etapas y más flexible en las “novelas contemporáneas” y posteriores. Indican también que esta flexibilización del destino es también la flexibilización del diálogo, que le lleva a Galdós a compartir otras técnicas.

Luis Beltrán y Juan Varias caracterizan el diálogo en la novelística galdosiana a partir de tres rasgos:

1. “la dimensión activa” un rasgo muy acusado en las primeras novelas y más tenue en las novelas de madurez. Esta dimensión activa implica que los actos más relevantes de la novela alcanzan su ejecución mediante diálogos. Todo lo que nos acerca al destino que nos reserva el relato sucede mediante diálogos. Las verdades se descubren a través del diálogo.
2. “El entrecruzamiento con otras técnicas compositivas que expresan el discurso del personaje. Como por ejemplo la voz dual o la psiconarración.
3. “La fragmentación”. Tendencia a la fragmentación. Los límites del capítulo, las digresiones narrativas y los pensamientos de los personajes son los recursos técnicos de que se vale Galdós para fraccionar los diálogos. Este fragmentarismo sirve para dar profundidad al diálogo, permitiendo tanto la evolución del héroe –su producción interior- como la intervención del autor en el ritmo o acerca del contenido temático.¹⁸

De esta caracterización nos parece especialmente relevante, por lo que a *Marianela* se refiere, la primera: la dimensión activa del diálogo en esta novela es muy significativa, pues los momentos de mayor trascendencia vienen vehiculados a través de esta técnica narrativa, como ejemplo la declaración de amor de Pablo y Nela, la buena nueva de su operación, el diálogo entre Teodoro y Marianela hacia el final de la obra, en el cual se verbaliza la cuestión de su fealdad física, y finalmente la muerte de Nela, en un desesperanzado discurso de Teodoro con Florentina.

¹⁸ BELTRÁN Almería, Luis y Juan Luis García. “El discurso del personaje en la novela galdosiana”. *Revista de literatura* nº106, 1991, págs. 513-533

Los diálogos que nos desvelan el entramado psicológico del personaje son en su mayoría los que establece Nela con Teodoro, Pablo y Celipín.

En el capítulo III “Un diálogo que servirá de exposición”, ya el propio título nos previene de la importancia que cobra este resorte narrativo a la hora de profundizar en la realidad del personaje.

En este capítulo, Teodoro se encuentra por primera vez con Marianela en las minas, en su periplo inicial que lo conduciría a Aldeacorba, cuando ésta releva a Pablo en su tarea de lazarrillo; en este escenario asistimos pues al diálogo entre Teodoro y Nela, mediante el cual conocemos el origen de su desgracia física, como también la degradada percepción que tiene de sí misma, a través de la perspectiva de los habitantes de Aldeacorba, además de su particular cosmogonía. Este será el primer encuentro físico con Nela, puesto que ya había aparecido en los primeros capítulos en forma de maravilloso canto que llega a los oídos de Teodoro y Pablo.

En este capítulo, se presentan las urdimbres que tejen, de un lado, la apariencia física de Nela a través del narrador omnisciente, ya señalado en el apartado anterior, y de otro lado, los orígenes y su cosmovisión detallada a través del diálogo entre Teodoro y Marianela.

La primera intervención de Nela hace referencia a su edad y a su rareza física:

“-Dicen que tengo diez y seis años –replicó Nela, examinando, a su vez, al doctor.
-¡Diez y seis años! Atrasadilla estás, hija. Tu cuerpo es de doce, a lo sumo.
-¡Madre de Dios! Si dicen que soy un fenómeno...-manifestó ella en tono de lástima de sí misma. (Pág. 87)

-Dime –le preguntó Golfín- ¿Vives tú en las minas? ¿Eres hija de algún empleado de esta posesión?
-Dicen que no tengo padre ni madre.
-¡Pobrecita!. Tú trabajarás en las minas...
-No, señor. Yo no sirvo para nada –replicó sin alzar del suelo los ojos.”
(Pág. 88)

Es de destacar la observación de Casalduero con respecto al uso de la 3ª persona del plural utilizada por Marianela para presentar su realidad:

“El “Dicen” de Nela tiene como función crear una perspectiva legendaria.”¹⁹

Y Francisco Caudet subraya además:

“Y también queda así de manifiesto que su mundo está conformado por los demás.”²⁰

¹⁹ Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 4ª edición. Ed. Gredos, Madrid, 1961.

²⁰ Pérez Galdós, Benito. *Marianela*. 2ª edición Francisco Caudet. Ed. Cátedra, Madrid, 2004. Página 87.

Será de esta forma, a través de la 3ª persona del plural Nela configura toda su historia, subrayando, además de esa perspectiva legendaria, mediante la cual todo parece lejano, y fantástico, la imposición de la perspectiva que de ella tienen los habitantes de Aldeacorba.

“-Dicen que mi madre vendía pimientos en el mercado de Villamojada. Era soltera. *Me tuvo* el día de Difuntos y después se fue a criar a Madrid.

-... Quizás no tenga nadie noticia de quién fue tu papá.

-Sí, señor –replicó Nela con cierto orgullo-. Mi padre fue el primero que encendió las luces en Villamojada.

...Un día dicen que subió a limpiar el farol que hay en el puente, puso el cesto sobre el antepecho, yo me salí fuera y caíme al río.

-¡Y te ahogaste!

-No, señor; porque caí sobre piedras. ¡Divina Madre de Dios! ¡Dicen que antes de eso era muy bonita.

... -Dicen que me recogió después de la caída. Mi padre cayó enfermo, y como mi madre no le quiso asistir, porque era malo, él fue al hospital, donde dicen que se murió.” (Pág. 89)

Como ya indicábamos anteriormente en referencia al título del capítulo, el diálogo será la exposición, mediante la cual Marianela nos explica, a través de la reiterada 3ª persona del plural, sus orígenes -siendo particularmente significativo el día en que nació (el día de los difuntos), puesto que, evoca ya desde el inicio funestas premoniciones sobre lo que iba a ser su desdichada existencia-, la etiología de su deformidad, la problemática situación familiar, la etimología popular de su nombre, así como también su función “lazarillesca”.

Es de observar que esta será de las pocas referencias temporales que se hallan en la novela -a diferencia de las “novelas contemporáneas” en las que la concreción espacio-temporal es consustancial a la novela misma de ese período- a fin y efecto de crear un tiempo impreciso para privilegiar la presencia que tiene el espacio a lo largo de toda la novela, potenciando así su capacidad simbólica.

Por tanto, en este primer diálogo se apuntan ya los motivos recurrentes que quedarán vinculados irreductiblemente a la morfología del personaje de Marianela, nos referimos a las piedras, a las cestas, su especial cosmogonía, la Trascava, y su degradada perspectiva sobre sí misma, arguyendo reiteradamente su inutilidad “si yo no sirvo para nada”.

Como hemos apuntado en el apartado anterior referente a los objetos, el personaje identifica la imagen de un canto rodado con su propia existencia, que va de un puntapié a otro, limando a fuerza de desprecios su debilitada autoestima; pues bien, las piedras ya aparecen connotadas negativamente al ser la causa de la deformidad de Nela. No obstante, si bien esta es la perspectiva negativa que de Nela tienen los habitantes de Aldeacorba, no sucede así con la perspectiva del narrador, la cual se sirve de la

simbología que proyectan las minas para aludir a las piedras preciosas que están en su interior, como el auténtico valor de Nela; o la perspectiva focalizadora de Teodoro Golfín que la define como una alhaja:

-No, señor; yo no trabajo. Dicen que yo no sirvo ni puedo servir para nada.
-Quita allá, tonta; tú eres una alhaja. (Pág. 90)

Por otro lado, también merece especial mención la cesta desde la cual Nela se precipita, puesto que aportará también terribles connotaciones cuando vuelva a aparecer en la novela, presentando el lugar en el que duerme la protagonista.

A través del diálogo, Nela presenta su función como lazarillo:

“-¿Y quién es Pablo?
-Ese señorito ciego, a quien usted encontró en la Terrible. Yo soy su lazarillo desde hace año y medio. Le llevo a todas partes; nos vamos por los campos, paseando. (Pág. 90)
...-Y tu amo, ¿te quiere mucho?
-Sí, señor; es muy bueno. Él dice que ve con mis ojos, porque como le llevo a todas partes, y le digo cómo son las cosas...
-Todas las cosas que no puede ver –indicó el forastero muy gustoso de aquel coloquio.
-Sí, señor; yo le digo todo. Él me pregunta cómo es una estrella, y yo se la pinto de tal modo hablando, que para él es lo mismito que si la viera. Yo le explico cómo son las yerbas y las nubes, el cielo, el agua. Y los relámpagos, las veletas, las mariposas... Yo le digo lo que es feo y lo que es bonito, y así se va enterando de todo.” (Pág. 91)

Como podemos observar en este fragmento, Marianela no solo se presenta como lazarillo, sino también como conformadora, configuradora del canon estético que guía a Pablo, Marianela se convierte en los ojos de este invidente, una faceta nada desdeñable que permite descubrir la peculiar visión que tiene nuestra protagonista de la naturaleza, de la religión, de la belleza. Consideraciones que se verán reforzadas en posteriores diálogos que Marianela mantendrá con Pablo, en los cuales podremos comprobar la dialéctica de dos discursos enfrentados: de un lado, el discurso poético encarnado en Marianela, y de otro lado un discurso racional defendido por Pablo.

El diálogo como forma narrativa que potencia una disimulada objetividad del autor, ya que, es el propio personaje el que mediante su voz expresa su realidad, nos da habida cuenta de la interioridad del personaje en el siguiente capítulo XIX, cuyo título es *Domesticación*. En este capítulo, el doctor Teodoro Golfín rescata a Nela de un intento de suicidio, tras el cual, se establece una dialéctica entre dos discursos, nuevamente, el discurso poético de Nela, y el discurso positivista, científico de Teodoro, en los que se vislumbran las ideas que sobre la muerte tiene Nela, y que entran en franca contradicción con la ideología positivista-racional de Teodoro. En este pasaje, la protagonista confiesa su voluntad de reunirse con su madre en la Trascava, es decir, de

suicidarse, tras saber que Pablo ha recuperado la vista, quedando así anulada su única función como lazarillo. Lo único que le confería algo de dignidad a su menoscabada autoestima.

Por su parte, Teodoro trata de convencerla para que acepte la caridad de Florentina, acogiéndose a su programa de reinserción social en Aldeacorba, como única salida digna a su degradada existencia en casa de los Centeno. Finalmente, tras rebatir los argumentos de Nela, Teodoro consigue convencerla y llevarla a casa de los Penáguilas.

A lo largo de todo el capítulo Nela y Teodoro discuten en torno a conceptos como la muerte, la belleza y la verdad, de forma que podemos observar cómo ella defiende sus postulados, demostrando una fortaleza dialéctica que no había mostrado hasta ahora.

En este diálogo asistimos por primera vez a la exteriorización de sus sentimientos, de sus certezas, y de sus miedos, a través de su exposición sincera a Teodoro; en esta ocasión, Nela verbaliza sus angustias, descubriendo a través de la palabra una verdad intuitiva por ella, y deformada por el pueblo de Aldeacorba: Teodoro confirma su fealdad, no obstante, intenta mostrarle la importancia de valores más imperecederos, como los que caracterizan su espíritu. Teodoro, en vano, intentará curar la ceguera espiritual que sufre Nela, la cual es incapaz de considerar otros valores que no sean la belleza, porque sabe que no le conducirán al nuevo Pablo. Marianela sabe que el proyecto reformador de Florentina no podía dignificarla, dotar de sentido su existencia, puesto que, suponía aceptar la separación de Pablo, y su desprecio al conocer la verdad que le ocultaba.

“-Yo creo que después de que uno se muere tiene lo que aquí no puede conseguir... Si no, ¿Por qué nos está llamando la muerte a todas horas? Yo tengo sueños, y soñando, veo felices y contentos a todos los que se han muerto.

-¿Tú crees en lo que sueñas?

-Sí, señor. Y miro los árboles y las peñas, que estoy acostumbrada a ver desde que nací, y en su cara veo cosas...

-¡Hola, hola!... ¿también los árboles y las peñas tienen cara?

-Sí, señor... Para mí todas las cosas hermosas ven y hablan... Por eso, cuando todas me han dicho: “Ven con nosotras, muérete y vivirás sin penas...”

-“Qué lástima de fantasía”-murmuró Golfín- Alma enteramente pagana.”

-Si deseas la vida, ¿por qué no aceptaste lo que Florentina te ofrecía?

-Porque..., porque, porque la señorita Florentina no me ofrecía sino la muerte –dijo la Nela con energía. (Págs. 208-209)

“-¡Para ver a la Nela!...¡Pues no verá a la Nela!...!La Nela no se dejará ver! –exclamó ella con brío.

-¿Y por qué?

-Porque es muy fea... Se puede querer a la hija de la Canela cuando se tienen los ojos cerrados; pero cuando se abren los ojos y se ve a la señorita Florentina, no se puede querer a la pobre y enana Marianela.

-¡Quién sabe!...

-No puede ser..., no puede ser –afirmó la vagabunda con la mayor energía.

...-Tranquilízate, ven acá –le dijo con dulzura. Hablaremos...Verdaderamente no eres muy bonita...; pero no es propio de una joven discreta apreciar tanto la hermosura exterior.” (Pág. 210)

Durante este diálogo, también podemos comprobar que el carácter de Nela despierta de un letargo de aceptación y de conformismo social, mostrando una vehemencia en sus aseveraciones que no había exteriorizado hasta este momento. Es de destacar diversos parlamentos de Teodoro, los cuales describen su punto de vista sobre Nela, y merecerán especial atención en nuestro apartado sobre el multiperspectivismo.

Cabe remarcar el paralelismo que forman a nivel estructural dentro de la novela el capítulo III y el XIX, ambos protagonizados por Nela y Teodoro Golfín. Si bien en el primero, Nela se da a conocer ante Teodoro a través del empleo recurrente de la 3ª persona del plural, remarcando así su verdad histórica, configurada por el saber popular de Aldeacorba, es decir, no su verdad sino la del pueblo, y Teodoro permanecía en el desconocido plano que le brindaba el anonimato ante Nela; no será así en el segundo, en el que ambos apelan a una verdad íntima y absoluta, reconociendo sus propios temores y contradicciones.

De un lado, Nela descubre el auténtico nexo que la une a Pablo, el amor, si bien antes se presentaba como lazarillo, ahora a través del diálogo, Teodoro consigue extraerle la verdad, los auténticos sentimientos. Nela asume su fealdad, ratificada por Teodoro, si bien éste antes la compara con una alhaja advirtiéndole un nivel más profundo que el de la belleza, ahora confirma esta deficiencia, no obstante, continúa persuadiendo a Nela de lo fútil que sigue resultando privilegiar el plano físico sobre el espiritual:

“Es preciso que te cures esa manía; hazte cargo de que hay una porción de dones más estimables que el de la hermosura, dones del alma que ni son ajados por el tiempo ni están sujetos al capricho de los ojos.” (Pág. 210)

Teodoro, por su parte, asume su responsabilidad en el desenlace de los acontecimientos, al comprobar cómo la aplicación de la ciencia, si bien ha traído la luz a Pablo, ha supuesto la muerte para Nela, confinándola en la oscuridad y en el suicidio. Sin embargo, Teodoro tiene en este capítulo diversos parlamentos que suponen una defensa radical de los valores de Nela, cuyo objeto es la promesa de convertirla en un ser social, dotándole de educación, y de los bienes básicos para su desarrollo.

“...Pero todo lo sabrás; tú serás otra; dejarás de ser la Nela, yo te lo prometo, para ser una señorita de mérito, una mujer de bien” (Pág. 214)

Esta promesa de Teodoro es totalmente sincera y desinteresada, si bien no puede constatarse puesto que nuestra protagonista muere antes, se contrapone a las promesas

de Pablo y de Florentina, por un lado: el invidente promete desposarla y renuncia una vez recupera la vista, y de otro: Florentina supedita su promesa, su proyecto social a la recuperación visual de Pablo.

Por tanto, de estas tres promesas que recibe Nela, la única realmente filantrópica es la de Teodoro. Sin embargo, esa ferviente fe en la ciencia le impide comprender el alcance de la espiritualidad de Nela, nos encontramos pues, como señalábamos antes, una oposición entre el discurso científico focalizado en Teodoro, y el discurso poético de Nela: una pugna irresoluble.

Podríamos decir, que en este capítulo XIX Nela se desvela absolutamente a través de su palabra, definiéndose mediante su propia voz, y con una vehemencia inusitada en sus anteriores parlamentos, declarando abiertamente su enamoramiento, y reprochándole a Teodoro la aplicación de su saber científico. Como también, observamos el desvelamiento de su reacción ante la discutible caridad del proyecto de Florentina, acusándola incluso de haberle robado el bien más preciado: Pablo.

“-Pero Florentina es muy buena, te amaré mucho...
-Yo la quiero también; pero no en Aldeacorba –dijo la chicuela con exaltación y desvarío-. Ha venido a quitarme lo que es mío... porque era mío, sí, señor; le rezaría, sí, señor; le rezaría, porque no quiero que me quite lo que es mío... y me lo quitará, ya me lo ha quitado... ¿Adónde voy yo ahora, qué soy, ni qué valgo? Todo lo perdí, todo y quiero irme con mi madre.” (Pág. 212)

Si bien hemos destacado dos importantes antagonistas de Marianela en los diálogos, como son Teodoro y Pablo, los cuales representan la esfera burguesa, nos referimos ahora a Celipín, el benjamín de la familia Centeno, el cual comparte estatus con nuestra protagonista, como representante de la esfera proletaria.

Los diálogos que mantienen ambos se sitúan principalmente en tres capítulos: IV La familia de piedra, XII El doctor Celipín, y XVIII La Nela se decide a partir.

En el primero, Celipín denuncia la condición pétreo a la que ambos están determinados a pertenecer en la casa de los Centeno, dicha reivindicación se ve continuamente contrapunteada por el pesimismo y la resignación de Nela ante tal injusticia. Si bien Celipín decide actuar contra este estatismo al que se ven abocados en las minas, sin posibilidad de mejora, a través del estudio; Nela, por el contrario, reafirma su inutilidad con aseveraciones como “Como yo no puedo ser nunca nada, como yo no soy persona, nada puedo decir...” (pág. 99). Por tanto, en contraposición con el carácter más soñador que revelan los planes de Celipín, se dibuja el pesimismo y la ataraxia de Nela, marcando así su falta de voluntad para operar cualquier cambio de situación.

Aparte de la asunción de su desgracia, podemos observar en este capítulo que la acción que define al personaje de Nela, además de la resignación de su propio destino, es su generosidad. Nos referimos, a su contribución a los ahorros de Celipín. Nela presenta un total desapego a cualquier bien material. En consecuencia, en este diálogo que mantienen podemos diferenciar claramente la dialéctica de dos discursos opuestos: el discurso idealista de Celipín, y el realista de Nela. Es de observar que Nela en compañía de Celipín, adopta siempre el discurso más realista, en contraposición del utilizado en el resto de la obra, puesto que, ella focaliza el discurso idealista contra el positivista-racionalista focalizado por Teodoro y Pablo.

Esta dialéctica mantenida por Celipín y Nela tiene su correlato en el capítulo XII, en el que, por un lado, él expone sus quijotescos planes de superación personal organizando su huída de Aldeacorba para dirigirse a Madrid, donde pretende hacerse un médico de renombre; y por otro lado, Marianela, tomando como ejemplo el caso de Teodoro Golfín, intenta corregir las veleidades de su compañero, advirtiéndole razonablemente sobre la necesidad de plantearse su futuro en términos más realistas. En sus intervenciones podemos observar el lado más sensato y racional de una idealista Marianela, que cuando trata de aconsejar a su compañero de desgracias intenta ayudarlo con su desinteresada opinión:

“-No pienses todavía en esas cosas de remontarte mucho, que eres más pelado que un huevo – le dijo ella-. Vete poquito a poquito, hoy me aprendo esto, mañana lo otro. Yo te aconsejo que antes de meterte en eso de curar enfermos, debes aprender a escribir para que pongas una carta a tu madre pidiéndole perdón, y diciéndole que te has ido de tu casa para afinarte, hacerte como don Teodoro y ser un médico muy cabal. (Pág. 163)

... -Bien, bien –dijo la Nela con alegría-; pero mira que has de ser buen hijo, pues si tus padres no quieren enseñarte, es porque ellos no tienen talento, y pues tú lo tienes, pídele por ellos a la Santísima Virgen, y no dejes de mandarles algo de lo mucho que vas a ganar.” (Pág. 164)

De la misma forma, su falta de voluntad vuelve a aparecer ante la invitación de Celipín para unirse a la aventura. Reiteradamente vuelve a insistir en su ser estéril: “-¡Qué bobo eres! Yo no sirvo para nada. Si fuera contigo, sería un estorbo para ti. (Pág. 165)

En este capítulo, Nela vuelve a responder con un silencio, momento en el que ya, ni las palabras pueden dar cuenta de la angustia de nuestra protagonista, en el instante en que Celipín le presenta la verdad que trata de esconder continuamente.

“-Ahora dice que van a dar vista a don Pablo, y cuando él tenga vista, nada tienes tú que hacer en Socartes. ¿Qué te parece mi idea?...¿No respondes?

Pasó algún tiempo sin que la Nela contestara nada. Preguntó de nuevo Celipín, sin obtener respuesta.” (Pág. 165)

Ante la inminencia de esta terrible constatación la respuesta de Nela continúa siendo el silencio y la no acción.

En el capítulo XVIII, si bien el propio título nos habla de la determinación de Nela de partir, esta afirmación se presenta ambigua, puesto que si en un principio decide unirse a la aventura quijotesca de Celipín, no será así hacia el final del capítulo, momento en el que Nela se plantea la opción del viaje definitivo en la Trascava para unirse con su madre. Si en un primer momento, decide embarcarse con Celipín, llevada por el idealismo de éste, después, al recapacitar sobre lo que dejaba en un lugar, en el que a pesar de haber sido infinitamente desgraciada, había sido espacio también de felicidad junto a su “amito”; esta idea y el recuerdo de su madre ligado a la Trascava harán imposible la acción de la huida. El diálogo entre ambos presenta la argumentación constante, el discurso idealista de Celipín, por un lado; y por otro, el discurso de la negación de Nela. Una negativa que esconde la constatación del único viaje posible, el recuento en la Trascava con su madre. Este pensamiento se plantea desde la negación y el silencio, dibujándose solo en la mente de Nela.

“-Yo no me voy- repitió.

...-Entonces, ¿vuelves a casa? –preguntóle al ver que su elocuencia era tan inútil como la de aquellos centros oficiales del saber.

-No.

-¿Vas a la casa de Aldeacorba?

-Tampoco.

-Entonces, ¿te vas al pueblo de la señorita Florentina?

-No, tampoco.

-Pues, entonces, ¡Córcholis, recórcholis!, ¿adónde vas?

La Nela no contestó nada; seguía mirando con espanto al suelo, como si en él estuvieran los pedazos de la cosa más bella y más rica del mundo, que acababa de caer y romperse.” (Pág. 201)

En este último capítulo que comparten ambos protagonistas, el diálogo si a priori es el mecanismo que ilumina el único discurso racionalista que podemos observar en Nela, nos da cuenta de la solución que plantea el suicidio como única vía de acabar con el sufrimiento. Es por tanto, a través de la negación, y del silencio como accedemos al ser en acción que define el último estadio del personaje de Nela.

Nos referimos ahora a los diálogos bucólicos que mantienen Nela y Pablo, enmarcados principalmente en el tríptico: VI Tonterías, VII Más tonterías, VIII Prosiguen las tonterías; los cuales forman una unidad temática y estructural dentro de la novela. En el primero, los amantes discuten sobre la religión y el universo en un entorno apacible y bucólico. En el segundo, el tema central de la discusión se centra en la belleza, Pablo alude a este concepto desde los presupuestos platónicos, situando en Marianela la belleza pura. En el tercero, si bien la belleza sigue ocupando un lugar destacado, será

ahora la recuperación de la vista y sus implicaciones el centro de la conversación de los amantes.

En estos capítulos el recurso narratológico principal es el diálogo y nos da habida cuenta del carácter imaginativo y soñador de Nela, así como también de su particular cosmogonía, y religiosidad, entre intuita y aprendida, en contraposición al racionalismo de Pablo.

“-Tu religiosidad, Nelilla, está llena de supersticiones. Yo te enseñaré ideas mejores.
-No me han enseñado nada -dijo María con inocencia-; pero yo, cavila que cavilarás, he ido sacando de mi cabeza muchas cosas que me consuelan, y así, cuando me ocurre una buena idea, digo: “Esto debe ser así, y no de otra manera.” Por las noches, cuando me voy sola a mi casa, voy pensando en lo que será de nosotros cuando nos muramos, y en lo mucho que nos quiere a todos la Virgen Santísima.
-Nuestra Madre amorosa.
-¡Nuestra Madre querida! Yo miro al cielo y la siento encima de mí, como cuando nos acercamos a una persona y sentimos el calorillo de su respiración. Ella nos mira de noche y de día por medio de..., no te rías..., por medio de todas las cosas hermosas que hay en el mundo.”
(Pág. 117)

“-¡Ay Nela! –exclamó Pablo, vivamente-. Tus disparates, con serlo tan grandes, me cautivan, porque revelan el candor de tu alma y la fuerza de tu fantasía. Todos esos errores responden a una disposición muy grande para conocer la verdad, a una poderosa facultad tuya, que sería primorosa si estuviera auxiliada por la razón y la educación... Es preciso que tú adquieras un don precioso de que yo estoy privado; es preciso que aprendas a leer.” (Pág. 118)

En estos fragmentos podemos observar cómo a través del diálogo Marianela esgrime su peculiar visión sobre la religión, una creencia que bebe tanto del panteísmo animista como de los credos aprendidos a fuerza de la costumbre y la rutina; por tanto, no es la suya una religión ni totalmente animista ni absolutamente católica, sino más bien el producto de ambas.

En este último párrafo, cabe señalar el tono marcadamente krausista del parlamento de Pablo, el cual apela a la educación para corregir las deficiencias intelectuales de Nela.

Si bien el personaje se revela a través del uso del diálogo, iluminando aspectos de suma importancia en la conformación de su ser, como lo es la percepción del mundo que Nela tiene, también debemos destacar la opacidad de tal recurso a partir del segundo capítulo, permitiéndonos a través de su silencio, elidir su verdad más lacerante. Por tanto, si el diálogo nos conduce a la verdad del personaje, también su elisión, su silencio, nos lleva hacia su principal temor: su aspecto físico. Nela se queda en silencio cada vez que Pablo alude retóricamente a su belleza, pidiéndole su aserción:

“-Que estoy en el mundo para ser tu lazarillo, y que mis ojos no servirían de nada si no sirvieran para guiarte y decirte cómo son todas las hermosuras de la tierra.
-Dime, Nela: ¿Y cómo eres tú?
La Nela no dijo nada. Había recibido una puñalada.” (Pág. 118)

“-Sí, tú eres la belleza más acabada que puede imaginarse –añadió Pablo con calor-. ¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial y cariñosa, que ha sido capaz de alegrar mis tristes días; cómo podría suceder, cómo, que no estuviese presentada en la misma hermosura?... Nela, Nela –añadió balbuciente y con afán-. ¿No es verdad que eres muy bonita?
La Nela calló. (...)
¿No respondes?... Es verdad que eres modesta. Si no lo fueras, no serías tan reprensiva como eres.”

Sin embargo, el diálogo también se torna fementido y ocultador de la verdad aparental cuando Nela asegura ser bella. En este fragmento, Nela, llevada por el entusiasmo de Pablo, trasmuta su verdad, se ve bella porque se ve a través de los ojos del ciego, observando así la única belleza que ella poseía, la del alma, y que sin embargo pasa desapercibida para el resto de los habitantes de Aldeacorba, como también para ella misma en el resto de la novela.

“-Prefiero no ver con los ojos tu hermosura, porque la veo dentro de mí, clara como la verdad que proclamo interiormente. Aquí dentro estás, y tu persona me seduce y enamora más que todas las cosas.
-Sí, sí, sí –afirmó la Nela con desvarío; yo soy hermosa, soy muy hermosa.
(...)
-¡Veré tu hermosura, ¡qué felicidad! -exclamó el ciego con la expresión delirante, que era su expresión más propia en ciertos momentos-. Pero si ya la veo; sí la veo dentro de mí, clara como la verdad que proclamo y me llena el alma.
-Sí, sí, sí...-repitió la Nela con desvarío, espantados los ojos, trémulos los labios-. Yo soy hermosa, soy muy hermosa.” (Pág. 134)

En los diálogos que mantienen los amantes conviven discursos de diferente naturaleza por lo que se refiere a la realidad. El hecho de que Pablo sea invidente presenta una escisión, una grieta en la verdad de los parlamentos. Puesto que, conceptos como la belleza enfrentan la posición de Pablo, totalmente conceptual, abstracta, con la posición de Nela asentada en la realidad empírica, sin que tales posiciones puedan contrastarse con lo real, lo cual permanece vedado a los ojos de Pablo, originando así un diálogo compartido que carece de verdad, porque las posiciones valoran un mismo concepto con diferente utillaje. Originando así la ambigüedad de los presupuestos de Pablo, quien como se verá hacia el final de la obra, se regirá también por la apariencia y por un concepto de belleza física en cuanto recupere la capacidad para visualizar el mundo sensitivo. Es por tanto, la carencia de la visión lo que permite la opacidad de los diálogos que mantienen los amantes en el entorno bucólico:

“...La hija de la Canela sintió como si arrancaran su corazón de raíz, y cayó hacia atrás murmurando:
-¡Madre de Dios, qué feísima soy!
-¿Qué dices, Nela? Me parece que he oído tu voz.
-No decía nada, niño mío... Estaba pensando...sí, pensaba que ya es hora de volver a tu casa. Pronto será la hora de comer.” (Pág. 125)

3.2.3 El monólogo interior

Otro de los recursos narrativos que nos conduce a la construcción del personaje es el uso del monólogo interior. Aunque en Galdós debemos esperar a la publicación en 1881 de *La Desheredada* para establecer el pleno desarrollo de esta técnica, podemos ver ejemplos de este empleo en un estadio larvado en su novelística del primer período. Si bien este monólogo inicial es concomitante al soliloquio romántico y se caracteriza por ser muy breve y por estar introducido por un *verbum dicendi*, en esta primera etapa podemos destacar un vislumbre de cambio en *Doña Perfecta* (1876), en donde el monólogo que pronuncia Rosario ya presenta una mayor extensión y se dirige ya hacia el discurso monologal propio del realismo, apartándose así de la estela del monólogo romántico.

El empleo del monólogo interior supone un paso más en el propósito de esconder la voz del narrador, sustituyéndola por la del propio personaje, en aras de una supuesta objetividad. Conocemos a través de la voz del personaje sus sentimientos más íntimos, sin mediación del narrador, dotándoles de un grado mayor de verdad. No obstante, aunque suponga una mayor independencia del personaje, en Galdós, el monólogo nunca implica, como observara Rafael Bosch:

“un total rompimiento con el mundo objetivo, aunque ese rompimiento exista a veces en los personajes. El refugio en lo puramente subjetivo como fundamento de la realidad exterior es en Galdós solo una parte, por amplia que sea, de una visión básicamente objetiva.”²¹

En el proceso de creación del personaje, el monólogo interior supone una puerta abierta a la interioridad de este, de forma que, podemos caracterizarlo a través de sus propias palabras, que mencionadas en la soledad poseen un grado más intenso de verdad. Será, como hemos indicado anteriormente, en las “novelas contemporáneas” donde este recurso encuentre una trascendental relevancia, sin embargo, es pertinente señalar en este apartado la existencia del monólogo, que aunque de forma aislada, nos revela valiosos detalles en cuanto a la construcción del personaje se refiere.

En *Marianela* hallamos dos monólogos citados por Nela, el primero de ellos en el capítulo “Entre dos cestas”, y el segundo en el “De cómo la Virgen María se le apareció a la Nela”. El primer monólogo tiene lugar en las cestas, espacio de apartamiento e intimidad, que permite a Nela no solo conversar con Celipín, sino también consigo

²¹ Bosch, Rafael, “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”, *Anales Galdosianos*, año II (1967), págs. 169-184

misma. En esta ocasión, Marianela se dirige hacia la Virgen María, comienza su monólogo reprochándole su falta de belleza: “¿por qué no me hiciste hermosa? ¿Por qué cuando mi madre me tuvo no me miraste desde arriba?” (pág. 169). Marianela se siente una desheredada del mundo creado por Dios, en el cual su existencia es problemática porque no participa de la belleza que la rodea, lo cual no le permite aspirar al amor de Pablo cuando éste recupere la visión. Marianela estructura su discurso a través de diversas preguntas retóricas sobre su utilidad en el mundo, su fealdad, para finalmente pedir a la Virgen el segundo milagro:

“Señora y Madre mía, ya que vas a hacer el milagro de darle la vista, hazme hermosa a mí o mátame, porque para nada estoy en el mundo. Yo no soy nada no nadie más que para uno solo...” (Pág. 169)

En la religiosidad de Marianela, La Virgen María representaba a esa madre, dadora de lo imposible, que podía regalarle a ella el milagro de la belleza. Esta petición a la Virgen es la principal función de este monólogo en la estructura de la novela, sin embargo debe destacarse una importante función anticipatoria o premonitoria del trágico final de Nela:

“Si sus ojos nacen ahora y los vuelve a mí y me ve, me caigo muerta...” “Lo que no quiero es que mi amo me vea, no. Antes de consentir que me vea, ¡Madre mía!, me enterraré viva; me arrojaré al río... Sí, sí; que se trague la tierra mi fealdad. Yo no debía haber nacido...” (Pág. 169)

Así pues, en el primer fragmento, Nela anticipa su propio final, su muerte llegará cuando Pablo la mire por primera vez. No obstante, también debemos remarcar la referencia a la pulsión tanática de Nela, ya que, cuando se entera del éxito de la operación, no valora otra opción sino la de desaparecer definitivamente, arrojándose a la Terrible para reunirse con su madre.

Es de observar la relevancia que la belleza tiene para Marianela, hasta el punto de supeditar, no solo su existencia, sus relaciones amorosas, sino también su instrucción, su “domesticación”:

“Si yo fuese grande y hermosa; si tuviera el talle, la cara y el tamaño... sobre todo el tamaño, de otras mujeres; si yo pudiese llegar a ser señora y componerme ¡Ay, entonces mi mayor delicia sería que sus ojos se recrearan en mí!... Si yo fuera como las demás, siquiera como Mariuca...!qué pronto buscaría el modo de instruirme, de afinarme, de ser una señora!...” (Pág. 170)

Mariela nos habla de los terribles efectos que su fealdad le ha ocasionado, no solo exclusión social, sino también intelectual, y lo que es más relevante para ella la imposibilidad de la continuidad del amor con Pablo. Es por tanto la supremacía de un concepto, el de la belleza, que condiciona el resto y que finalmente la conduce a la

muerte. Además de este culto a la belleza, en este monólogo se materializan sus creencias religiosas, en cuanto que conforman el único recurso para resolver su angustiada situación. Así, Nela confía en que su petición sea escuchada y obre el milagro de su beldad.

El segundo monólogo aparece en el capítulo siguiente, XIV “De cómo la Virgen María se apareció a la Nela”, justo después del monólogo anterior que cierra el día y el capítulo, Marianela se levanta al día siguiente esperando ver cumplido su deseo. Antes de resolver la incógnita ante una nueva escena especular, Nela revela su espíritu religioso creyendo sentir la presencia de la Virgen María próxima a ella:

“La Nela no respondió, porque estaba su espíritu ocupado en platicar consigo propio, diciéndose: “Qué es lo que tengo?... No puede ser maleficio, porque lo que tengo dentro de mí no es la figura feísima y negra del demonio malo, sino una cosa celestial, una cara, una sonrisa y un modo de mirar que, o yo estoy tonta o son de la misma Virgen María en persona. Señora y Madre mía ¿será verdad que hoy vas a consolarme?... ¿Y cómo me vas a consolar? ¿Qué te he pedido anoche?” (Pág. 172)

(...)

“Arrodillándose, tentó el suelo. “...No sé..., pero algo va a pasar. Que es una cosa buena no puedo dudarlo... La Virgen me dijo anoche que hoy me consolaría...¿Qué es lo que tengo?... ¿Esa Señora celestial anda alrededor de mí? No la veo, pero la siento; está detrás, está delante” (Pág. 173)

Este monólogo estructuralmente tiene una función anticipatoria también, puesto que, posteriormente Nela sí visualiza en el bosque, en el espacio de la idealidad, del *locus amoenus*, la figura de la Virgen, sin embargo, no es la Virgen María, sino Florentina, la cual aparece a los ojos de Nela con los atributos de las diversas vírgenes pictóricas. El monólogo anticipa irónicamente, de igual modo que el título del capítulo, la visión del terrible reverso de Nela, la imagen prototípica de la suma belleza. De alguna forma, la petición a la Virgen se cumple irónicamente, la belleza se le aparece a Nela, pero no transformada en su cuerpo sino en la presencia de Florentina, subrayando la belleza de esta, a través de una minuciosa descripción comparativa con las vírgenes pintadas por los grandes maestros de este arte, en contraposición a la beldad de Marianela.

En consecuencia, los monólogos seleccionados, citados por Marianela, dan habida cuenta de su carácter, de sus temores, de sus ilusiones, perfilan la interioridad que el propio personaje define a través de su voz. Bien es cierto que este recurso narrativo, como indicábamos anteriormente, aparece de forma un tanto aislada en esta primera etapa, pero debe subrayarse por cuanto contiene de innovación. Nótese que estos monólogos, aunque también representan una evolución con respecto a los de corte más

romántico, aún mantienen en su forma residuos de éste, como por ejemplo el empleo de un *verbum dicendi* para introducir el texto:

“Encerrándose en sus conchas, Marianela hablo así (...) (Pág.169) La Nela no respondió, porque estaba su espíritu ocupado en platicar consigo propio, diciéndose:” (Pág. 172).

3.2.4 Multiperspectivismo

En este apartado nos disponemos a analizar las diferentes perspectivas que tienen los personajes sobre Marianela.

Es de observar, que la multiplicidad de perspectivas, entendida como una cierta polifonía de voces -en términos de Bajtin-²², llegaría en Galdós con *La desheredada*, pues aún en esta etapa de “novela de tesis”, las perspectivas son dualistas, ofreciendo la visión de un mundo polarizado en dos realidades antagónicas. Aunque, como bien ya señaló Galdós, el autor está siempre presente, el grado de ocultamiento narratorial obviamente no es el mismo en la primera y en la segunda etapa.

No obstante, es remarcable que sobre un mismo personaje se proyecten diversas voces que intentan reconstruir al personaje, porque supone un intento de superar el monologismo, aunque en estadio muy primario.

Perspectiva de Pablo:

En los siguientes fragmentos, Pablo define a Nela como un ser totalmente espiritual, bello, y enraizado en la naturaleza, apartado de la sociedad, lo cual le ha conducido también a la ignorancia en la que vive. La percepción de Pablo, durante su ceguera, es la más veraz, con respecto al resto de personajes, puesto que describe a Nela desde su interioridad, captando la belleza secreta que atesora su alma. Es la suya una visión desprejuiciada, captada a través del mundo de los sentimientos. Sin embargo, esta intuición se ve truncada en el momento en que recupera la videncia, cayendo como el resto de los habitantes de Aldeacorba en el prejuicio de la apariencia física. Su valoración es la única, con respecto al resto de personajes, que cambia, supeditada a su nueva visión. En este caso, Pablo atesora la percepción más pura de Marianela, cuando la ve con los ojos del alma, y también la más prejuiciosa cuando ensalza la belleza física de Florentina en contraposición a Marianela, vista como un monstruo. De la misma forma, el personaje de Pablo es el único que experimenta un cambio en su naturaleza, puesto que, toda la sabiduría y clarividencia de la que hace gala durante su estado invidente se torna estulticia, inmadurez en su nuevo estado. Así pues, cuando Pablo

²² Bajtin, M. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid, 1989. Según Bajtin, la polifonía se produce cuando el novelista introduce muchas voces en su obra y las deja dialogar entre sí, con lo que se produce un cruce de ideologías en el seno de la novela. Partiendo de este concepto distingue entre novela monológica y novela dialógica. En la primera, el autor impone su voz, su visión del mundo, se sirve de sus personajes como meros portavoces para transmitir su ideología. En la segunda, el autor crea personajes con absoluta independencia, no se ha colocado por encima de ellos sino a un mismo nivel.

participa del mundo de lo visible deja de apreciar el tesoro de Nela, y todas sus anteriores apreciaciones, incluida su promesa de casamiento, desaparecen fulminantemente ante la visión de la belleza física de Florentina.

En consecuencia, desde el inicio de la novela hasta la recuperación de Pablo, el personaje que configura de Nela es puro, construido a través de percepciones espirituales, y que entra en franca oposición con el resto de los habitantes de Aldeacorba, tejiendo así en la mente del lector la antítesis constante con respecto a la visión de los otros.

“-Tu religiosidad, Nelilla, está llena de supersticiones. Yo te enseñaré ideas mejores.” (Pág. 117)

“-¡Tu alma está llena de preciosos tesoros. Tienes bondad sin igual y fantasía seductora. De todo lo que Dios tiene en su esencia absoluta, te dio a ti parte muy grande. Bien lo conozco; no veo lo de fuera, pero veo lo de dentro, y todas las maravillas de tu alma se me han revelado desde que eres mi lazarillo.” (Pág. 121)

“-Si tú eres la belleza más acabada que puede imaginarse –añadió Pablo con calor-. ¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial y cariñosa, que ha sido capaz de alegrar mis tristes días; cómo podría suceder, cómo, que no estuviese representada en la misma hermosura?” (Pág. 123)

“-Tu extraordinaria bondad, tus nobles prendas, tu belleza, han de cultivar los corazones y encender el más puro amor en cuantos te traten, asegurando un porvenir risueño. Yo te juro que te querré mientras viva, ciego o con vista, y que estoy dispuesto a jurarte ante Dios un amor grande, insaciable, eterno.

-Florentina, yo creí que no podía quererte; creí posible querer a otra más que a ti...¡Qué necesidad! Gracias a Dios que hay lógica en mis afectos... Mi padre, a quien he confesado mis errores, me ha dicho que yo amaba a un monstruo... Ahora puedo decir que idolatro a un ángel. El estúpido ciego ha visto ya, y al fin presta homenaje a la verdadera hermosura...” (Pág. 233)

Perspectiva de Sofía:

La visión de Sofía pone claramente de manifiesto la actitud de la clase acomodada ante la mendicidad; bajo la apariencia de la entrega y de la caridad, se esconde la única finalidad “ganarse un puestecito en el cielo” como indicara la Señana en referencia al cuidado de Nela. Es la falsa caridad, a la que alude nuestro escritor también al mencionar las fiestas, las corridas de toros, que realizaba en Madrid Sofía para recaudar fondos de ayuda a la beneficencia. Es, en definitiva, la buena acción supeditada siempre a un intercambio, a una finalidad que acaba en el propio egoísmo de quien la ejecuta. En este sentido, Sofía comparte este estatus con Florentina, cuando ésta pretende hacer de Nela objeto de su reforma social, convirtiéndola en una burguesa.

Como podemos observar en el siguiente fragmento, la percepción que de Nela tiene Sofía es absolutamente superficial, pues solo ve en ella su deformidad física, el salvajismo, y la incapacidad de cumplir totalmente sus expectativas de reforma social.

“-Atrasadilla está- ¡Qué desgracia! –exclamó Sofia- Y yo me pregunto: ¿para qué permite Dios que tales criaturas vivan?... Y me pregunto también: ¿qué es lo que se puede hacer por ella? Nada, nada más que darle de comer, vestirla hasta cierto punto... Ya se ve..., rompe todo lo que le ponen encima. Ella no puede trabajar porque se desmaya; ella no tiene fuerzas para nada. Saltando de piedra en piedra, subiéndose a los árboles, jugando y enredando todo el día y cantando como los pájaros, cuanto se le pone encima conviértese pronto en jirones...” (Pág. 142-143)

Perspectiva de Carlos:

En el siguiente fragmento, hallamos una voz de disidencia, aunque Carlos habita la esfera de Aldeacorba, no comparte totalmente la opinión de la clase a la que pertenece actualmente. Probablemente el hecho de haber tenido un origen humilde le permita la autocritica a conductas burguesas dentro de esa propia clase. Como ejemplo de ello observamos en el siguiente fragmento la reprobación de Carlos al abandono que Marianela ha sufrido por parte de los únicos que hubieran podido haberlo remediado, la clase acomodada de Aldeacorba.

En este parlamento, Carlos diagnostica la superstición y sentimentalidad de Nela como producto de sus carencias intelectuales; además ve en ella inteligencia e ingenio, valores que pasan inadvertidos a los ojos de los habitantes de Aldeacorba. Es junto a la visión de Teodoro, es decir, los hermanos Golfín, los hombres que llevan la ciencia a la aldea, quienes emiten la valoración más objetiva y lúcida de Marianela, intuyendo en ella valiosas capacidades que han quedado aletargadas por el subdesarrollo cultural al cual la sociedad la ha confinado.

“-Pues yo he observado en la Nela –dijo Carlos- algo de inteligencia y agudeza de ingenio bajo aquella corteza de candor y salvaje rusticidad. No, señor; la Nela no es tonta, ni mucho menos. Si alguien se hubiera tomado el trabajo de enseñarle alguna cosa, habría aprendido mejor quizás que la mayoría de los chicos. La Nela tiene imaginación; por tenerla y carecer hasta de la enseñanza más rudimentaria, es sentimental y supersticiosa.” (Pág. 143)

Perspectiva de Florentina:

En cuanto a la visión de Florentina sobre Marianela, es de destacar que aunque sea consciente de la situación de orfandad en la que vive, y de su bondad proclamada por Pablo, sigue siendo la suya una mirada prejuiciosa, incapaz de ver más allá de la deformidad física los valores más preciados de Nela, que como las piedras preciosas de la Trascava solo pueden verse desde dentro.

“-Yo sé que la Nela es muy buena, me lo has dicho tú anoche, me lo ha dicho también tu padre...No tiene familia, no tiene quién mire por ella ¿Cómo se consiente que haya tanta desgracia?... ¡Pobre Mariquita, tan buena y tan abandonada!... ¡Es posible que hasta ahora no la haya querido nadie, ni nadie le haya dado un beso, ni nadie le haya hablado como se habla a las criaturas!...” (Pág. 183)

Como indicábamos anteriormente, Sofía y Florentina comparten la misma actitud ante el problema de la mendicidad; ambas ven en la caridad un medio para conseguir materializar sus propios intereses. Si bien, Sofía utilizaba las fiestas benéficas para mostrar su actitud caritativa, Florentina escogerá a Nela para centrar su proyecto social aburguesándola. La falsedad de tal intención se confirma cuando Florentina supedita su labor caritativa al éxito de la operación de Pablo; y se constata cuando Florentina cree ver en Marianela una muñeca a la cual debe vestir y alimentar, sirviéndole esta como mero entretenimiento.

“-Mira tú, Huerfanita- añadió la Inmaculada- (...) Yo quiero socorrer a la Nela, no como se socorre a los pobres que se encuentran en un camino, sino como se socorrería a un hermano... ¿No dices tú que ella ha sido tu mejor compañera, tu lazarillo, tu guía en las tinieblas? ¿No dices que has visto con sus ojos y has andado con sus pasos? Pues la Nela me pertenece... Yo me encargo de vestirla, de darle todo lo que una persona necesita para vivir decentemente, y le enseñaré mil cosas para que sea útil en una casa. (...) Nela vivirá conmigo; conmigo aprenderá a leer, rezar, a coser, a guisar, aprenderá tantas cosas que será como yo misma.” (Pág. 183)

Perspectiva de Teodoro:

La visión de Nela se va conformando en Teodoro desde el inicio de la novela, mediante su canto, su meliflua voz aparece en un momento de perplejidad, cuando Teodoro se pierde en el laberíntico espacio de las minas. A partir de su encuentro con Pablo, conoce a Nela. Será entonces en el tercer capítulo, cuyo título “Diálogo que servirá de exposición” nos avanza la naturaleza del diálogo que mantendrán Nela y Teodoro. En este capítulo, Nela explica la trayectoria de su vida, su origen, su desgracia, y su única misión en la vida: servir de lazarillo a Pablo. Es este un primer encuentro, por tanto, solo destacamos la impresión que causa en Teodoro la falta de educación, motivada por el abandono social que sufre Nela. Este tercer capítulo, como hemos indicado anteriormente, guarda un claro paralelismo con el capítulo XIX “Domesticación”. Ambos capítulos están protagonizados por Teodoro y Nela; y si en este es Nela la que explicita su historia y su *modus vivendi*; en este último, será Teodoro quién desvelará los profundos secretos que quedan en estado *apariential* en el tercer capítulo. En definitiva, en el capítulo XIX podemos observar la perspectiva de Teodoro sobre Nela sin ambages.

En los párrafos seleccionados en este capítulo XIX podemos apreciar los diferentes argumentos que teje Teodoro en su discurso, el cual fragua una perspectiva de Nela desprejuiciada y objetiva.

Teodoro, en primer lugar, recoge la idea que tiene Marianela sobre sí misma, para rebatírsela, mostrándole que ha sido consecuencia de importantes carencias sociales e intelectuales, de las cuales responsabiliza a la acomodada sociedad de Aldeacorba.

“-Esa idea de que no sirves para nada es causa de grandes desgracias para ti, ¡infeliz criatura!... Todos son, igualmente, responsables del abandono, de la soledad y de la ignorancia en que has vivido. (...) (Pág. 207)

En los siguientes fragmentos podemos observar la intuición de Teodoro sobre el valor espiritual de Marianela, el cual pasa totalmente desapercibido para los demás, a excepción del primer Pablo y de Carlos Golfín. No obstante, Teodoro vuelve a incidir en la idea de la carencia educacional que ha sufrido Nela, y que la ha aislado socialmente.

“Eres una personilla delicada, muy delicada, quizás de inmenso valor; (...) -¿No tendrás tú inteligencia, no tendrás tú sensibilidad, no tendrás mil dotes preciosas que nadie ha sabido cultivar? No; tu sirves para algo, aún servirás para mucho si encuentras una mano hábil que te sepa dirigir.” (Pág. 207)

(...) Tú te has acostumbrado a la vida salvaje, en contacto directo con la Naturaleza, y prefieres esta libertad grosera a los afectos más dulces de una familia.” (Pág. 209)

En el siguiente pasaje cabe destacar la franqueza de Teodoro al admitir la fealdad física a Nela, sin embargo, la alerta contra los brillos engañosos de la hermosura, fugaces, inaprehensibles e inexorablemente mutables. Teodoro, además de curar la ceguera de Pablo, pretende curar también la enfermedad de Nela, esa adoración desmesurada a la belleza, que le impide valorar dones más preciados y más permanentes en su interior.

(...) Verdaderamente no eres muy bonita...; pero no es propio de una joven discreta apreciar tanto la hermosura exterior. (Pág. 210)
-Tuvieron personas que vivieron hace siglos, personas de fantasía como tú que vivían en la Naturaleza, y que, como tú, carecían de cierta luz que a ti te falta por tu ignorancia y abandono, y a ellas, porque aún esa luz no había venido al mundo...Es preciso que te cures de esa manía; hazte cargo de que hay una porción de dones más estimables que el de la hermosura, dones del alma que ni son ajados por el tiempo ni están sujetos al capricho de los ojos. Búscalos en tu alma, y los hallarás.” (Págs. 210-211).

El siguiente texto es esencialmente revelador de la naturaleza de Nela a los ojos de Teodoro:

(...) ¡Pobre criatura, formada de sensibilidad ardiente, de imaginación viva, de candidez y de superstición, eres una admirable persona nacida para todo lo bueno, pero desvirtuada por el estado salvaje en que has vivido, por el abandono y la falta de instrucción...
(...) ¡Infeliz!, has nacido en medio de una sociedad cristiana, y ni siquiera eres cristiana; vive tu alma en aquel estado de naturalismo poético, (...) en aquel estado en que vivieron pueblos de que apenas queda memoria.” (Pág. 213).

Teodoro ve, principalmente, en el estado primigenio de Nela un signo de atraso, donde las supersticiones y el animismo han conformado un ser totalmente desvinculado del progreso y de la educación. Por tanto, Teodoro, aun valorando la bondad de su espíritu,

ve en su carencia intelectual el principal lastre del cual debe deshacerse sometiéndose a un proceso de “domesticación”:

“Pero todo lo sabrás; tú serás otra; dejarás de ser la Nela, yo te lo prometo, para ser una señorita de mérito, una mujer de bien.” (Pág 214)

Si bien antes Florentina pretendía transformar a Nela en una burguesa, cumpliendo así un proyecto social que escondía motivos más espúreos; ahora será Teodoro, quien desde una perspectiva de filiación krausista, pretenderá en vano reparar las carencias educacionales de la joven.

En el penúltimo capítulo, titulado “Los ojos matan”, una vez más Teodoro relata los tesoros que se esconden tras la fealdad de Nela, del mismo modo que critica su “ceguera espiritual” al creer en supersticiones y cosmogonías que la alejan del racionalismo.

En este sentido, Galdós nuevamente apunta al binomio irresoluble razón-naturaleza que tiene en su obra *Marianela* uno de los nódulos centrales en cuanto a la estructura que la conforma.

Marianela aúna un espíritu bondadoso, imbuido de supercherías y vaguedades, y una religiosidad deficiente, puesto que, la sigue inercialmente. Por tanto, a los ojos del racionalista Teodoro, Nela debe superar ese primer estadio primitivo para llegar a una realidad más cognoscible y a una religiosidad más consciente.

“-Posee una fantasía preciosa, sensibilidad viva; sabe amar con ternura y pasión; tiene su alma aptitud maravillosa para todo aquello que del alma depende; pero al mismo tiempo está llena de supersticiones groseras; sus ideas religiosas son vagas, monstruosas, equivocadas; sus ideas morales no tienen más guía que el sentido natural. (...) Adora la Naturaleza lo mismo que los pueblos primitivos. (...) Su espíritu da a la forma, a la belleza una preferencia sistemática. Todo su ser, sus afectos giran en derredor de esta idea.” (Pág. 229)

Perspectiva de los reporteros:

“Lo que más sorprende en Aldeacorba es el espléndido sepulcro que guarda las cenizas de una ilustre joven, célebre en aquel país por su hermosura. *Doña Mariquita Manuela Téllez* perteneció a una de las familias más nobles y acaudaladas de Cantabria (...) De un carácter espiritual, poético y algo caprichoso, tuvo el antojo de andar por los caminos tocando la guitarra y cantando odas de Calderón...” (Págs. 241-242)

En el último capítulo, titulado “Adiós”, aparece la perspectiva más irreal sobre el personaje de Nela. Después del entierro, unos reporteros extranjeros escriben un artículo, impresionados por la naturaleza del sarcófago, en el periódico *The times*, ensalzando la figura de Marianela, atribuyéndole un prestigioso origen nobiliario, riqueza, belleza; así como un número incalculable de bellos romanceros, sonetos y madrigales inspirados por su belleza. Si bien es cierto que esta visión sobre el origen y la vida de Marianela es totalmente falsa, no sucede así con la valoración espiritual de

ésta, ya que, paradójicamente está más cerca de la realidad que la visión superficial que de ella tienen los habitantes de Aldeacorba:

“De un carácter *espiritual*, poético y algo caprichoso, tuvo el antojo de andar por los caminos tocando la guitarra...” (Pág. 242)

Nos parece especialmente relevante anotar esta perspectiva sobre Marianela, que si bien nos ofrece el reverso de la realidad del personaje, visto así desde una perspectiva irónica, también nos permite apuntar la metaficcionalidad del personaje, ya que, se convierte en personaje literario, participando así de la vida de la fama, y trascendiendo su propia mortalidad, convertida en autora.

Es de destacar este capítulo por la confrontación de perspectivas sobre Marianela, es decir, en primer lugar el fastuoso panteón y el epitafio contrasta radicalmente con la visión que de Nela tiene la sociedad de Aldeacorba; en segundo lugar, contrasta con la configuración que tiene el lector, la cual ya está formada en el último capítulo, y supone un giro radical que permitirá remarcar irónicamente la notoriedad del personaje en contraposición a la indiferencia que éste había sufrido en vida. El sepulcro de Marianela, de inequívoco mármol blanco, el cual anula todas las referencias al origen pétreo-minero, es un auténtico hogar para Marianela, después de haber sobrevivido en un espacio totalmente animalizado. Si de alguna forma, el epitafio desdice el auténtico origen de Nela, la suntuosidad del panteón la inscribe en la sociedad de Aldeacorba, no como una desheredada más que fue en vida, sino como uno más de ellos.

3.3 Estructurales

El itinerario creacional que recorre el autor para componer sus personajes necesariamente nos conduce a un andamiaje, no solo formado por los aspectos temáticos y narratológicos anteriormente expuestos, sino también por algunos recursos estructurales, tales como la ironía, el simbolismo y la antítesis, que permiten definir desde otros parámetros narrativos, semánticos esta vez, la naturaleza del personaje.

Por tanto, expondremos el empleo de estos recursos estructurales para profundizar en la configuración de Marianela.

3.3.1 La ironía

Parafraseando al propio Galdós que aludía a este recurso de esta forma: “La ironía es como quien dice la *viceversa de las cosas*”, Baquero Goyanes define la perspectiva irónica:

“*La viceversa de las cosas* permite el que lo abyecto pase por noble, por heroico; lo bajo, por elevado; en procedimiento relacionado con el que tradicionalmente han empleado los cultivadores del género heroico-cómico o épico-burlesco.”²³

Esta inversión permite mostrar dos realidades simultáneas, una aparente y engañosa, y otra oculta y real. Así pues, en relación con esta dualidad recordamos ahora la

²³ BAQUERO GOYANES, Mariano, “Perspectivismo irónico en Galdós” *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre 1970/enero 1971, núm. 250-252.

terminología de Todorov, que distingue dos niveles en los personajes: el ser y el parecer; y la ironía los relaciona a fin de desvelar cuál es más auténtico. De esta forma, la ironía simbólicamente es también un intento de auscultar la realidad profunda de las cosas.

En un sentido más amplio, Rafael Bosch, partiendo del concepto de ironía de Lukács, y también en relación con el concepto de héroe problemático, considera que la obra de Galdós se crea:

“en constante contraste entre la ética subjetiva y el mundo exterior, en vivo choque dialéctico de idea y realidad, de conciencia y de mundo. Este choque trágico Galdós lo ha expresado, como todos los grandes novelistas, valiéndose de la distancia de la ironía”.²⁴

Por otro lado, Eoff destaca en el uso de la ironía en Galdós una cuestión de actitud:

“la ironía reflejaría una actitud escéptica, pero que en las novelas de la primera época serviría para poner en evidencia las exageraciones de la intransigencia, la ambición y el oscurantismo, como males de la época.”²⁵

Probablemente, de las novelas de la primera época, *Doña Perfecta* es la que contiene un empleo de la ironía más recurrente, hasta el punto quizás de estructurar la novela, descubriendo a través de este recurso la dualidad que mencionábamos anteriormente, dos niveles en los personajes: el ser y el parecer. No obstante, aunque este recurso se halla en menor medida a lo largo de toda la obra, es destacable en nuestro estudio del personaje porque aporta otro enfoque, a través del cual Galdós presenta “la viceversa” de Marianela. Anotamos en este apartado dos escenas que revelan aspectos que ya habíamos destacado en el multiperspectivismo, pero que son presentados ahora a través de este mecanismo semántico.

Nos referimos, en primer lugar, a una de las escenas especulares que acontece en el tríptico bucólico, cuando los amantes pasean por el bosque de Saldeoro -Capítulo VII “Más tonterías”-. Tal y como indica Marie Wellington, en el artículo “*Marianela*”: *nuevas dimensiones*”, puede verse, como es habitual en Galdós, un ejercicio de intertextualidad, en el que compara a Marianela con la bellísima pastora Teolinda de *La Galatea* en una perspectiva totalmente irónica.

“En una escena idílica con Pablo y Nela la situación espiritual de esta parece aún más evidente. Esta escena tiene lugar cerca de la fuente que frecuentan los dos. El que conoce la *Galatea* de Cervantes recuerda a Teolinda al leer que Nela, “habiendo conseguido sostener ente

²⁴ Bosch, Rafael, “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”, *Anales Galdosianos*, año II (1967), págs. 169-184

²⁵ EOFF, Sherman *The novels of Pérez Galdós, The concept of life as dynamic process*, Washington University Studies, Saint Louis, 1954. Página 150.

sus cabellos una como guirnalda de florecillas, sintió vivos deseos de observar el efecto de aquel atavío en el claro cristal del agua. Por primera vez desde que vivía se sintió presumida. Apoyándose en sus manos, asomóse al estanque”. Compárese la descripción de Teolinda dada por ella misma: “Haciendo de todas suertes de odoríferas flores una tejida guirnalda, con que adornaba y recogía mis cabellos, y después mirando en las claras y reposadas aguas a alguna fuente, quedaba tan gozosa de haberme visto, que no trocara mi contento por otro alguno. Es ironía relacionar así a la pobre Nela, cuya belleza es espiritual y no visible, con una pastora de la tradición de soberana belleza visible.”²⁶

De esta forma, Galdós ha proyectado la referencia cervantina para irónicamente describir la fealdad visible de Nela, para remarcar así su errada conducta al pretender percibir su belleza a través de los sentidos. Solo el lector atento descodifica esta alusión, hallando así “la viceversa” de Marianela.

No es de extrañar, puesto que, el influjo cervantino representa un sustrato ineludible a la hora de emprender cualquier análisis del texto galdosiano, esta intertextualidad en un grado primario que adquirirá una presencia definitiva a partir de las “novelas contemporáneas”. Desde donde Cervantes será ubicuo a lo largo de la producción galdosiana posterior.

Si podemos recordar a Teolinda mirándose bellísima en el estanque, con su cabeza *enguirnardada* cuando leemos que Nela se mira sorprendida en el estanque, por no encontrarse tan fea; también podemos hallar en este pasaje la referencia mitológica del personaje que hizo de su belleza el espacio de su muerte, Narciso.

Esta vez Marianela es comparada, irónicamente de nuevo, con el personaje de suprema beldad en la literatura clásica; no obstante, no sólo remitirá a la belleza, sino a su actitud ante esta, proyectando así los peligros que se derivan de enaltecer como valor absoluto un bien tan corruptible y efímero.

Al ser preguntado Tiresias sobre la duración de la vida de Narciso, éste le vaticinó una vida duradera siempre y cuando “no se llegara a conocer”. Cuando Narciso contempla su belleza en una fuente, cae enamorado de él mismo, lo cual representa al fin su muerte.

Este vaticinio de Tiresias ilustraría a modo de fatídico augurio el desenlace de Marianela; pues, si la constatación de la enorme belleza de Narciso le produjo la muerte, la misma aseveración, pero de la fealdad, le traerá la misma suerte a Nela. Solo que el estanque en esa segunda escena especular tendría una función anticipatoria del

²⁶ WELLINGTON, Marie A., “*Marianela: nuevas dimensiones*”, *Hispania*, LI (1968), págs. 38-48.

desenlace, ya que, serán los nuevos ojos de Pablo los que le traerán la muerte. Su rostro, pero visto por Pablo, desencadenará finalmente el trágico final.

“María se soltó de los brazos de Pablo, y éste cayó en profunda meditación. Una fuerza poderosa, irresistible, la impulsaba a mirarse en el espejo del agua. Deslizándose suavemente llegó al borde, y vio allá sobre el fondo verdoso su imagen mezquina, con los ojuelos negros, la tez pecosa, la naricilla picuda, aunque no sin gracia; el cabello escaso y la movible fisonomía de pájaro. Alargó su cuerpo para verse el busto, y lo halló deplorablemente desairado. Las flores que tenía en la cabeza se cayeron al agua, haciendo temblar la superficie, la imagen. -¡Madre de Dios, qué feísima soy!” (Pág. 125)

Así pues, esta escena especular está bifurcada en dos momentos: el primero, cuando Marianela se asoma por primera vez al estanque, influida por los razonamientos de Pablo, se encuentra bella; el segundo, cuando vuelve a mirarse y se ve tal y como es por fuera. En ambas escenas, Marianela nos ha recordado el reverso de Teolinda y de Narciso, ejemplos de belleza suprema. En el caso de Teolinda, la ironía de compararla con una pastora de la tradición conocida por su belleza; en el caso de Narciso, no solo la alusión a la belleza personificada del mundo clásico, sino sobre todo a la moraleja que lleva implícita su conducta excesiva.

Galdós ha proyectado en el perfil del personaje la referencia cervantina y la clásica, con una evidente intencionalidad irónica que nos ofrece otras aproximaciones sobre la naturaleza del personaje.

Como ya destacamos en el apartado de este estudio referente a los objetos, la acción de mirarse, ya sea en un espejo roto o en el espejo del agua, acompaña a Marianela a lo largo de toda la obra, es más no solo ella se mira, también se mirará Pablo y Celipín.

La segunda escena que destacamos en cuanto al uso de la ironía se ubica en el capítulo final, de hecho, la totalidad de este capítulo titulado “Adiós” es una ironía de la trayectoria vital de Marianela: su supervivencia, su fealdad, su muerte. Puesto que, hallamos otra novela inserta en esta, la protagonizada por otra Marianela, antitética a la que conocemos como real en el resto de la novela. Esta otra Marianela es creada por unos cronistas, cuyos apuntes recibirán el título de *Sketches from Cantabria* para un periódico inglés. Según esta publicación Marianela perteneció a una acaudalada y noble familia cántabra, y vivió recitando poemas y cantando odas de Calderón; además de este carácter espiritual y poético fue recordada por su gran belleza.

Es de observar el contraste que ofrece esta invención romántica con respecto al relato realista del narrador.

De esta forma, a pesar de la ironía manifiesta en los orígenes nobles de la protagonista, así como de su belleza, los cronistas ofrecen una versión de carácter de Marianela “carácter espiritual y poético” más fidedigna que la percibida por el resto de Aldeacorba, que veían en ella un ser salvaje e inútil, objeto de conmiseración, aunque solo a nivel teórico.

Otro de los ejemplos del uso de la ironía en este capítulo lo hallamos en el suntuoso sepulcro de Marianela, un ser que había subsistido en la indiferencia, y que había sido insignificante para todos, a excepción del invidente Pablo y más tarde Teodoro, ahora regentaba el lugar reservado a las clases dominantes del pueblo. Un fastuoso panteón situaría en un lugar de preferencia a un ser que había vivido en la más absoluta indigencia. Del mismo modo, la pomposidad del funeral nos remite a una consideración social que no se corresponde con la vivida por la protagonista.

Por otro lado, de entre todas las acepciones derivadas de lo pétreo que aparecen en la novela, será la expresión más noble de esta materia, el mármol, el que guarde definitivamente el débil cuerpo de la protagonista. Una lápida financiada por Florentina, para resarcirse de su fracasado proyecto benéfico.

Por tanto, este último capítulo nos muestra otra apariencia del personaje, la mítica. La idealización, a través de los múltiples signos de relevancia social que recibe en el funeral, dibuja otra realidad antagónica a la sufrida por Marianela.

“Cuando la enterraron, los curiosos que fueron a verla -¡esto sí que es inaudito y raro!- la encontraron casi bonita; al menos así lo decían. Fue la única vez que recibió adulaciones.”
(Pág. 240)

De igual modo, el autor utiliza la crónica de los reporteros para proyectar irónicamente una realidad mítica de Marianela, la cual aparece con todos los atributos de los que careció en vida, esto es, nobleza, belleza, cultura; a excepción del carácter, que se define como imaginativo y espiritual, lo cual corresponde con la verdad del personaje.

Así pues, mediante la técnica de la ironía el autor ha definido otro vértice del personaje, con dos finalidades: la primera, poner de manifiesto la hipocresía de los comportamientos caritativos postulados por la clase dominante, cuyo ejemplo más notable es Florentina; la segunda, en el caso de los reporteros, el autor lo utiliza como contrapunto a la veracidad de su historia, creando así una perspectiva fictiva diametralmente opuesta a la protagonista de la novela.

3.3.2 Antítesis

Nos referimos ahora a otro recurso que estructura internamente *Marianela*, la antítesis. Como es característico en las novelas de tesis, Galdós presenta una vez más una realidad bipolar escindida entre los conservadores intransigentes y los liberales, defensores del progreso y la ciencia. Creando así una lucha dialéctica que aparentemente se resolverá en la síntesis. Esta dualidad materializada en los personajes permite abordar la definición de éstos por contraste, por contraposición. Así pues, los hermanos Golfín, hombres que llevan la ciencia al pueblo

-Teodoro es el oftalmólogo que cura la ceguera de Pablo, y Carlos es el ingeniero de minas- representan el progreso, el avance en contraposición con los hermanos Penáguilas, los patriarcas de Aldeacorba y Santa Irene de Campó, Manuel y Francisco, respectivamente, que representan los valores tradicionales e inamovibles de una sociedad patriarcal, en la que el progreso es utilizado con fines exclusivamente economicistas. Recordemos que el propósito último de la curación de Pablo supone para Manuel Penáguilas la posibilidad de un matrimonio de conveniencia con Florentina, para perpetuar así el patrimonio familiar. Además, aunque comparten un origen humilde, la mejora social de los hermanos Golfín es fruto del esfuerzo y el trabajo; en cambio, los hermanos Penáguilas deben su posición social a la percepción de dos sustanciosas herencias.

De igual forma, la familia de los Penáguilas se contrapone a la familia de los Centeno, si la primera aglutina los valores burgueses, la segunda representa el proletariado que trabaja en las minas, el cual aparece embrutecido, cosificado, convertido en piedra, sin capacidad de discernimiento, como parte inercial de una cadena de montaje. La antítesis se evidencia a través de los espacios que regentan: la casa de los Penáguilas es el reverso de la casa de la familia centenil.

También es destacable la disidencia de Celipín, el único miembro de la familia centenil que cuestiona su destino en las minas, y se decide a probar fortuna en Madrid, en donde pretende estudiar medicina. En este sentido, también se opone irónicamente a Teodoro, puesto que, Celipín vislumbra un prometedor futuro con demasiada celeridad.

Nos referimos ahora a *Marianela* y su antagonista Florentina, la fealdad de una se define y se remarca por la belleza de la otra; recordemos que Florentina es comparada con la Virgen María, no obstante, aparece también con ciertos atributos humanos que la

acercan a Eva. De este modo, Galdós desmitifica su supuesta divinidad, y nos alerta sobre el error de juzgar la perfección física como símbolo de la perfección moral. Como se verá avanzada la novela, el hecho de que Marianela la haya confundido con la virgen, no solo prueba su percepción distorsionada por sus creencias, sino también muestra un sentido apariencial y engañoso del personaje.

“En su frente no se concebían el ceño del enfado ni las sombras de la tristeza, y sus labios, un poco gruesos, dejaban ver, al sonreír, los más preciosos dientes que han mordido manzana del Paraíso. Sin querer hemos ido a parar a nuestra madre Eva...” (Pág. 175)

Por otro lado, ambas pertenecen a dos mundos socialmente opuestos: la clase baja y la burguesía; y Galdós presenta esta diferencia a través de la vestimenta. Si bien Marianela luce durante toda la obra unos harapos y unos pies desnudos -símbolo de su abandono social- que serán al final motivo de falsa conmiseración por parte de Sofía, Florentina, en cambio, luce el vestuario propio de su clase, vestidos lujosos, pero que traslucen también a la rica de nuevo cuño que es.

“La Nela que comenzaba a ver claro, observó los vestidos de la señorita de Penáguilas. Eran buenos y ricos; pero su figura expresaba a maravilla la transición no muy lenta del estado de aldeana al de señorita rica. Todo atavío, desde el calzado a la peineta, era de señorita de pueblo en día de santo patrono titular.” (Pág. 177)

Así pues, es una diferencia no solo de signo físico sino ideológico la que encontramos en ellas; si Florentina participa del mundo burgués, representando así los valores tradicionales y conservadores de clase; Marianela es una desclasada, que al quedarse huérfana dejó de pertenecer al proletariado, aumentando así la nómina de todos aquellos seres arrojados de la sociedad, desheredados, que han caído en la orfandad social.

Marianela participa de su propia cosmogonía creada a través de la imaginación que la caracteriza, su religión mixtificada se contrapone al catolicismo inercial que practica la clase dominante a la que pertenece Florentina.

Además de las múltiples diferencias que las separan, situándolas en posiciones antitéticas, debemos destacar ahora un punto de semejanza entre ambas, puesto que las dos participan de cierta tendencia a distorsionar la realidad mediante la imaginación.

En el capítulo titulado “Los Tres” Florentina hace gala de una imaginación próxima a la de Nela:

“Aquella piedra grande que está en medio tiene su gran boca, ¿no la ves Nela?, y en la boca tiene un palillo de dientes; es una planta que ha nacido sola. Parece que se ríe mirándonos, porque también tiene ojos; y más allá hay una con joroba, y otra que fuma en pipa, y dos que se están tirando de los pelos, y una que bosteza, y otra que duerme la mona, y otra que está boca abajo sosteniendo con los pies una catedral, y otra que empieza en guitarra y acaba en cabeza de perro, con una cafetera por gorro”

-Todo esto que dices, primita –observó el ciego-, me prueba que con los ojos se ven muchos disparates, lo cual indica que ese órgano tan precioso sirve a veces para presentar las cosas desfiguradas cambiando los objetos de su natural forma a postiza y fingida.” (Pág. 182)

Es de señalar también cierta inclinación al bucolismo del que ambas participan, así en el capítulo “De cómo la Virgen María se le apareció a la Nela”, cuando Marianela la ve por primera vez en el bosque, confundiéndola con la Virgen, Florentina no deja de brincar, cazar mariposas y coger moras, actividades estas nada aconsejables para una joven de su posición, según le hace creer el padre, cuando la reprende por ello.

“-Vamos, mujer –dijo cariñosamente el señor don Manuel de Penáguilas, pues no era otro –las personas decentes no comen moras silvestres, ni dan esos brincos ¿Ves? Te has estropeado el vestido...No te lo digo por el vestido; así como se te compró ése, se te comprará otro...; dígolo porque la gente que te vea podrá creer que no tienes más ropa que la puesta.” (Pág. 176)

Nótese además la actitud del padre en referencia a la imagen que Florentina debe dar en sociedad, lo cual pone claramente de manifiesto el juego de las apariencias dentro de la clase acomodada de Aldeacorba.

Si hasta ahora hemos definido el personaje de Marianela por contraste con la antagonista Florentina, atendiendo a la ideología, a la extracción social, y sobre todo al valor principal que las diferencia: la belleza; debemos destacar también el concepto de realidad de Marianela en contraste con el percibido por Pablo. Mientras la realidad que afecta a la protagonista queda velada por la invidencia de Pablo, esta no es problemática, puesto que, le permite continuar en la idealidad, en la cual la convivencia con su enamorado es factible a pesar de la distancia social y estética. La indiferencia del resto, el tratamiento vejatorio que recibe de la familia centenil parece no importar a Nela.

En cambio, cuando la ciencia de Teodoro restablece la visión de Pablo, Marianela comparte la realidad objetiva con el resto de actantes: su verdad ha quedado descubierta y con ello la imposibilidad radical de la unión de ambos. La ceguera de Pablo permite la incursión de Marianela en la idealidad de la posibilidad de ese amor.

En cambio, cuando Pablo descubre el nuevo mundo sensorial, el hallazgo significará la muerte de las ilusiones, de la idealidad que había mantenido viva a Marianela en un mundo hostil. No obstante, la percepción de Pablo sigue presentando una limitación, ya que, ahora no puede apreciar el valor espiritual de Nela que percibía estando ciego.

“-No; misterio, no –gritó Teodoro con cierto espanto- es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad, de esa niveladora implacable que se ha interpuesto, al fin, entre esos dos seres nobles. ¡Yo he traído esa realidad, yo!” (Pág. 237)

“-Misterio, no: no –volvió a decir Teodoro, más agitado a cada instante –; es la realidad pura, la desaparición súbita del mundo de las ilusiones. La realidad ha sido para él nueva vida; para ella ha sido dolor y asfixia, la humillación, la tristeza, el desaire, el dolor, los celos... ¡la muerte!”
(Págs. 237-238)

Como podemos observar en estos dos fragmentos pertenecientes al capítulo “Los ojos matan”, Teodoro será el único que comprenda el alcance de sus acciones al curar la ceguera de Pablo, puesto que ha restablecido el orden de la realidad aparentemente objetiva que ha supuesto la destrucción del sueño de Marianela.

3.3.3 Simbolismo

La cuestión de la exégesis no es baladí ni tan siquiera en una obra tan aparentemente sencilla en su trama como *Marianela*. Aun siendo una novela que participa del *monologismo* inicial característico de la primera época de las novelas de tesis, la obra presenta una simbología que ha generado muy diversas interpretaciones. En un principio, Lister²⁷ identificó a Pablo con España, a Nela con la fe nacional, y a Florentina con la idea más elevada del cristianismo moderno, y vio en estas dos últimas una relación de exclusivismo que necesitó de la muerte de la primera.

Por otro lado, Casaldueiro²⁸ vio en *Marianela* la dramatización teórica de la filosofía comtiana, y en su ensayo describió el simbolismo que halló en los personajes principales con respecto al planteamiento comtiano de los tres estadios de la evolución de la inteligencia humana. Esto es, Marianela representa el estado teológico de la imaginación, Pablo el estado metafísico de la razón y Teodoro el estado positivo de la observación.

Desde la perspectiva de Casaldueiro, Nela “muere porque la realidad mata a la imaginación, esa realidad que ha traído la ciencia”, Marianela es la declaración positivista de Galdós. Respecto a esta teoría Eoff mostraba su desacuerdo, quien veía en Marianela la refutación del positivismo. Según Francisco Caudet:

“en Aldeacorba no vence la ciencia, ni la justicia, ni la libertad, ni siquiera la caridad. Vence el patriarcado, una forma primitiva de poder y de vasallaje. Precisamente por ello *Marianela* no es tanto un idilio como un alegato contra ese mundo y contra los efectos deletéreos en la sociedad española.”²⁹

²⁷ Lister, John Tomas. «Symbolism in Marianela». *Hispania* 14, 1931. Páginas 347-350.

²⁸ Casaldueiro, Joaquín. Vida y obra de Galdós. Madrid: Gredos, 1951.

²⁹ Pérez Galdós, Benito. *Marianela*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2004; 2ª ed. Página 36.

Desde otra perspectiva, Mario E. Ruiz ³⁰ ha analizado el influjo del platonismo en la obra atendiendo a dos tipos de metáforas: la metáfora derivada del pensamiento griego, y la metáfora relacionada simbólicamente con el platonismo contenido en las dobles metáforas de materia-sustancia y luz-oscuridad, y la estructura total de *Marianela* basada en los tres estados racionales que integran y constituyen el alma.

Es patente que el simbolismo de la obra ha suscitado la controversia entre los críticos, hecho este que evidencia la multiplicidad semántica del texto, y la ambigüedad del mismo, en tanto en cuanto el final ilumina distintos vértices que trataremos de iluminar.

Por nuestra parte, intentaremos perfilar cómo el simbolismo nos descubre otras posibilidades de definir el personaje. Para empezar, este recurso ocupa un lugar de privilegio en la primera etapa de la novelística galdosiana, ya que, como es sabido, al autor le interesa mostrar los conflictos derivados del fanatismo religioso, y los aborda desde una perspectiva simbólica para universalizarlos; de ahí que los nombres de los espacios sean ficticios, pues responden a una realidad que podía encontrarse en cualquier parte de la geografía nacional. Es, por tanto, un espacio simbólico el que hallamos en estas primeras novelas, un espacio que remite, como el propio Galdós indicaba, a una *geografía moral*.³¹ También en *Marianela* hallamos Aldeacorba, un lugar ficticio que a todas luces es símbolo también de cualquier pueblo español atenuado por el patriarcado dominante y la falta de instrucción en una sociedad eminentemente rural.

Recordando el valioso estudio de Gustavo Correa ³² sobre la realidad, la ficción y el símbolo en Galdós, el crítico destacaba dos tipos de símbolos: los mitológicos y los religiosos. Los primeros, es cierto, aparecen de forma más esporádica, en la obra que nos ocupa ya señalamos la referencia al mito de Narciso en el apartado de la ironía., ya que, ambos recursos aparecen intensamente relacionados. Es por ello una técnica simbolista de intención claramente irónica, ya que Galdós utilizaba la referencia al mito, pero invirtiendo la cualidad de este, para ilustrar el defecto o carencia del personaje novelesco.

³⁰ Ruiz, Mario E. «El idealismo platónico en *Marianela* de Galdós.» *Hispania*, LIII, 1970. Páginas 870-880.

³¹ Pérez Galdós, Benito. *Gloria*. Primera edición, imprenta de José María Pérez, Madrid, 1877.

³² Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós: ensayo de estética realista*. Madrid: Gredos, 1977.

Dentro de esta categoría es destacable también la alusión al mito de Ícaro, en el capítulo VII “Más tonterías” hallamos el siguiente pasaje:

“-Estaba pensando que por qué no nos daría Dios a nosotras las personas alas para volar como los pájaros. ¡Qué cosa más bonita que hacer...zas, y remontarnos y ponernos de un vuelo en aquél pico que está allá entre Ficóbriga y el mar!...
.... Si tuviera alas, te cogería en mi piquito para llevarte por esos mundos y subirte a lo más alto de las nubes.” (Pág. 120)

En este fragmento, es evidente la proyección simbólica del mito en esta voluntad de Nela por la condición alada, por poseer alas que le permitan alejarse con su amado Pablo del mundanal ruido, de la realidad negadora. Esta pretensión lleva implícita la idea de una transgresión de los valores establecidos, puesto que, la unión entre Nela y Pablo representa una ruptura de las reglas en la sociedad patriarcal de Aldeacorba, según las cuales los matrimonios deben darse dentro de la misma clase social. Por esta razón, aunque Marianela hubiese sido bella hubiera creado un conflicto familiar, aunque de distinto signo, pues Pablo no la habría abandonado.

Este deseo de volar contiene una clara función premonitoria en el texto, como todos aquellos vuelos *icáricos* que buscan alejarse de la realidad, olvidando las propias limitaciones en la ambición del vuelo, y que están condenados a la caída, así nos advierte el autor del inevitable descenso, producto del choque con la única realidad posible.

Por otro lado, los símbolos religiosos aparecen más ampliamente en las otras novelas de tesis: *Gloria*, *Doña Perfecta*, *La familia de León Roch*, sin embargo, en *Marianela* también hallamos un símbolo religioso, nuevamente utilizado en clave irónica. Nos referimos a la confusión que sufre Nela cuando cree ver a la Virgen María en el bosque, en vez de Florentina. Este equívoco es harto simbólico: en primer lugar, el hecho mismo de la confusión no solo ilustra la capacidad distorsionadora de la imaginación de Nela, sino también hace referencia al carácter engañoso de Florentina. Es comparada con la Virgen, sin embargo no tiene sus atributos morales, su caridad utilitaria, su indignación al sentir el rechazo de Nela de su propuesta desdican su virtuosismo mariano.

Aparte de estos dos símbolos que hemos destacado en relación a la valoración de Correa, nos referimos más concretamente a los que respectan a la protagonista.

Como indicábamos anteriormente, el empleo de la técnica simbolista es fundamental para acabar de completar esta configuración del personaje, así pues, podemos señalar diversos detalles que permiten proyectar en Marianela una realidad simbólica, que a

tenor de las teorías generadas, se antoja versátil, plurisemántica y en última instancia posibilitadora de nuevos significados.

Esa proyección simbólica ya comienza desde el inicio de la novela, en el que Marianela aparece transfigurada en voz, el hecho de que su presencia se vehicule a través de un melódico canto proyecta en el personaje una dimensión espiritual que se hallará más allá de lo inmediatamente físico; del mismo modo que las piedras preciosas que atesoran las minas, Nela oculta lo más valioso en su interior. Esta presentación de Nela en el espacio de las minas no debe pasar desapercibida al lector, ya que no solo apunta hacia ese tesoro interior, sino que también revela parte de la naturaleza mágica del personaje.

Durante la primera parte de la novela, la vemos regentar el espacio de la naturaleza, del bosque, siendo éste correlato simbólico de la visión animista, imaginativa que la sitúa en franca oposición con la visión racionalista de Pablo o Teodoro. De igual forma, su particular mixtificación religiosa se opone al catolicismo ortodoxo de Aldeacorba.

Si bien el universo objetual y espacial que rodea a Nela remite a través de su naturaleza simbólica a la caracterización del personaje, también el símbolo permite que el personaje supere el campo individual para representar una realidad social más amplia. De esta forma, Nela es representación de todos aquellos desheredados que malviven en una sociedad, cuya despreocupación los ha petrificado, aniquilando cualquier esperanza de progreso que les permita modificar tal estado. Para ilustrar esta idea, destacamos el siguiente parlamento de Teodoro:

“Estáis viendo delante de vosotros, al pie mismo de vuestras cómodas casas, a una multitud de seres abandonados, faltos de todo lo que es necesario a la niñez, desde los padres hasta los juguetes...; los estáis viendo, sí. y nunca se os ocurre infundirles un poco de dignidad, haciéndoles saber que son seres humanos, dándoles las ideas de que carecen; no se os ocurre ennoblecerlos, haciéndoles pasar del bestial trabajo mecánico al trabajo de la inteligencia; los veis viviendo en habitaciones inmundas, mal alimentados, perfeccionándose cada día en su salvaje rusticidad, y no se os ocurre extender un poco hasta ellos las comodidades de que estáis rodeados...”
(Pág. 144)

Este alegato de Teodoro, contra la indiferencia social de la clase dominante, alude al sector más desfavorecido, simbolizado en el personaje de Marianela, que vive en una situación de deficiencia social, familiar e intelectual. En este pasaje, Teodoro discute con Sofía sobre la responsabilidad que tienen todos aquellos que pertenecen a la clase acomodada y que permiten la connivencia de la situación de indigencia social e intelectual que sufren seres como Marianela.

Ya hacia el final de la obra, el capítulo “Los ojos matan” encierra uno de los significados más ambiguos del texto y más simbólico también: la muerte de Marianela. El autor no ofrece detalles concretos sobre la etiología de la muerte, y algunos críticos han visto en esta vaguedad un defecto, pero a nuestro juicio, creemos que el discurso racionalista de Teodoro da en la diana:

“-No; misterio, no –gritó Teodoro con cierto espanto- es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad... (Pág. 237)
(...)
“-Sí, una cosa sé, y es que no sabemos más que fenómenos superficiales. Señora, yo soy un carpintero de los ojos, y nada más.” (Pág. 238)

La muerte de Nela es, sin duda, simbólica, cifra del *desplome de las ilusiones*, producto del encuentro forzoso con la realidad, es, en definitiva, lo que resume las tribulaciones del “héroe problemático”, una totalidad subjetiva que choca con el mundo exterior, cualquiera que sea su forma: la intolerancia, el poder establecido, el fanatismo religioso, etc.

El segundo párrafo indicado, nos parece especialmente revelador, puesto que, resume la cuestión filosófica de la percepción de la realidad que sustenta uno de los significados capitales de la obra: qué sabemos de la realidad, cómo la percibimos, podemos cambiarla?. La actitud escéptica de Teodoro pone claramente de manifiesto la imposibilidad de aprehender la totalidad de la realidad, hay algo indescifrable, del cual Marianela es denodado símbolo, no solamente su funeral es símbolo del desconocimiento que el pueblo de Aldeacorba tenía de su auténtica realidad, también las circunstancias ambiguas de su muerte prueban de forma incontestable lo inaprehensible de la realidad. Solo percibimos lo fenoménico, y sobre los espejismos y lo espurio de la realidad dan habida cuenta diversos pasajes de la novela, en la cual vemos que la realidad es problemática, y más compleja de lo que a priori percibimos.

Parte de esta problematización en la recepción de la realidad se define en la dialéctica oposición, de clara estirpe cervantina, idealidad-realidad que Galdós supo llevar con simpar maestría a lo largo de su creación novelística.

En *Marianela* hallamos un amplio haz simbólico que nos lleva desde el empleo de los nombres, por ejemplo el de Teodoro, si algo no era para Marianela es un regalo de Dios, como su propia etimología indica; o la simbología en torno a la piedra, no solo como alusión a las conciencias inexistentes de los obreros, que se han cosificado, sino también en la relación que se establecen entre ellos, como ejemplo la familia Centeno, en la que el trato es totalmente deshumanizado; también encontramos alusiones a Marianela como

piedra preciosa, o Pablo es descrito también en términos pétreos como una estatua de mármol.

Por citar otro elemento de amplias connotaciones simbólicas, el agua o el espejo del agua, que proyecta una realidad, que o bien quiere ser negada, (en Marianela), o dibuja un futuro (Celipe), o muestra la visión ansiada del éxito (Pablo), todas las percepciones, que como el propio Teodoro recuerda al final, son superficiales y engañosas, y remiten a una parcialidad, sin embargo, la tragedia parte de creerlas absolutas.

Como conclusión a este apartado, y con respecto a las teorías sobre la simbología global de la obra, nos parece que, efectivamente, como indicaba Casaldueiro, subyace en la obra el esquema tripartito comtiano, no obstante, coincidiendo con Francisco Caudet³³, no creemos que *Marianela* sea un alegato a favor del positivismo. Para empezar, en *Marianela* no triunfa la ciencia, es más, aparece como fuerza exterminadora de la naturaleza y de las ilusiones. En el primer caso, la ingeniería aplicada en las minas se proyecta como la explotación de los recursos naturales, la ingeniería no trae el progreso al pueblo, pues lejos de promover la riqueza y el trabajo en los ciudadanos, promueve la petrificación de las ideas, de los sentimientos. En el segundo caso, la ciencia oftalmológica de Teodoro tampoco supone el progreso, pues la finalidad de la operación de Pablo perpetúa el patriarcado en Aldeacorba con el matrimonio de éste y Florentina, exterminando así las ilusiones de Marianela.

Por otro lado, no debe olvidarse el sustrato krausista que contiene la obra, lo cual va relacionado con la idea de la futilidad del progreso científico si no corre paralelo a la educación. De alguna forma, la obra pone claramente de manifiesto que la ciencia instrumentalizada deja de ser eficaz, porque atiende exclusivamente a finalidades utilitarias, perpetuando el esclavismo y la ignorancia.

Galdós nos muestra una disyuntiva irresoluble polarizada en la dicotomía naturaleza-razón, que prolongará en la serie de *Novelas Contemporáneas*.

³³ Pérez Galdós, Benito. *Marianela*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2004; 2ª ed. Pág. 36. En Aldeacorba no vence la ciencia, ni la justicia, ni la libertad, ni siquiera la caridad. Vence el patriarcado, una forma primitiva de poder y vasallaje.

4. Elementos configuradores del personaje en *La desheredada* (1881)

4.1 Temáticos

En este primer apartado general, que aglutina los aspectos temáticos que configuran el personaje de Isidora Rufete, abordaremos el análisis de sus rasgos caracterológicos: prosopográficos y etopéyicos más señalados. Además de otros aspectos que vertebran la naturaleza del ente novelesco de acuerdo con los imperativos estéticos del Naturalismo, como por ejemplo, el lenguaje que utiliza, el espacio que habita, los objetos que la rodean; y que contribuyen de manera decisiva a su caracterización.

4.1.1 La Onomástica

Recordando las palabras de Leo Spitzer³⁴ “El nombre es el imperativo categórico del personaje” que mencionábamos al inicio de este trabajo, presenta una especial relevancia en la obra que nos ocupa, pues el título epíteto será el imperativo categórico de la protagonista, un estado que regirá el principio de sus acciones. El autor esta vez no nos remite a un nombre, sino a una condición reformulada en epíteto que será la que caracterizará al personaje, en un plano ficticio, y posteriormente en un plano histórico. Pues si bien, Isidora Rufete cree que es la desheredada de la fortuna de la marquesa de Aransis, cuando finalmente reconoce su humilde origen, para el lector sigue siendo una desheredada, no de una fortuna ficticia sino de una sociedad que ha abandonado a los seres más débiles, víctimas de las desigualdades sociales.

En cuanto al título epíteto, debemos remarcar que no aparecerá explícito en la novela para caracterizar al personaje, a diferencia de los epónimos convencionales que suelen acompañar al nombre, y son utilizados por el narrador y los otros personajes; esta vez, el sintagma aparece solo en el título de la obra.

A diferencia de un título epónimo, que dibuja al personaje como una categoría vacía que progresivamente va llenándose de significado, este título epíteto nos anticipa una característica esencial de la protagonista, que programa la lectura del lector dirigida a ese centro vital que el autor nos ha revelado en la cubierta del libro.

³⁴ Léo Spitzer, *Études de style*, Gallimard, col. “Tel”, 1970, p.19

Por otro lado, en el primer capítulo “Final de otra novela” aparece la protagonista, primero, designada genéricamente a través del narrador: “...una joven llegó”, y posteriormente será ella misma quien se presente ante el director del manicomio de Leganés: “Isidora, para servir a usted...”

En relación con la naturaleza etimológica del nombre, nos parece interesante apuntar su significación: regalo de Isis, nombre griego de la diosa egipcia, su nombre egipcio es Ast, que significa trono. A tenor de la especial querencia de Galdós por la selección onomástica de sus personajes, nos ha parecido plausible la relación de un nombre que alude a un trono para designar al personaje caracterizado por la pérdida del mismo.

Además de las posibles referencias etimológicas del nombre, nos referimos ahora a un revelador estudio de Alfred Rodríguez y Linde L. Hidalgo “*Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: La desheredada.*”³⁵; que apunta a un ejercicio de intertextualidad ya en el título. En este artículo los autores ponen de manifiesto el paralelo de Isidora en calidad de desheredada con la princesa Micomicona, cuyo reino ha sido usurpado también, basándose en diversas coincidencias que presentan ambos textos.

En primer lugar, aluden a la posible procedencia cervantina del título señalando el siguiente párrafo de *El quijote*:

“-Digo, en fin, alta y desheredada señora, que si por la causa que he dicho vuestro padre ha hecho esta metamorfóseos en vuestra persona...”

En este texto “la desheredada señora” hace referencia a la princesa Micomicona, otra “noble” que busca recuperar su reino. El paralelo sería forzoso o puramente casual si no se valoraran las siguientes coincidencias que los autores señalan en el citado estudio:

“Dos seres de calculada fachada cervantina, el padre loco de Isidora y su tío el “canónigo”, se combinan en *La desheredada* para crear y alimentar en la protagonista su otro ser: heredera de casa noble y rica. Ambos ofrecen ecos de seres cervantinos que igual función cumplen respecto a Micomicona. El padre loco de Isidora falsifica documentos, podría decirse que crea un linaje nuevo para su hija por arte de ilusión. Pues hay que recordar que el ficticio padre de la ficticia Micomicona, Tinacrio el Sabidor, se nos representa como “gran mágico”, un encantador más del largo repertorio del *Quijote*, y muy capaz de transformar radicalmente el ser de su hija. El “canónigo” es, por otra parte, el sujeto que refuerza, durante toda la crianza, la mixtificación que del padre loco procede. Su papel de “creador” de Isidora Rufete, noble desheredada, es aun más crucial y efectivo (en términos biográficos, sociológicos) que el de Tomás Rufete. En tal papel, el “religioso” galdosiano se ajusta bien al que tiene el cura en el *Quijote*: ideador y creador, literalmente de Micomicona, princesa fabricada de materia plebeya, de la figura y el arte de una tal Dorotea.

....

³⁵ Rodríguez, Alfred, e Hidalgo Linde, L. «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: La desheredada.» *Anales galdosianos*, 20, 2, 1985: 19-23.

A la Micomicona de Cervantes le ha quedado en su triste decadencia un solitario escudero (el barbero disfrazado con barbas)...

Caso parecido le ocurre, aunque en otro plano de la realidad, a la Isidora de Galdós, que, tras ir perdiendo familia y amistades, le viene a quedar en sus más tristes momentos tan sólo el escuderil Relimpio y Sastre.” (Pág. 19)

En vista de lo señalado hasta ahora, podemos argüir que el quijotismo galdosiano, si bien es harto explícito en la obra, ya el título epíteto posiblemente esconde esa referencia que habría de configurar decisivamente el andamiaje de la protagonista. Un quijotismo que analizaremos más detalladamente en el punto 1.1.5 del presente trabajo. Si la cuestión nominal, tanto etimológica como intertextual, iluminaba parte esencial de Isidora, nos detendremos ahora en subrayar diversas variantes nominales que remarcan aún más su definición.

Para ello señalamos en el capítulo I “Final de otra novela” el momento en que Isidora es atendida por Canencia, este la llama “Señorita”:

“-Señorita, ¿se cansa usted de esperar?... Todo sea por Dios. No hay más remedio que conformarse con su santa voluntad.

A Isidora -¿Por qué ocultarlo?- le gustó que le llamaran señorita.”³⁶

Este trato suscita en nuestra protagonista una reacción que anticipa el afán de notoriedad y reconocimiento que se convierte en su seña de identidad.

Además de esta, en la obra también hallamos otras designaciones que responden a una clara intencionalidad irónica, que desvela el reconocimiento por parte de los otros personajes del auténtico origen de Isidora. En el capítulo III “Pecado”, tras discutir con la sanguijuelera, esta la increpa de la siguiente forma:

-“Como se conoce –dijo al fin la sobrina con vivísimo tono de desprecio- que no es usted una persona decente!

-¡Más que tú, marquesa del pan pringao! -gritó la vieja...”

Del mismo modo, Augusto Miquis se referirá a ella en términos similares, aludiendo irónicamente a sus orígenes nobles. Prueba de ello la tenemos en numerosos pasajes, por ejemplo señalamos el capítulo IV “El célebre Miquis”:

“Usted, señora, duquesa, viene sin duda de altos orígenes, y ha gateado sobre alfombras y ha roto sonajeros de plata...” (Pág. 127)

O también el capítulo XIV “Navidad”:

“-Aquí viene bien aquello de *a tus pies, marquesa*- dijo, levantándose.

Y luego, volviendo la vista para observar con una mirada en redondo todo el cuarto, añadió:

³⁶ Benito Pérez Galdós. *La desheredada*. 3ª ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2004. Todas las citas posteriores remiten a esta edición.

-Estás perfectamente instalada, marquesa. Magnífico gabinete. Aquí los arcones de roble... Cuadros de Fortuny...”
(...)
“-Bien se conoce en esta rica instalación el buen gusto del marqués de Saldeoro. Adiós, marquesa.” (Pág. 248)

Este mismo apelativo irónico recibe Isidora de su hermano Mariano:

“-Dame más turrón, marquesa –exclamó el muchacho.
-¿Por qué me llamas así? –preguntó Isidora bruscamente, despertando de su mental sueño.
(...)
-¡Mala hermana..., marquesa!” (Pág. 250)

El empleo de este apelativo por parte de los demás personajes subraya la dimensión ficticia de Isidora, aquella que se empeña en imponer al resto como auténtica. Por tanto, ese uso nos remite a una característica esencial de la protagonista, su anhelo de grandeza, su aspiración social. Así pues, aunque defina su auténtico ser desde la perspectiva distorsionadora de Isidora, al ser empleado irónicamente por los otros, nos remite al ser ficticio de Isidora, aunque sea para ella el real, el único.

Aparte de los adjetivos señalados, y a tenor de la precisión sociolingüística de que hace gala Galdós en la obra, Isidora Rufete será nombrada por cada uno de sus amantes de acuerdo a la extracción social a la que pertenezcan. Así, Miquis, (Pág. 435) aparte de llamarla irónicamente marquesa, le llamará generalmente por su nombre; Botín la tratará de usted, o mediante un “señora” distante e irónico también; Gaitica la llamará niña, y José Relimpio, además de llamarla por su nombre, la llamará hija en varias ocasiones. (Pág. 496)

De modo que, los nombres también nos dibujan, de igual forma que otros aspectos como el entorno objetual y espacial, el lenguaje, el aspecto físico, etc. la degradación moral y física que sufre Isidora en el desarrollo de la novela.

Así como todo va disipándose, los sueños, los anhelos, el dinero, el bienestar, así también Isidora quiere borrar su nombre, para constatar su desaparición, puesto que, ella ya es otra, y el nombre deja de corresponder a su nueva realidad.

“(...) Si pudiera desbautizarme y no oír más con estas orejas el nombre de Isidora, lo haría... Me aborrezco; quiero concluir, ser anónima, llamarme con el nombre que se me antoje, no dar cuentas a nadie de mis acciones.
-¡Isidora!...
-Ya no soy Isidora. No vuelva usted a pronunciar este nombre.” (Pág. 498)

4.1.2 Los objetos o “correlatos objetivos”

En un certero artículo “*La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia*”³⁷, Adolfo Sotelo recordaba el magisterio de Balzac y Flaubert en la decisiva funcionalidad de la descripción que se propagaría en la novela española del s. XIX:

“Si Balzac acierta a proponer teórica y prácticamente el papel relevante de la descripción en la novela decimonónica, es Flaubert quien la convierte en un elemento funcional que guarda una implacable relación semántica con el resto del enunciado narrativo... Flaubert crea en los objetos y en las cosas un mundo moral y espiritual en el que adoptan nuevas significaciones...La descripción, desde Flaubert, acaba funcionando como revelación del personaje...”

...De este modo la valoración de una serie de ámbitos, circunstancias u objetos por parte del personaje que los describe se convierte en *correlato objetivo* de la intimidad o de la morfología fisiológica, psicológica y moral del propio personaje.”

A propósito de esta necesidad de situar al personaje en relación con su realidad, ambiental, objetual, histórica, recordamos la crítica de Clarín a *La desheredada*:

“Respecto del estudio principal de carácter de este libro, que es el de Isidora, Galdós no se ha concentrado a trabajar abstractamente como psicólogo. Como dice bien un eminente crítico, aunque a otro le parezca mal, el hombre no es sólo cabeza, y para estudiar a un ser vivo, social, y seguir sus pasos, no basta el análisis abstracto de sus voliciones; es preciso verle en la realidad, moviéndose en el natural ambiente, y sólo así se le conoce, y sólo así se refleja lo que deja ver la realidad. Yo lo he dicho muchas veces; no basta el estudio exacto, sabio de un carácter, si no se le hace vivir en las circunstancias que naturalmente deben rodearle...”³⁸

Posteriormente, Galdós expondrá en su discurso de ingreso en la R.A.E 1897 “La sociedad presente como materia novelable” los puntos programáticos de su credo estético:

“Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad...”³⁹

Así pues, en la novela decimonónica hallamos una *totalidad de objetos* –expresión tomada de Hegel que empleó Lukács- que remiten a un proceso de simbiosis, en el que el mobiliario, el vestuario, el salón, son cifra no solo de la intimidad del personaje sino también de su posición social.

Esto es palmario en la obra que nos ocupa, en *La desheredada*, Isidora aparece caracterizada a través de esa relación semántica que establece con los objetos que la

³⁷ Sotelo Vázquez, Adolfo. «La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia.» *Letras Peninsulares*, 1989.

³⁸ Clarín. *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU. Edición. A. Sotelo, 1991. Página 96.

³⁹ Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1999. Página 121.

rodean, éstos no solo advierten al lector de la clase social a la que pertenece sino a la que querría pertenecer, y del mismo modo, explicitan la degradación que sufre no sólo económica sino física y moral.

De manera que, este mundo objetual ofrece una valiosísima información del personaje, en tanto en cuanto es *correlato objetivo* de su realidad fisiológica, psicológica, moral, etc.

A tenor de la trascendencia que adquiere la vestimenta en la transformación del personaje en el decurso novelesco, nos proponemos ahora destacar los principales pasajes en los que se alude a este aspecto. En este apartado, analizaremos el vestuario y los objetos adquiridos.

En el capítulo I “Final de otra novela” señalamos el siguiente pasaje:

“...por la muchacha, que era más que medianamente bonita, no por cierto muy bien vestida ni con gran esmero calzada...Sus manos, algo bastas, sin duda a causa del trabajo, oprimían un lío de ropa seminueva, mal envuelta en un pañuelo rojo. Rojo era también el que llevaba, descuidadamente liado debajo de la barba a estilo de Madrid. ¿Con qué prenda se cubría? ¿Sotana, mantón, gabán de hombre? No; era una prenda híbrida, un arreglo del ruso al español, un cubrepersona de corte no muy conforme con el usual patrón. Ello es que su pañuelo rojo, sus lágrimas acabadas de secar, su gabán raído y de muy difícil calificación en indumentaria, su agraciado rostro, su ademán de resignación, sus botas mayores que los pies y ya entradas en días, inspiraban lástima.” (Pág. 78)

En este párrafo, Isidora aparece ataviada con ropa deslucida y vieja y con un pañuelo en la cabeza, signo de clase popular, el cual probablemente no era un pañuelo en su origen, sino un retazo de la tela roja que envuelve la ropa para el enfermo. Aparece en este pasaje, la alusión al calzado, a las botas, concretamente, que configurarán la situación pecuniaria y moral de la protagonista a lo largo de toda la novela. El hecho de que fueran grandes, también nos indica que no le pertenecían a ella en origen.

La siguiente referencia al vestuario y al calzado, aparece en el capítulo II “La Sanguijuelera”:

“-¿Sabes que estás muy cesanta? –dijo la *Sanguijuelera*, observando el vestido y las botas de Isidora, cosas que en verdad dejaban mucho que desear.” (Pág. 101)

En el capítulo IV “Miquis”, Isidora se prepara antes de la cita con Miquis para recorrer las calles de Madrid. En esta ocasión, la protagonista estrena unas botas nuevas:

“Aquel día estrenaba unas botas. ¡Qué bonitas eran y qué bien le sentaban! Esto pensó ella poniéndoselas y recreándose en la pequeñez y configuración graciosa de sus pies, y dijo para sí con orgullo: “Hoy, al menos, no me verá con el horrible calzado roto que traje de Tomelloso”. La vergüenza que sintió al mirar las botas viejas que en un rincón estaban, también muertas de vergüenza no es para referirla... Púsose su vestidillo negro, que a toda prisa había hecho aquellos días; colocóse el velito en la cabeza y hombros...” (Pág. 115)

Emma Martinell en su revelador artículo “*Isidora Rufete (La desheredada) a través del entorno inanimado*”⁴⁰, detectó un desajuste narrativo, en el que el autor parece haber olvidado el detalle de las botas nuevas, ya que en el capítulo XI “Insomnio número cincuenta y tantos” vuelven a aparecer las botas viejas como las únicas posibles:

“Ya mis botas no están decentes, ya mi vestido está muy *cesante* como dice la *Sanguijuelera...*” (Pág. 214)”

“Yo sin botas, yo llena de deudas...” (Pág. 215)

...¡Cómo entra el sol por mi cuarto! El pícaro va derecho a iluminar mis pobres botas, que ya no sirven para nada. También da de lleno en mi vestidillo, para hacerle, con tantísima luz, más feo de lo que es.”

(Pág. 218)

En el capítulo XIII “Cursilona”, cuando Isidora acude a la casa de Joaquín Pez:

“... lo que dominó el espíritu de la joven fue la vergüenza de que Joaquín, tan admirador de ella, la viese tan mal vestida. Había estado dos horas arreglándose para disimular su mala facha...toda la sencillez no podían disimular la fea catadura del descolorido traje, ni menos, la desgraciadísima vejez y mucho uso de las botas, que no solo estaban usadas y viejas, sino ¡rotas!” (Pág. 234)

En los pasajes seleccionados el sentimiento que se apodera de Isidora es el de una profunda vergüenza, porque tiene una clara conciencia de clase, para ella las botas son el primer signo de no pertenencia al grupo social deseado; además este sentimiento vergonzante parte de la conciencia de pérdida de privilegios por los que luchará con infatigable denuedo en el desarrollo de la novela. Así cada vez que adquiere cualquier tipo de objeto, la idea subyacente en Isidora es de recuperación de lo usurpado.

En esta primera parte, el calzado aparecerá una última vez antes de presentarse ante la marquesa de Aransis, en el capítulo XVI “Anagnórisis”:

“Miróse luego los pies. ¡Bien, muy bien! Admirablemente calzada, aunque sin lujo, completaba su personalidad con la decencia de las botas, parte tan principal del humano atavío, que por ella quizá se dividen las clases sociales.” (Pág. 261)

En este mismo capítulo Isidora ya ha mejorado su situación económica, sin embargo, era precisa la discreción para parecer merecedora de su restitución. El vestuario es utilizado por la protagonista con diversas finalidades, es todo un código de comunicación no verbal: la mayoría de las ocasiones, es el medio para materializar el deseo de ascensión en la escala social, para aparentar la pertenencia a esa ansiada clase. En resumen, durante la primera parte, la indumentaria de Isidora aparece gastada, deslucida por el paso del tiempo; en ocasiones, como en el capítulo, anteriormente mencionado, “Anagnórisis”, será la discreción la que caracterice su atuendo. Aunque en

⁴⁰ Martinell, Emma. «Isidora Rufete (La Desheredada), a través del entorno inanimado.» *Letras de Deusto*, 16, 1986: 107-122.

esta primera parte, Isidora posee ingresos, no se trasluce en la adquisición de vestuario, sino de objetos decorativos, a excepción de los guantes y de las botas.

En cambio, en la segunda parte, las múltiples referencias al atavío de Isidora están marcadas por la relación que mantiene con cada uno de sus amantes. Cada uno de ellos provee a Isidora de telas, modistas, sombrereros, peinadoras con la misma celeridad con la que hace desaparecer todo una vez concluye la relación.

En el caso de Botín, Isidora aparece de esta guisa mientras es su amante:

“Isidora vestía una bata azul de corte elegantísimo. Acababa de peinarse y su cabeza era una maravilla. Nadie que la viese, sin saber quién era, podría dudar que pertenecía a la clase más elevada de la sociedad. (...) Su traje realizaba el difícil prodigio, no a todas concedido, de unir la riqueza a la modestia, pues todo en ella era selecto, nada chillón, sobrecargado ni llamativo.” (Págs. 340-341)

También en el capítulo VII “Flamenca cytherea”, Isidora imbuida del espíritu novelesco se permite una impostada concesión, contraria a su inveterado rechazo a todo lo relativo o perteneciente al pueblo: se viste con el atuendo tradicional madrileño:

“Entre su doncella y su peinadora la vistieron de chula rica. (...) No le faltaba nada, ni el mantón de Manila, ni el pañuelo de seda en la cabeza, empingorotado como una graciosa mitra, ni el vestido negro de gran cola y alto por delante para mostrar un calzado maravilloso...” (Pág. 355)

No obstante, cuando vuelve de la feria, es abandonada por Botín no sin antes entregar todas las pertenencias que materializaban sus ínfulas nobiliarias.

Botín destruye el honor de Isidora, despojándola física y moralmente de todo aquello que le permite ser la otra, la noble Isidora. En una escena especialmente humillante, Botín la obliga a desnudarse y a entregarle todo el vestuario, joyas, accesorios, a excepción de las botas:

“Isidora se quitó con presteza las sortija; sacó de una cajita varios objetos de oro, y todo lo tiró a los pies de Botín. (...) -Ahora quítese usted el mantón de Manila. (...) -Quítese usted el que lleva puesto. (...) Bien pronto la Cytherea se quedó en enaguas. -Es lástima que no se lleve usted también mis botas –dijo Isidora, sentándose y apoderándose con verdadera furia de uno de los pies para descalzarlo-. Llévelas usted para que las use su señora.” -No, no tanto –dijo Botín-; conserve usted su calzado...” (Pág. 359)
Isidora, en tanto, arrojaba las preciosas botas en medio del gabinete....” (Pág. 360)

Después del trato vejatorio de Botín, Isidora vuelve al triste estado de verse privada de los medios que posibilitan su ser nobiliario.

Posteriormente, en el capítulo VIII “Entreacto en la calle Abades”, Isidora volverá a su apariencia nobiliaria junto a Melchor:

“Volvió a lucir su belleza dentro de percales finos, de cintas de seda, de flores contrahechas, de menudos velos...” (Pág. 374)

No obstante, el desenlace a modo de tragedia clásica vuelve a repetirse, Melchor huye a Barcelona dejando a Isidora en la más absoluta pobreza, hecho que la obliga a empeñar todo lo que había adquirido:

“Isidora, para atender a las apremiantes necesidades de cada día, empezó a despojarse de su ropa. No era la primera vez que tenía que desnudarse para comer” (Pág. 376)

En el capítulo XII “Escenas”, Isidora vuelve a caer en manos de un amante, Bou esta vez, a fin de mantener, no solo el estatus que le permite sentirse Isidora Aransis, sino también aquél que posibilita la salvación de Joaquín, Marqués viudo de Saldeoro.

“DON JOSÉ. (*Con sequedad*) Hace un rato estaba en una tienda de la calle del Carmen, escogiendo telas para vestidos.
JOAQUÍN. (*Estupefacto*) ¡Telas!...” (Pág. 425)

En este fragmento, una vez más, Isidora salva al marqués de un trágico final, gracias a su generosidad. Sólo la referencia a las telas, ya advierte a Joaquín del comienzo del mecanismo que emprende Isidora cada vez que consigue subsanar su deficiente economía.

Finalmente, en el capítulo XVII “Disolución” será Gaitica, quien de nuevo posibilitará la recuperación económica, y por ende, vital de Isidora, puesto que, tras rendirse al firmar la declaración, vuelve a vivir al salir de la cárcel, seducida por el anzuelo de Gaitica:

“¡Libertad, comodidades, buena ropa, baño, casa, lujo, dinero!...Así como a don José le entraba el mareo con lo que el lector sabe, a Isidora le atacaba el mismo mal con sólo la probabilidad de hacer efectivas las ideas expresadas por aquellos mágicos vocablos. Cada ser tiene sus imanes.” (Pág. 481)

Del mismo modo que un sorbo de champaña distorsiona la percepción de Relimpio, así también la mención de esos vocablos desataban en Isidora su pasión nobiliaria.

Sin embargo, esta nueva mejora completa el inexorable círculo que atrapa una y otra vez a Isidora, a semejanza de un castigo divino, como un Sísifo, como diría Emma Martinell en el citado artículo “*Isidora Rufete (La Desheredada), a través del entorno inanimado.*”

La protagonista vuelve a arrastrar su particular piedra, la pobreza, cuando es abandonada por Gaitica. En esta ocasión, la degradación de Isidora es progresiva, si bien al principio aparece engalanada, luciendo lujosamente los atributos que le otorgan la nobleza usurpada:

“Y un día Emilia y Juan José Castaño vieron entrar en su casa a la gran Isidora elegantemente vestida de negro, con un lujo, un señorío, con un empaque tal, que ambos esposos se quedaron perplejos...” (Pág. 482)

No será así en el devenir sentimental, al sucesivo deterioro de la indumentaria de Isidora le acompaña su degradación moral y física.

“...La primera vez parecía una gran señora: traía un vestido de gro negro y un sombrero... Poco después venía vestida de merino y con mantilla, algo desmejorada la cara. A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros. Por fin, el lunes de la semana pasada vino muy pálida y quejándose del pecho, con la voz ronca. (...) Ayer, señor doctor, vino con pañuelo en la cabeza, con bata de percal, zapatillas, la voz muy ronca...” (Pág. 485)

En la segunda parte, el protagonismo de las botas se circunscribe únicamente a dos pasajes. En el primero, en el capítulo VI “Flamenca cytherea”. El segundo pasaje tiene lugar en el capítulo XVII “Disolución”, cuando Emilia Relimpio relata a Augusto Miquis el particular *descensus ad inferos* de Isidora a través del progresivo deterioro de su vestuario. Una vez más, este accesorio se convierte en correlato objetivo del hundimiento moral de la protagonista.

“A la semana siguiente me pareció que su traje tenía algunas manchas, y sus botas algunos agujeros... Ayer, señor doctor, vino con pañuelo a la cabeza, con bata de percal, zapatillas...” (Pág. 485)

El deterioro que sufren las botas corre paralelo a la degradación personal de Isidora; si bien, al principio están viejas, luego aparecen agujereadas, posteriormente son cambiadas por unas zapatillas, para finalmente desaparecer, dejando sus pies descalzos, desnudos:

“Encontróla en el estado más deplorable, sentada en un rincón del cuarto tras un sofá viejo, los pies desnudos, el vestido muy a la ligera...” (Pág. 493)

Del mismo modo la aniquilación de Isidora comienza con su desaparición, convirtiéndose en una suerte de *flâneur* sexual.

No obstante, habida cuenta de la técnica de reaparición de personajes que utilizó Galdós magistralmente en su quehacer creativo, la quijotesca burguesa vuelve a reaparecer en la serie de *Torquemada en la hoguera*⁴¹, ataviada de los atributos caracterológicos que la dibujaron en la mente del lector, y que en otra novela la hacen reconocible: el vestuario (pañuelo rojo, sencillo vestido) y las botas.

“Por el camino sintió Francisco que le tiraban de la capa. Volvióse... Y quien creéis que era? Pues una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo, mal encubierto con pañuelo de cuadros rojos y azules. El palmito era de la mejor ley; pero muy ajado ya por sus fatigosas campanas. Bien se conocía en ella a la mujer que sabe vestirse, aunque iba en aquella ocasión hecha un pingo, casi indecente, con falda remendada, mantón de ala de mosca y unas botas... ¡Dios, que botas, y como desfiguraban aquel pie tan bonito! (p.1356)

⁴¹ Benito Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera*, Madrid. Obras completas: Ediciones Aguilar, 1973.

Aparte de los vestidos y de las botas, aparece otro complemento que se revela como auténtico signo de clase: los guantes.

“Después compró guantes. ¿Cómo iba a salir sin guantes, cuando todo el mundo los llevaba? Sólo los pordioseros privaban a sus manos del honor de la cabritilla. Isidora hizo propósito de usarlos constantemente, con lo cual, y con abstinencia de todo trabajo duro, se le afinarían las manos hasta rivalizar con la misma seda.” (Pág. 174)

Éstos no alcanzan a tener el protagonismo de las botas, que acaban constituyendo una auténtica segregación simbólica del personaje, a modo de metáfora antropomórfica; no obstante, son un claro distintivo de estatus, cuyo uso le permite a Isidora la identificación con los miembros del grupo social al que pretende pertenecer. Por otro lado, este significativo complemento ofrece al lector una valiosa información de las pretensiones, voliciones de la protagonista, por tanto de su carácter.

Destacamos ahora otro elemento que adquiere en el seno del relato una importancia capital, por cuanto posee de rasgo definidor de la psicología del personaje: nos referimos al espejo. Éste aparece en múltiples ocasiones como elemento confirmador de la realidad ficticia, que Isidora tratará de imponer como auténtica a través de los signos externos materializados en su apariencia física.

En el capítulo IV “El célebre Miquis” aparece brevemente la primera alusión al espejo, antes de su cita con Miquis, Isidora se viste de forma sencilla y termina mirándose al espejo:

“(…) colocóse el velito en la cabeza y hombros, mirándose al espejo con movimientos de pájaro, y se dispuso a salir.” (Pág. 115)

En el mismo capítulo, vemos a Isidora mirar los escaparates, lo cual muestra su irrefrenable inclinación hacia las compras; sin embargo, la vemos mirarse también en el cristal para cerciorarse de que su apariencia es la adecuada:

“(…) porque Isidora se detenía ante los escaparates para ver y admirar lo mucho y lo vario que en ellos hay siempre. También era motivo de sus detenciones el deseo oculto de mirarse en los cristales, pues es costumbre de las mujeres, y aun en los hombres, echarse una ojeada en las vitrinas, para ver si van tan bien como pretenden.” (Pág. 117)

En el capítulo XVI “Anagnórisis” vuelve a aparecer la escena especular:

“Miróse mucho al espejo, embelesándose en su propia hermosura, de la cual muy pronto se habría de congratular la marquesa... Miróse mucho al espejo y se puso el velo. ¡Bien, muy bien! Su dignidad, su hermosura, su derecho mismo, resplandecían más en la decencia correcta y limpia de su vestido negro.” (Pág. 261)

Una vez más, vemos a Isidora recreándose en su belleza antes de presentarse ante la marquesa de Aransís. Este hecho determina tanto su vestuario como su actitud ante el espejo. Puesto que Isidora ya se siente en posesión del derecho de la nobleza usurpada.

Y el vestuario aquí vendría a subrayar el carácter voluntariamente impostado de su actual posición, ya que, Isidora prefiere la discreción en el vestir a la suntuosidad propia que le corresponde por derecho.

Esta pretendida impostación se intensifica en el capítulo VII “Flamenca cytherea”, en el que Isidora se disfraza con el traje tradicional madrileño:

“(…) luego que se vio totalmente ataviada y pudo contemplarse entera en el gran espejo del armario de luna, quedó prendada de sí misma, se miró absorta y se embebeció mirándose, ¡tan atrocemente guapa estaba!”
(Pág. 355)

Nuevamente vemos a Isidora regocijándose de su belleza ante el espejo, ataviada con todos los complementos que caracterizan a “la mujer del pueblo” pero revestidos del lujo y de la ostentación tan propia a su carácter. El espejo refleja la óptima situación económica que vive Isidora en este momento, a juzgar por la suntuosidad del vestuario.

En el capítulo X “Las recetas de Miquis”, Isidora vuelve a aparecer ante el espejo:

“El tercero... ¡Cristo!, el tercero caía tan bien a su cuerpo y figura, que sólo la idea de tener que quitárselo le daba escalofríos. Contemplóse en el gran espejo, embelesada de su hermosura... Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! (...) No era reina de comedia, sino reina verdadera. (...) Se miraba y se volvía a mirar sin hartarse nunca, y giraba el cuerpo para ver cómo se le enroscaba la cola. Pero qué, ¿iba realmente a entrar en el salón de baile? Su mentirosa fantasía, excitándose con enfermiza violencia, remedaba lo auténtico hasta el punto de engañarse a sí misma.” (Pág. 401)

Si bien en el capítulo anteriormente indicado, su imagen era remedo impostado, esta vez, el vestuario remite a una auténtica impostación, porque el vestuario no le pertenece, ahora la realidad reflejada es injustamente ficticia, e Isidora es consciente de ello, cuando debe quitarse los ropajes que cubren su fantasía. Aunque ella persiste en que su nobleza es ingénita, esta vez la imagen proyectada en el espejo es una proyección del ser fictivo de Isidora, el cual vuelve a transmutarse, cuando se viste de acuerdo a “su forma primera” como indica el narrador.

En este pasaje, el espejo es revelador, no de la bonanza económica de Isidora, sino de su tendencia a la impostura, vistiéndose con el lujoso atuendo de una condesa auténtica, remarcando así su ser ficcional como noble.

En el capítulo XVIII “Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes” el autor nos ofrece la última imagen especular de Isidora:

“Isidora, pues ella misma era y no una vaga imagen, se miró largo rato en el espejo. Aunque éste era pequeño y malo, ella quería verse, no sólo el rostro, sino el cuerpo, y tomaba las actitudes más extrañas y violentas, ladeándose y haciendo contorsiones. (...) Don José se quedó lelo, frío, inerte, cuando oyó estas palabras, pronunciadas claramente por Isidora:
-Todavía soy guapa..., y cuando me reponga seré guapísima. Valgo mucho, y valdré muchísimo más.” (Pág. 495)

En esta escena, el narrador disecciona a Isidora, descompone su figura a modo de ingenioso cubista para ofrecernos un reflejo escindido, fragmentado, producto de la deconstrucción, que responde al ser actual de Isidora: un ser degradado, moral y físicamente, en el que ya no es posible ninguna totalidad. Esta última visión muestra también un resquicio, un recuerdo de la belleza primera en la esbeltez de su cuerpo. Sin embargo, adquiere un matiz claramente mortífero, porque se convertirá en triste moneda de cambio, cuando se precipite por el “voraginoso laberinto de las calles”.

El espejo es cifra, por tanto, del encumbramiento y la decadencia moral y física de Isidora, que va contrapunteado con la propia evolución de éste; así pues será grande de luna, mientras es amante de Botín, o fastuoso en la casa de la modista Eponina, mientras que será pequeño y viejo en las postrimerías de su vida.

Aparte de las numerosas referencias al espejo, relacionadas con Isidora, que hemos analizado en la obra, es de observar la presencia que también tiene este objeto especular en la figura de José Relimpio. Pues, después de Isidora, será el único personaje que presente su relación con este objeto como una auténtica necesidad, y por ende, se convertirá en correlato objetivo del personaje. Es más, esta atracción de José Relimpio se muestra desde el inicio de la novela, y se repite sucesivamente a lo largo de esta; de alguna forma, se convierte en una suerte de enlace con el personaje de Isidora, además de la capacidad fabuladora.

“Pero lo que más a doña Laura enfurecía era que, con ser viejo y cascado, se mirase tanto al espejo. En efecto: además de que en su cuarto a solas, se pasaba las horas muertas mirándose, no entraba en pieza alguna donde hubiese un espejillo sin que, ya con disimulo, ya sin él, se echase una visual para examinar su empaque y atusarse después el bigote, o poner mano en los contados cabellos que venían, débiles y pegajosos, desde la nuca, a tapar el claro de la coronilla.

-Eso es, mírate bien –le decía doña Laura-, para que no te olvides de esa cara preciosa.” (Pág. 179)

Ambos son seres que se recrean en mirar su reflejo en el espejo. Este aspecto nos revela una irrefrenable pulsión hacia el ensimismamiento, hacia la fantasía de estos personajes, constatando simultáneamente la inevitable fractura con la realidad.

Nos proponemos ahora a analizar los objetos que adquiere en sus compras, puesto que suponen una información crucial, no sólo por la importancia de lo meramente objetual como “segregación simbólica” del personaje, sino porque la acción descrita también nos ofrece valiosos datos en cuanto al quehacer del personaje. La pasión “trapística”-expresión que utilizaba Galdós para referirse a esa imperiosa necesidad por comprar que

sentía Rosalía de Bringas- ya aparece como elemento caracterizador de Isidora. Efectivamente, en la acción de la compra se muestran no solo las preferencias de la protagonista, sino también la finalidad de dicha adquisición.

Señalaremos dos pasajes: el primero en el capítulo VII “Tomando posesión de Madrid”:

“El hechizo que estas brillantes instalaciones producían en el ánimo de Isidora era muy particular. Más que como objetos enteramente nuevos para ella, los veía como si fueran recuperados después de un largo destierro. (...)

-Con estas pieles me abrigaré yo en mi coche; en mi casa no habrá otros muebles que estos; pisaré esas alfombras; las amas de cría de mis niños llevarán esos corales; mi esposo..., porque he de tener esposo..., usará esas petacas, bastones, escribanías, fosforeras, alfileres de corbata...” (Pág. 173)

En este pasaje, se hace patente el deslumbramiento que siente Isidora ante los escaparates. Los objetos que se encuentran tras estos constituyen una doble proyección temporal, miran hacia el pasado y hacia el futuro. De un lado, Isidora los ve, como el propio narrador indica, como pertenencias que un día fueron suyas, por tanto, se erigen como símbolo de la nobleza usurpada, sentimiento que define a Isidora. De otro lado, Isidora proyecta en éstos sus ideales futuros, son la materia con la que construye su otra vida.

Es destacable la percepción que tiene de estos objetos, pues más que verlos los recuerda de forma ingénita, como si los hubiera tenido alguna vez. Son “recobrados después de un largo destierro”. Del mismo modo, Isidora contempla todo el mobiliario del palacio de Aransis, desde esta misma perspectiva, desde la del poseedor desposeído.

Así pues, veremos la atracción ineludible que siente Isidora hacia las compras en dos ocasiones: la primera en el capítulo anteriormente mencionado, y la segunda en el capítulo XIV “Navidad”.

En el primer pasaje, Isidora adquiere diversos objetos: una sombrilla, unos guantes, un abanico, un imperdible, unos pendientes, un portamonedas, perfume, horquillas, una peina y papel de cartas. La mayoría de las adquisiciones responden a una voluntad caprichosa, consumista, ya que, en gran parte, lo que adquiere es aparentemente accesorio, menos para Isidora, para quien todo eso conformaba la representación de su vida como noble, así adquiriendo todo aquello entraría a formar parte de ese grupo social.

“En perfumería había adquirido lo bastante para tres años. ¿Y de qué le servían aquellos candeleros de bronce, y el jarro de porcelana, y el cabás de cuero de Rusia? Cosas eran éstas que compró por la sola razón de comprarlas. (...) Pues y aquel vaso de imitación de Sajonia, ¿de qué le serviría?...¿Y las botellas para poner cebollas de Jacinto?

Más necesario era, sin duda, el librito de memorias, el plano de Madrid, las cinco novelas y la jaula, aunque todavía faltaba el pájaro. (...) se había provisto de tarjetas papel timbrado, de una canastilla de paja finísima, de una plegadera de marfil para abrir las hojas de las novelas, de un

antucás, de pendientes de tornillo con brillantes falsos, de un juego de la cuestión romana.”
(Pág. 243)

En este segundo pasaje, los objetos adquiridos son más costosos, y decorativos, éstos están relacionados con el espacio, ya que regentan el pequeño gabinete que tiene Isidora en la casa de los Relimpio.

Estos nuevos objetos responden a un impulso consumista más acusado, puesto que son muchos de ellos totalmente accesorios, además configuran sus preferencias estéticas, siempre orientadas al lujo y la ostentación. Asimismo, cabe destacar el carácter apócrifo de algunos objetos, lo cual nos remite a la impostura que caracteriza a nuestra protagonista. El vaso, imitación de Sajonia o los brillantes falsos constatan la evidencia de esta irreconciliable pulsión entre el ser y el querer ser.

Esta misma ilusión de realidad caracterizará cíclicamente el devenir de nuestra protagonista, del mismo modo que adquiere todos estos objetos, en momentos de penuria económica se ve obligada a venderlos. Evidenciando así, la evanescencia de la realidad y de la idealidad en la construcción del personaje.

4.1.3 El espacio

En este apartado nos disponemos a abordar la decisiva incidencia que tiene el espacio en la configuración del personaje.

Como certeramente apunta Laureano Bonet:

“Conviene recordar que para el escritor decimonónico una butaca, una habitación, un edificio, constituyen el medio físico y sobre todo, “moral” en que se desenvolvían los protagonistas de una novela. Entorno ambiental que no sólo rodeaba a los personajes sino que los “empapaba” con su presencia física hecha costumbre cotidiana mediante un singularísimo proceso de ósmosis, proceso –en términos literarios- abiertamente metonímico: no existían así “espacios muertos”, distancias infranqueables entre la naturaleza y los caracteres...”⁴²

Así pues, los espacios que habitan los personajes se convierten en trasunto, en elocuentes metonimias que nos revelan una parte del todo que constituye el ser de éstos. En *La desheredada*, el espacio se diversifica, se amplifica por gracia de una detalladísima descripción, convirtiéndose en fiel correlato de la morfología psicológica y moral de la protagonista. En este apartado analizaremos dos ámbitos del espacio: el urbano o público y el doméstico o privado. Ambos construyen el trasfondo en el que Isidora sueña, sufre, goza. No obstante, el espacio no es solo escenario físico, sino moral; a través de los lugares que recorre con Miquis, el lector reconstruye las ambiciones, las preferencias estéticas, las propensiones suntuarias y como contrapartida el rechazo por lo cotidiano o lo perteneciente al pueblo que conforman la morfología caracterológica de Isidora. El espacio, del mismo modo que los componentes del entorno: los objetos y vestuario, también es reflejo de los momentos de esplendor o decadencia de Isidora.

Además del nexo psicológico con el personaje, el espacio del Galdós de “las novelas contemporáneas” incorpora el tiempo histórico al seno del relato, de modo que es un espacio que converge con la historia. En relación con esto, recordamos el concepto bajtiniano del “cronotopo”, recogido en *Historia de la crítica literaria* de David Viñas⁴³: “esa inseparabilidad del espacio-tiempo queda reflejado en ese espacio, tanto el tiempo histórico (la sociedad burguesa del s. XIX) como el tiempo biográfico de los personajes.” “Las señas del tiempo tienen que concretarse en determinados sectores del espacio.”

⁴² Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1999. Página 61.

⁴³ Viñas, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona. Ed. Ariel. 2002. Página. 470.

Comenzaremos pues por analizar el espacio urbano (público) que define parte de las peculiaridades de la morfología de la protagonista.

Así pues, en el capítulo I “Final de otra novela” la primera aparición de Isidora es en el manicomio de Leganés. Este espacio introduce, en primer término, el tema de la locura, de la confusión de los sentidos mediante un ingenioso juego narrativo en el que Isidora cree estar hablando con el ayudante del director del hospital, y posteriormente, el lector junto a Isidora descubre que se trata de un enfermo más del manicomio.

La relación de Isidora con este espacio viene determinada por la locura de Tomás Rufete, su padre, estableciendo así el autor una de las preceptivas del Naturalismo: la incidencia de la herencia genética en la conformación del individuo. Por tanto, este trazo determinista proyecta sobre Isidora anticipatoriamente uno de los rasgos más definitorios en su carácter: la problematización de la realidad.

En el siguiente párrafo, percibimos el espacio del despacho a través de los ojos de Isidora, dónde ya se puede apreciar su capacidad de transformar la realidad objetiva a través de los adjetivos ponderativos utilizados.

“(…) como, además, del propio interior de Isidora se derivaba una dulce somnolencia que aletargaba el dolor, la joven se entretuvo, pues, un ratito contemplando la habitación. ¡Qué bonito era el mapa de España, todo lleno de rayas divisorias y compartimentos, de columnas de números que subían creciendo, de rengloncitos estadísticos que bajaban achicándose... (….) todo presidido por un melenudo y furioso león y una señora con las carnes bastante más descubiertas de lo que la honestidad exige... (….) ¡Y cuántos y cuán bonitos libros encerraba el armario de caoba, sobre el cual gallardeaba un busto de yeso! Aquel señor blanco sin niñas en los ojos... debía de ser alguno de los muchos sabios que hubo en tiempos remotos...” (Pág. 88)

En el capítulo IV “El célebre Miquis”, se presenta un Madrid heterogéneo, en cuya diversidad plasmará Isidora sus preferencias estéticas en función de la clase social que la regenta. Así pues, en la primera visita, en el museo del Prado, se alude a su capacidad ingénita para valorar la excelencia de todo cuanto veía, aun sin haber tenido preparación para ello. Es una suerte de intuición estética que comienza a perfilarse como característica, la cual aparecerá en diversas ocasiones a través de la valoración del narrador, creando así en el lector la duda sobre si las pretensiones de Isidora son ciertas o infundadas. De este modo, el espacio del museo nos remite directamente a esta sensibilidad que se reiterará continuamente; también en este pasaje comienza a manifestarse su incipiente rechazo de todo lo relativo al pueblo, esa clase social en la cual no se incluye.

“Sin haber adquirido por lecturas noción alguna de verdadero arte, ni haber visto jamás sino mamarrachos, comprendía la superioridad de lo que a su vista se presentaba; y con admiración silenciosa, su vista iba de cuadro en cuadro, hallándolos todos, o casi todos, tan acabados y perfectos, que se prometió ir con frecuencia al edificio del Prado para saborear más aquel goce

inefable que hasta entonces le fuera desconocido. Preguntó a Miquis si también en aquel sitio destinado a albergar lo sublime dejaban entrar al pueblo...” (Pág. 117)

El siguiente espacio nos lleva al Parque del Retiro, en el que Isidora experimenta la contradicción del deseo de gozar de la naturaleza del entorno sin cortapisas y las normas sociales de comportamiento. Vemos, por tanto, la transición de estos anhelos naturales a la fijación de los signos externos como medio de integración en el grupo social.

En este pasaje, se muestra ya la conversión, la adaptación de Isidora al nuevo entorno de la urbe:

“Echando, pues, de su alma aquellos vagos deseos de correr y columpiarse, pensó gravemente de este modo: “Para otra vez que venga, traeré yo también mis guantes y mi sombrilla.” (Pág. 118)

El próximo espacio será el zoológico, el cual no despierta en Isidora ninguna atracción, sino más bien pena por la falta de libertad de los animales. Por otro lado, Isidora considera este espectáculo propio del “pueblo”, lo cual le produce rechazo, a diferencia del Museo, en donde siente una plena correspondencia entre su nobleza y el arte.

“Satisfecha la curiosidad de Isidora, poca impresión hizo en su espíritu la menguada colección zoológica. Más que admiración, produjéronle lástima y repugnancia los infelices bichos privados de libertad.
-Esto es espectáculo para el pueblo –dijo con desdén-. Vámonos de aquí.” (Pág. 125)

Después de este breve paseo por la Casa de Fieras, Miquis lleva a Isidora a uno de los “ventorrillos” cercanos a los Campos Elíseos. El espacio incomoda sumamente a Isidora, la cual no encuentra concordancia entre su pretendida nobleza y la humilde disposición del lugar.

“Con desprecio mezclado de repugnancia observó la pared del ventorrillo, que parecía un mal establo, el interior de la tienda o taberna, las groseras pinturas que publicaban el juego de la rayuela, el piso de tierra, las mesas, el ajuar todo, los cajones verdes con matas de evónimos (...) el rumor soez, la desagradable vista de los barriles de escabeche, chorreando salmuera...
-¡Qué ordinario es esto! –exclamó, sin poderse contener-. Vaya, que me traes a unos sitios...
(...)
-¡Esto no es para mí!” (Pág. 126-127)

El itinerario acaba en el barrio de Salamanca, un espacio dibujado a través de un multitudinario paseo de coches y carruajes, en el que Isidora encuentra la materialización de sus pretensiones nobiliarias en la contemplación del lujo en la vestimenta, en los jinetes, en las amazonas. Esta visión despierta la irrefrenable fantasía de Isidora, para quien la realidad aparece transmutada en una auténtica devoción: el lujo, la apariencia, la suntuosidad adquieren en los ojos de la protagonista el valor de algo sagrado. Isidora ve en este escenario la realización de sus fantasías, tantas veces recreadas y anticipadas en su imaginación. Por tanto, este espacio define parte del

psicologismo del personaje, en tanto en cuanto, muestra la concordancia entre la clase social que lo ocupa y la que cree pertenecer este; también nos remite a su capacidad fabuladora, y por último, tal y como aparece en este pasaje señalado, se muestra nuevamente un total rechazo por aquellos que no están al mismo nivel social.

“Pero Isidora, para quien aquel espectáculo, además de ser enteramente nuevo, tenía particulares seducciones, vio algo más de lo que vemos todos. Era la realización súbita de un presentimiento. Tanta grandeza no le era desconocida. Había soñado, había visto, como ven los místicos el cielo antes de morirse. Así la realidad se fantaseaba a sus ojos maravillados, tomando dimensiones y formas propias de la fiebre y el arte. La hermosura de los caballos y su grave paso y gallardas cabezadas eran a sus ojos como a los del artista, la inverosímil figura del hipogrifo.

¡Qué gente aquella tan feliz! ¡Qué envidiable cosa aquel ir y venir en carruajes!

-Debían prohibir –dijo Isidora con toda su alma- que vinieran aquí esos horribles coches de peseta.” (Págs. 133-134)

Otro de los espacios que caracterizan la morfología de la protagonista es el Madrid de los comercios, del consumismo incipiente, de los escaparates, en el que se describen minuciosamente los objetos, que como sirenas homéricas, atraen a Isidora irremediabilmente hacia el naufragio económico.

“Al punto empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto bonito, rico, suntuoso. Ésta era su delicia mayor cuando a la calle salía, y origen de vivísimos apetitos que conmovían su alma, dándole juntamente ardiente gozo y punzante martirio. Sin dejar de contemplar su faz en el vidrio para ver qué tal iba, devoraba con sus ojos infinitas variedades y formas del lujo y de la moda. (...)

¡Cuántas invenciones del capricho, cuántas pompas reales o superfluidades llamativas! Aquí, las soberbias telas, tan variadas y ricas que la naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza y variedad; allí, las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negro...; más lejos, ricas pieles, trapos sin fin...” (Pág. 172)

Esta pulsión irrefrenable hacia el consumismo revela la necesidad de adquirir los complementos, el vestuario, los objetos que son signo de clase, mediante ellos Isidora busca identificarse con la clase a la que cree pertenecer: la nobleza. Esta comezón, como indica el narrador, crea en ella “ardiente gozo y punzante martirio” puesto que sintetiza la pugna entre el ser ontológico y el metafísico. Ya que, la adquisición de los bienes materiales le permite sentirse noble, sin embargo, cuando se agotan las aportaciones económicas, la realidad se impone con sus imperiosos dictados. El mismo gozo que siente al comprar se convierte en martirio cuando no le es posible.

Así pues, este Madrid de escaparates se convierte en parte de ese ambiente en el que se mueve Isidora y que la define como personaje, como el propio Clarín indicaba en su reseña a *La desheredada*.

El espacio que cerrará la primera parte será el formado por el deambular de Isidora con José Relimpio por las bulliciosas calles de Madrid ante el advenimiento de la República. Se producirá entonces una transformación en el espíritu de la protagonista. En un primer

momento, tras ser rechazada por la Marquesa de Aransis, el atardecer que ilumina el callejeo de la quijotesca pareja se corresponde con el estado anímico de Isidora, pues todo lo tiñe la desilusión, la idea del suicidio planea a través de la alusión al viaducto en construcción.

El espacio doméstico que habita el personaje da habida cuenta de algunas de las particularidades que lo caracterizan. Así pues, abordaremos el análisis de las sucesivas casas en las que vive nuestra protagonista. El primer escenario privado que aparece en la primera parte, en el capítulo V “Una tarjeta”, es el cuarto de Isidora en la casa de los Relimpio.

“Era preciso arreglar el cuarto lo mejor posible...¿Qué pensaría el caballero ante aquellos miserables trastos! Isidora no podía mirar sin sentir pena las tres láminas empapeladas de su cuarto. Aquí una vieja estampa sentimental representaba la princesa Poniatowsky en momento de recibir la noticia de la muerte de su esposo; allí el cuadro del Hambre; enfrente, dos amantes escuálidos, desmirriados y de pie muy pequeño, él de casaca con mangas de pernil, ella con sombrero de dos pisos, se juraban fidelidad junto a un arrollo... Si doña Laura no se incomodase, Isidora arrojaría a la calle las tres laminotas... Pues ¿y la cómoda, con su cubierta de hule manchado? Más valía no verla...” (Pág. 142)

Este primer espacio se define en gran parte a través de las láminas en las paredes, y de la austeridad del mobiliario, del que solo se menciona la cómoda. Es revelador el contenido de las tres láminas -cuya falta de calidad es patente a tenor de la valoración de Isidora a través del estilo indirecto libre- en donde una princesa entristecida por la muerte de su esposo convive con la representación del hambre, y con una bucólica escena de amor. Tres realidades que forman parte de la naturaleza de Isidora: su actitud aristocrática, la carencia de lo material y un amor en estado de debilidad a juzgar por el aspecto de los amantes.

Por otro lado, la escasez del entorno responde, del mismo modo que el vestuario y el calzado, al estado pecuniario de Isidora. Ya que, cuando adquiere las aportaciones de su tío canónigo, el humilde cuarto cambia de apariencia, como podremos observar en el capítulo XIV “Navidad”, en donde además aparece el reverso paródico de este espacio recreado por Miquis.

Cabe destacar también en este mismo pasaje la preocupación que muestra Isidora por las apariencias; antes de recibir al Marqués de Saldeoro, intenta mejorar el aspecto del humilde cuarto, incluso añadiendo dos sillas de damasco del comedor de los Relimpio. Es, por tanto, este detalle sumamente significativo del carácter de Isidora.

Como indicábamos anteriormente, el cuarto de Isidora aparece adornado con todos los objetos que va adquiriendo tras los ingresos del canónigo, así pues, en el capítulo XIV se nos ofrece una detallada descripción a través del hermano de Isidora, Mariano.

“Mariano se quedó solo. Por no ser excesivo el número de sillas que en el cuarto había, estaba sentado en un baúl bajo. A su lado, en un rincón, vio paquetes de papeles viejos liados con bramante. Eran los cartapacios y protocolos de Tomás Rufete... (...) empezó luego a revolver lo que su hermana tenía sobre la cómoda, y después lo que en el primer cajón había. (...) hojeó las novelas, levantó de las botellas las cebollas de jacintos para ver las raíces, abrió el estuche de los diamantes americanos, revolvió la caja y los sobres de papel timbrado. (...) luego dirigió su atención al tocador de la hermana; fue viendo uno por uno los botes que en él había.” (Págs. 245-246)

En este pasaje podemos observar que la desolada cómoda con el hule manchado, ahora es el espacio para las novelas, los jacintos, los sobres timbrados, y unos diamantes. También aparece en escena un tocador con esencias, cremas, jabones; elementos necesarios que conforman el aseo, que en tantas ocasiones funciona como mortífero anzuelo que la precipita una y otra vez en la comercialización de su cuerpo.

A continuación destacamos la versión paródica del cuarto de Isidora que nos ofrece Miquis:

“-Estás perfectamente instalada, marquesa. Magnífico gabinete. Aquí los arcones de roble; ahí el gran armario de tres lunas. Cuadros de Fortuny, tapices de los Gobelinos, porcelanas de Sèvres y de Bernardo Palissy... Muy bien. Bronces, acuarelas...” (...) (Pág. 248)

A través de esta escena, el lector recrea el gusto de Isidora mediante la valoración de Miquis; vemos pues la preferencia por grandes pintores, porcelanas, tapices; signos que denotan la adscripción de la clase que los posee.

Por último, señalamos la última alusión al cuarto de Isidora en casa de los Relimpio, antes de partir hacia el palacio de la marquesa de Aransis, donde cree que estará su futuro gabinete.

“Al salir echó sobre su pobre aposento una mirada de lástima en que también había algo de gratitud. Le parecía tan excesivamente humilde, que se admiraba de que ella se hubiera dignado por tanto tiempo honrarlo con su presencia. La princesa de Poniatowsky parecía más triste al verla partir, y los del cuadro del *Hambre* se volvían más flacos y macilentos. ¡Pobre cuarto..., tan pobre y tan rico en recuerdos, sueños y emociones!” (Pág. 262)

En esta mirada de Isidora, además del orgullo de saberse merecedora de un espacio en consonancia con su nobleza, se trasluce la despedida de Isidora Rufete y el advenimiento de Isidora de Aransis. Es también una mirada nostálgica, puesto que, en este mismo espacio han tenido lugar los primeros flirteos con el marqués de Saldeoro. Y en el que se han configurado sus pretensiones nobiliarias, sus proyectos vindicativos a través de los sueños.

Además de las posibilidades de caracterización que ofrece el espacio doméstico del personaje, hemos de citar el palacio de Aransis y la casa del marqués de Saldeoro, como ámbitos igualmente caracterizadores de Isidora. Puesto que, en el primer caso, el palacio se dibuja en la mente de Isidora como una proyección real de futuro, y nos remite a sus pretensiones nobiliarias; y en el segundo caso, la lujosa casa del marqués visualizada a través de los ojos de Isidora, informa al lector de la atracción irrefrenable por lo suntuario, por todos aquellos objetos, signos de clase, que le permitirían materializar su anhelado marquesado.

“(…) Isidora, muda, absorta, abrumada de sentimientos extraños a las emociones del arte; mirándolo todo con cierta ansiedad mezclada de respeto, que más bien parecía el devoto arrobamiento que inspiran las reliquias sagradas. (Pág. 210)

Isidora se quedó atrás. ¡Qué ansiosas miradas! Sin duda querían recoger y guardar en sí las preciosidades y esplendores del palacio... Cuando llegó a la última sala se oprimió el corazón, dilatado por furioso anhelo, y no con palabras, sino con la voz honda, tumultuosa de su delirante ambición, exclamó:

-¡Todo es mío!” (Pág. 213)

Este pasaje pertenece al capítulo X “Sigue Beethoven” en el que, como indicábamos anteriormente, el espacio pertenece al palacio de la marquesa de Aransis, y se muestra a través de las percepciones de los personajes: el tono solemne del conserje Alonso, Miquis que describe parte del mobiliario con un tono cómico, José Relimpio que ve en la lujosa decoración un signo de injusticia, y que despierta en él deseos de revolución social, y por último, Isidora, en quien vemos la suntuosidad del espacio a través de sus silencios, de su actitud contemplativa, ensimismada, ocultando su auténtica pertenencia y correspondencia con el lugar. Sólo al final, en soledad, verbaliza sus auténticos sentimientos, en la aseveración “todo es mío” se materializa su profunda convicción.

En cuanto al segundo caso, en el capítulo XIII “¡Cursilona!”, cuando Isidora permanece a la espera de Joaquín Pez en el gabinete de éste, muestra una admiración absoluta por la profusión y el boato del mobiliario que la rodea. La reacción de Isidora ante tal escenario nos remite a su fascinación por el lujo como signo de nobleza.

“¡Qué hermosos y finos muebles, qué cómodos divanes, que lucientes espejos, que blanda alfombra, qué graciosas figuras de bronce, qué solemnidad la de aquel reloj, sostenido en brazos de una ninfa de semblante severo, y sobre todo, qué magníficas estampas de mujeres bellas! La escasa erudición de Isidora no le permitía saber si aquellas señoras eran de la mitología o de dónde eran; pero la circunstancia de hallarse alguna de ellas bastante ligeras de vestido le indujo a creer que eran diosas o cosa tal. ¡Y qué bonito el armario de tallado roble, todo lleno de libros iguales, doraditos, que mostraba la pureza de sus pieles rojas y negras no haber sido jamás leídos!” (Pág. 233)

Este espacio privado, aunque pertenezca a Joaquín Pez, proyecta igualmente sus anhelos en la fijación de los artículos de arte y objetos de decoración. Además nos revela las carencias intelectuales de Isidora, en la alusión a las ninfas o a la funcionalidad

exclusivamente estética de los libros. Actitud frecuente en la burguesía no ilustrada de la época para quien los libros son simplemente objetos decorativos.

Por tanto, en la primera parte, el ser de Isidora se mueve en el deseo constante de posesión, en el anhelo de tener un espacio acorde con su posición, tal y como le comenta Joaquín Pez:

“No debe seguir viviendo en aquella casa. Usted debe tomar una casa para sí y su hermano, ponerse en otro pie de vida, no escatimar ciertas comodidades, en fin...¿Quiere usted que yo me encargue de buscarle casa, de proporcionarle muebles, modista...?” (Pág. 235)

Sin embargo, esta realidad no llegará hasta el comienzo de la segunda parte. Será entonces, cuando las sucesivas casas por las que pasa Isidora van vertebrando espacialmente su encumbramiento o degradación moral y económica.

En el capítulo I “Efemérides” que abre la segunda parte, se muestra la casa de Isidora en la calle Hortaleza. Este espacio se define desde lo más general hasta lo particular. El narrador nos sitúa en un espacio concreto, el de la calle Hortaleza, y posteriormente, a partir de la valoración genérica “Su casa era nueva, bonita, alegre, nada grande” (291) nos va introduciendo en la distribución general de la casa: “Constaba, como todas las casas de Madrid, (...) de la sala mayor de lo regular, gabinetes pequeños con chimenea, pasillo ni claro ni recto, comedor interior dando a un patio tubular...” (291). Y después la descripción se centra en el mobiliario y en el gabinete personal de Isidora. Este entorno ambiental arroja reveladores detalles acerca de la morfología del personaje, como por ejemplo, el hecho de que la mayor parte del mobiliario proceda de subastas y liquidaciones nos remite al tipo de relación que Joaquín Pez ofrece a Isidora. Una relación improvisada, que aparece repentinamente, y que busca su espacio de la misma forma, como indica el texto:

“No estaba mal decorada la casa, si bien dominaba en ella la heterogeneidad, gran falta de orden y simetría. La carencia de proporciones indicaba que aquel hogar se había formado de improviso y por amontonamiento (...). Algún mueble soberbio se rozaba con otro de tosquedad primitiva. Había mucho procedente de liquidaciones, manifestando a la vez un origen noble y un uso igualmente respetable. Casi todo lo restante procedía de esas almonedas apócrifas, verdaderos baratillos de muebles chapeados, falsos, chapuceros y de corta duración.” (Pág. 291)

Por otro lado, el amor de Joaquín bien podría definirse del mismo modo que el narrador describe los muebles, en el texto arriba señalado: es un amor gastado, es resto y reducto de otros amores que fueron nobles en algún momento, por ende, también es falso “chapeado” y de “corta duración”.

A continuación se describe el mobiliario de la sala:

“La sala lucía sillería de damasco amarillo rameado; en imitación de palo santo, dos espejos negros, y alfombra de moqueta de la clase más inferior; dos jardineras de bazar y un centro o tarjetero de esas aleaciones que imitan el bronce (...) La consola sustentaba un relojillo de estos que ni por gracia mueven sus agujas una sola vez. El mármol de ella se escondía bajo una instalación abigarrada de cajas de dulces, hechas con cromos (...) y todo lo más deleznable, vano y frágil que imaginarse puede... A Isidora no le gustaba esta sala (...) Había sido comprada *in solidum* por Joaquín en una liquidación, y procedía de una actriz que no pudo disfrutarla más de un mes.” (Pág. 292)

Todo este entorno nos remite a la idea de una realidad que pugna por ser otra, la pretensión se esconde en el remedo del lujo, así la ampulosa sillería de damasco queda reducida en la comparación con el color del palo santo, del mismo modo, la alfombra, complemento suntuoso, en principio, queda deslucido al ser de una calidad inferior; las jardineras y el centro también deben su apariencia apócrifa a la imitación del material (bronce) con que están hechas; el reloj es también pura apariencia, porque no funciona; el aspecto del mármol de la consola aparece abarrotado de cajas, y de otros elementos que impiden ver la supuesta belleza del material.

Todo ha sido adquirido en una liquidación, este origen ilustra la naturaleza del anterior propietario, dado también a la apariencia, no solo por su oficio, el de actriz –detalle que ilumina el juego realidad-ficción tan pertinente en Isidora-, sino por el aspecto presuntuoso del mobiliario.

Es de observar que este espacio viene impuesto por Joaquín, ya que Isidora revela su disgusto ante el mobiliario, concretamente, la sillería.

Posteriormente, el narrador nos conduce hasta el gabinete personal de Isidora. En el cual podemos observar que todo participa de la idea de apariencia, presunción: como por ejemplo, el gran armario de luna es chapeado, detalle que revela su falsedad, así como la escasa durabilidad de su magnificencia. Del mismo modo, la prestancia del tocador aparece deslucida por el uso. Es destacable en este mismo pasaje, el estado deteriorado en que están los objetos que la acompañaron en su primera estancia en Madrid, en casa de los relimpio: los sobres “estropeados”, la ropa en desorden en la cómoda, y el diccionario de lengua castellana formando parte de ese *totum revolutum*. De alguna forma, todo eso conforma el pasado, en el presente de Isidora esos objetos han perdido su utilidad.

“(…) tenía su armario de luna, mueble chapeado y de gran apariencia en los primeros días de uso, pero que pronto empezó a perder su brillo y a desvencijarse, manifestando su origen (...) A la derecha estaba el tocador, mueble precioso, pero muy usado. Había pertenecido a una casa grande que liquidó por quiebra. (...) Sobre ésta se elevaba un montón de cosas revueltas, en cuya ingente masa podían distinguirse cajas de sombreros y cajas de sobre estropeados, libros, líos de ropa, un álbum de retratos, un diccionario de la lengua castellana y un caballo de cartón.” (Pág. 292)

Como ha podido comprobarse en el fragmento, una vez más se alude a la procedencia del mobiliario, es significativo el hecho de que provenga de una liquidación por quiebra, así pues, el entorno que rodea a Isidora arrastra ese origen y se impone como fatídico destino en el decurso novelesco del personaje. Puesto que, el mobiliario correrá igual fortuna en el capítulo II “Liquidación”, en el que será nuevamente sustraído por los prenderos.

Por otro lado, debemos destacar en el gabinete de Isidora la presencia de su retrato y otras láminas:

“(…) había varios retratos, entre ellos el de Isidora, obra admirable por la perfección de la fotografía y la belleza de la figura. Parecía una duquesa, y ella misma admiraba allí, en ratos de soledad, su continente noble, su hermosura melancólica, su mirada serena, su grave y natural postura. En la pared no había ninguna lámina religiosa; todas eran profanas (…). Todo esto había sido adquirido por Joaquín, (…). Pero a Isidora no le hacían maldita gracia los cromos frailecos. (…) ¡Cuándo realizará ella su gran ideal de rodearse de hermosos cuadros al óleo, de los primeros pintores!” (Págs. 292-293)

La fotografía de Isidora es uno más de los mecanismos del autor para hacernos dudar acerca de la veracidad de las pretensiones de la protagonista, o si por el contrario son infundadas. Este retrato da habida cuenta de la consciencia sobre su apariencia noble que tiene Isidora, además de perfilar su narcisismo, como en otras ocasiones en las que mira su imagen en los espejos, en los escaparates para confirmar el ser que cree ser.

En este mismo pasaje encontramos una nueva alusión a las láminas que cuelgan en la pared, las cuales representan para Isidora la vulgaridad y el mal gusto, debido a su popularidad. En contraposición a este arte popular, la conciencia de Isidora a través del estilo indirecto libre alude a los cuadros al óleo como auténtico signo de clase, como fiel reflejo de su posición social.

En el capítulo II “Liquidación” hallamos una referencia al mobiliario que debemos indicar:

“Desde el gabinete se veía toda la cavidad de la alcoba, donde la gran cama dorada se alzaba como un catafalco, elevando hasta muy cerca del techo su armadura de cobre, sin cortinas.” (Pág. 303)

Se trata de la descripción del lecho de Isidora, el cual aparece revestido de la fastuosidad y el boato propio del mobiliario de una reina. La propia estructura del tálamo remite a la tendencia de Isidora a elevarse a las alturas.

Sin embargo, en este mismo capítulo, tras la ruptura con Joaquín Pez, la casa de Isidora sufre el asedio de los prenderos, que van desvistiendo el espacio, ampliándolo en su desnudez:

“Así, pieza tras pieza, se desmontaba la casa. Y ésta, poco a poco, se iba quedando vacía, se iba agrandando. El frío y la soledad se apresuraban a invadir los polvorientos y tristísimos huecos que los muebles dejaban tras sí. (...). El gabinete conservaba su alfombra, la cómoda, un espejo pequeño y algunas sillas. La cama dorada de la alcoba permanecía como núcleo y fundamento de la casa.” (Pág. 311)

Del progresivo desalojo, lo más característico es la permanencia de la cama, segregación simbólica de la protagonista, que preside como elemento cohesionador de los restos del naufragio

El siguiente espacio que habita Isidora se ubica en la calle de las Huertas, este será el nuevo domicilio financiado por el siguiente amante: Botín.

En esta ocasión no se describe la nueva casa de Isidora, tan solo se menciona su gabinete, en el que se halla un gran espejo del armario de luna, en el que se mira al vestirse con el traje tradicional madrileño.

Por tanto, el personaje no aparece caracterizado por el espacio sino por aspectos relativos al vestuario, o las peinadoras que remiten a la bonanza económica que Isidora vive junto a Botín.

Tras la ruptura con Botín, Isidora debe reorganizar de nuevo su espacio, será entonces cuando se instalará en la casa de Melchor Relimpio, en la calle de los Abades, en el capítulo VIII “Entreacto en la calle de los Abades” el espacio doméstico se describe de forma muy sucinta:

“Después vio el resto de la casa, que era de construcción reciente, mas con tan sórdido aprovechamiento del terreno que más parecía una madriguera que humana vivienda. Don José destinó a Isidora su propio cuarto, por no haber otro mejor...Era interior el cuarto, y tan vasto, que a Isidora le pareció un sepulcro” (Pág. 364)

Esta realidad austera vuelve a trocarse en lujo, y suntuosidad en el momento que establece una relación con Melchor, el cual debido a una buena racha con las apuestas, inculca el veneno a Isidora: las modistas, los sombreros, las peinadoras, que harán de ella nuevamente una noble en apariencia. Sin embargo, este espejismo vuelve a esfumarse cuando Melchor huye hacia Barcelona, dejándoles en la miseria.

Por tanto, la casa de la calle de los Abades, apenas aparece trazado, de la habitación de Isidora solo sabemos que era la mejor, y que era en origen de José Relimpio. El lector solo percibe el encumbramiento personal y económico de Isidora a través de la financiación de Melchor de sus caprichos. Los cuales vuelven a convertirse en materia de empeño cuando éste les abandona.

La descripción del ámbito doméstico que rodea a Isidora en esta segunda parte disminuye notablemente, hasta el punto de ser definido mediante algún mueble, o a través de una brevísima descripción. Es una recreación acorde con la durabilidad de las relaciones de Isidora, las cuales son más breves y más humillantes en el transcurso novelesco.

Así pues, el siguiente espacio privado en el que habita Isidora, tras la prescripción de Augusto Miquis, es la casa de Emilia Relimpio, en la tienda de ortopedia. En esta ocasión tampoco se describe el gabinete particular de Isidora, tan solo se describe a grandes trazos la particularidad de ser una casa-tienda, en la que finalmente tiene que convivir rodeada de austeridad y de objetos ortopédicos, aunque por breve tiempo.

“A los tres o cuatro días de estar allí, el espíritu de Isidora se adaptaba mansamente a la regularidad placentera de la casa, a la poca luz, al olor de la badana, a la vista de los feos objetos, y notaba en sí una tranquilidad, un gozo que hasta entonces le fueron desconocidos.” (Pág. 397)

Lo más destacable de este espacio es que lejos de corregir -como la ortopedia corrige los defectos físicos de los clientes que acuden a la tienda de Emilia Relimpio- la inadaptabilidad de Isidora a la realidad, ésta encuentra en el piso de arriba de la modista francesa nuevamente el veneno de la suntuosidad.

En el capítulo XII “Escenas” el espacio, que ocupa Isidora en una fonda junto con Joaquín Pez, se configura a través de escuetas referencias en las acotaciones que anteceden al parlamento de los personajes.

Si los dos espacios anteriormente reseñados se caracterizaban por la austeridad, el nuevo escenario que rodea a Isidora marca el comienzo de la degeneración moral y económica que la conducirá al suicidio final en las calles de Madrid.

“(Solo, paseándose meditabundo por la habitación, que es de bajo techo, sucia, con feísimos y ordinarios muebles, todo en desorden.)
(Da un gran suspiro, alza los ojos del suelo, y, fijándolos en un espejo que hay en la pared, sucio de moscas y con gran parte del azogue borrado, se contempla en silencio un gran rato) (Pág. 413)
(Claudicante silla, derrengada mesa, sofá inválido) (Agonizante luz de un quinqué con pantalla torcida y sucia alumbra la estancia.)” (Pág. 417)

Las acotaciones perfilan un espacio ruin, miserable, sucio, en el que destaca la “antropomorfización” del mobiliario, el cual aparece descrito con propiedades humanas (claudicante silla, derrengada mesa, sofá inválido, luz agonizante) y que intensifican el deterioro y el hastío de los propios personajes que lo rodean.

En este mismo capítulo cabe remarcar otro espacio antagónico al señalado, trazado mediante los parámetros fantasiosos de Isidora. Nos referimos a la recreación de su casa ideal, a la proyección de sus pretensiones aristocráticas materializadas en esa descripción.

“ISIDORA: Mi casa va a tener que ver, porque no entrará en ella nada que no sea escogido. No has de ver cosas vulgares, ni tapicerías chillonas, ni objetos de mal gusto, ni cosa alguna que se vea en otra parte. Compraré cuadros de los grandes maestros, y tapices y antigüedades, y todo lo que sea curioso sin dejar de ser bello, porque las rarezas sin hermosuras me desagradan como las bellezas comunes. (...)

ISIDORA: En fin, será mi casa la academia del buen gusto, del ingenio, de la cortesía y de la inteligencia. Daré conciertos de música clásica.

ISIDORA: Yo no entiendo de pintura; pero cuando tenga mi casa, entrarás en ella, y te desafío a que encuentres algo que no sea superior. Me atengo a los grandes maestros y como he de ser muy rica, me formaré una buena colección. También tendré contemporáneos, siempre que sean muy escogidos.” (Pág. 420)

Estos parlamentos de Isidora son especialmente reveladores de la morfología caracterológica del personaje. En primer lugar, remiten a su capacidad fabuladora, imaginativa, para recrear como factible un entorno suntuoso tan alejado de su realidad factual en la miserable fonda. En segundo lugar, apuntan hacia sus criterios estéticos en cuanto a decoración, como también a una cierta funcionalidad del arte, en tanto que posibilitador de estatus social, con independencia de la calidad del artista, las manifestaciones musicales y pictóricas son para Isidora una seña de identidad, que le permite su adscripción a la elite social.

Como indicaba Emma Martinell en su artículo citado anteriormente en este trabajo:

“Sin embargo, hay una frase en la que se pone en entredicho el buen gusto de Isidora, y se presenta parecido a lo que actualmente llamamos gusto de “nuevo rico”. Es una exclamación proferida durante su visita a casa de Joaquín: “Y qué bonito el armario de tallado roble, todo lleno de libros iguales, doraditos, que mostraban en la pureza de sus pieles rojas y negras no haber sido jamás leídos!” Para ella algo es selecto cuando lo ve la primera vez. Todo lo frecuente tiende a vulgar, todo lo novedoso resulta valioso.”⁴⁴

Aunque la apreciación se refiera a otro párrafo, es también pertinente en el parlamento seleccionado, puesto que, Isidora incide nuevamente en que lo vulgar es lo frecuente, y en que las bellezas comunes le desagradan. De igual modo, el gusto de Isidora correspondería con el de nuevo rico en la utilización del arte, aun sin entenderlo, para aparentar socialmente un gusto refinado y exquisito.

⁴⁴ Martinell, Emma. «Isidora Rufete (La Desheredada), a través del entorno inanimado.» *Letras de Deusto*, 16, 1986. Páginas 107-122.

El siguiente paso a la degradación viene marcado por su ingreso en la cárcel. Este espacio hace más acuciante en el espíritu aristocrático de Isidora la necesidad de su baño, su vestimenta, su peinadora. Si bien al principio consigue un trato de favor, y es admirada por su belleza, al final esta atmósfera es tan insoportable que se dobla al destino impuesto por la marquesa. Al principio de la situación, Isidora ve en su desgracia una suerte de martirio que la hace compararse a María Antonieta; en este sentido, la pobreza, las penurias adquieren para ella el significado de un destino trágico.

“Hacia la izquierda estaba el aposento que a Isidora se destinaba, el cual tenía una ventana enrejada a la calle, un camastrón de hierro, mesa y dos sillas... (Pág. 430)

“¡Pero qué feo, qué desmantelado el cuarto! ¡Qué cama, qué muebles, qué desnudas paredes! Era cosa de morirse de abatimiento. Y, no obstante, como ella, para hacer frente a un hecho, siempre tenía pronta idea, amparóse de una bellísima, que le valió de mucho para consolarse. ¿Con quién creará el lector que se comparó? Con María Antonieta en la Consejería. (Pág. 431)

En el capítulo XVII “Disolución”, Isidora, tras sucumbir a la realidad incontestable de la falsedad de los certificados que acreditaban su filiación noble, es rescatada de la incertidumbre por Gaitica, el último amante y el paso previo al suicidio moral de Isidora. El espacio doméstico que rodea esta nueva relación no aparece descrito, ni tan solo se menciona la calle en la que se ubica la nueva casa; el lector recrea la nueva situación económica de Isidora a través de las descripciones del vestuario que relata Emilia Relimpio a Augusto.

Por último, en el capítulo XVIII “Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes” el espacio doméstico de Isidora se circunscribe únicamente a tres elementos: el sofá, el tocador y el espejo, los cuales presentan un evidente grado de deterioro. Esta desnudez del espacio responde al despojamiento espiritual de Isidora, al vacío que queda tras perder las ilusiones, los sueños. Los objetos que ahora la rodean se dibujan como certeras ruinas de un naufragio personal, en el que la realidad al fin se ha impuesto implacablemente al mundo de las ilusiones.

Si en otras ocasiones, Isidora había visto desaparecer la suntuosidad de su entorno con la misma celeridad con que volvía a generarse, ahora la situación paupérrima se hace definitiva en el seno del relato, el descenso de Isidora se materializa en este espacio, antesala de la caída a los inframundos de la prostitución.

“Dejó la plancha y se sentó en un miserable sofá de paja.” (Pág. 487)

“Hemos dicho que Augusto volvió a la casa de Isidora. Encontróla en el estado más deplorable, sentada en un rincón del cuarto, tras un sofá viejo” (493)

“...se calzaba, y se dirigía al mezuquino tocador próximo a su lecho.” “...se miró largo rato en el espejo. Aunque éste era pequeño y malo...” (Pág. 495)

4.1.4 Los sueños/ Insomnios

Según Joseph Schraiban, a quien se debe el canónico estudio sobre la incidencia de lo onírico en la novelística galdosiana -a través del cual examina taxonómicamente la funcionalidad y la forma de presentación del sueño en el seno del relato- definía certeramente la naturaleza narrativa de tal recurso:

“Los sueños son recursos prolépticos de la trama, o dispositivos reforzadores del carácter de los personajes.”⁴⁵

Por otro lado, Antonio D. García Ramos en su lúcido artículo: “*La refracción onírica del mundo adulto: El sueño de Isabelita Bringas*”, exponía la siguiente reflexión:

“En general, los sueños en Galdós representan un esfuerzo penetrante y agudo por intensificar las posibilidades que la realidad humana ofrece a la novela y, con el concierto de la tradición cervantina, y el indudable sustrato romántico y los imperativos positivistas, consigue recategorizar la ficción para incorporarla a la novela moderna.”⁴⁶

Las dos reflexiones expuestas son especialmente pertinentes para nuestro estudio: de un lado, los sueños como “dispositivos reforzadores de los personajes” nos permitirán ampliar los componentes caracterológicos del personaje o remarcar los ya mencionados; de otro lado, este recurso ahonda en el envés de la realidad sensible, posibilitando así dinamitar el encorsetado concepto de lo real, ofreciéndonos una dimensión más compleja.

En este apartado analizaremos los períodos de vigilia, los sueños, y los procesos imaginativos en los que la particular presciencia de la protagonista construye una vida paralela.

La primera alusión a la cuestión onírica aparece en el capítulo IV “El célebre Miquis”, cuando el narrador explica la posible etiología de los insomnios que padece Isidora. Éstos presentan en el decurso novelesco una relevancia superior a la de los sueños, en tanto en cuanto son constituyentes de la otra vida, la ideal, forjada a través de constantes anticipaciones, y manipulaciones; y que acaba por sucumbir finalmente a la imposición de la realidad irreductible.

“Tan sólo era molestada de frecuentes y penosos insomnios, que a veces la hacían pasar de claro en claro las noches. La causa de esto parecía ser como una sed de espíritu, que se fomentaba, sin aplacarse, de audaces previsiones de lo futuro, de un perpetuo imaginar hechos que pasarían, que tendrían que pasar, que no podían menos de tomar su puesto en las infalibles series de la realidad. Era una segunda vida encajada en la vida fisiológica y que se desarrollaba

⁴⁵ Schraibman, Joseph. *Dreams in the Novels of Galdós*. Nueva York: Hispanic Institute, 1960.

⁴⁶ García Ramos, Antonio. «La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas.» *Cartaphilus* 5, 2009: 58-70.

potente, construida por la imaginación, sin que faltase una pieza, ni un cabo, ni un accesorio.” (Pág. 114)

En el capítulo V “Una tarjeta”, tiene lugar este estado insomne en el que Isidora recrea la cita con el marqués de Saldeoro que ocurrirá al día siguiente. Este momento de vigilia nos muestra su necesidad de construir ese otro universo fictivo, en el que la realidad sucede sujeta al código de valores alimentado por la literatura folletinesca. Isidora acomoda la realidad a este discurso. Además de esta poderosa imaginación, podemos observar en el texto la preocupación constante por la apariencia, por ofrecer una determinada imagen, cuando se refiere a ocultar sus expresiones manchegas, o al estado impecable en el que habría de estar el mobiliario.

“Se acostó, no para dormir, sino para seguir dando vida ficticia en el horno siempre encendido de su imaginación a la visita del día siguiente y a las consecuencias de la visita. El marqués de Saldeoro entraba; ella le recibía medio muerta de emoción, le hablaba temblando; él le respondía finísimo. (...) Ella rebuscaba las palabras más propias, cuidando mucho de no decir un disparate por donde se viniera a conocer que acababa de llegar de un pueblo de la Mancha. Él dejaría su sombrero en un sillón... Ella tendría cuidado de ver si alguna silla estaba derrengada... Él había de dirigirle alguna galantería discreta... ¡Cielo santo!, y aún faltaba una larga noche y la mitad de un larguísimo día para que aquel desvarío fuera realidad...” (Pág. 141)

De entre los insomnios más relevantes en la novela destacan el que forma en sí mismo todo un capítulo como es el XI “Insomnio”, y el que aparece en el capítulo XII “Escenas”. En el primer caso, y siguiendo las palabras de Montesinos, el “buceo psicológico” permite reforzar algunas de las coordenadas que definen a la protagonista. En primer lugar, la imaginación de Isidora se hace patente al recrear un lujoso baile en el palacio de Aransis, al que asiste siendo ya la nieta de la marquesa.

“Ya llegan los convidados, mi abuelita me manda que los reciba. Estoy preciosa esta noche...Entran ya... ¡cuánta sonrisa, cuánto brillante, qué variedad de vestidos, qué bulla magnífica! (...) Mi vestido es motivo de admiración.” (Pág. 217)

Del mismo modo, por primera vez verbaliza Isidora el orgullo que siente por su belleza, consciente de que no puede hacerlo en público, se recrea en este narcisismo en la intimidad que le ofrece la soledad.

También apreciamos otro nuevo dato sobre sus preferencias estéticas en cuanto a los colores, las telas, complementos, que ponen claramente de manifiesto no sólo el gusto de Isidora por el lujo y la apariencia, sino también una elegancia ingénita que subraya con la aseveración : “el buen gusto nace con la persona...” (216).

Además de cuestiones estéticas, Isidora nos informa de sus ambiciones conyugales, considerando al marqués de Saldeoro acorde con su estatus, y rechazando a Augusto

Miquis, por no participar de su supuesta nobleza. En esta elección se reiteran las pretensiones económicas y de ascenso social

En este buceo por la interioridad del personaje, a través de su conciencia, asistimos a la materialidad de los sueños, de los anhelos, pero también de todo aquello que preocupa a Isidora y que tiene que ver con el mundo sensible y empírico de la realidad: el presidio de Mariano, su hermano, su actual pobreza proyectada en sus botas viejas.

Como indicábamos anteriormente, el segundo insomnio aparecido en el capítulo XII “Escenas” presenta una notable relevancia para los “interiores ahumados”⁴⁷ –como indicaba Clarín- de Isidora. Al comienzo del texto, una nota frívola, una referencia a los complementos, abre el profuso mecanismo de la imaginación de la protagonista, en el que una vez más anticipa un suceso futuro, en este caso, la deseada anagnórisis de su nobleza por la marquesa de Aransis, que le permitiría no solo ser marquesa, sino dejar de ser cortesana, restableciendo así su honradez.

“En los sombreros no determino nada hasta no enterarme bien. ¡Ay Jesús! Lo primero que tengo que hacer es tomar un profesor de francés... (...) ¡Qué alegría tan grande, Dios de mi vida! Entonces sí que podré tener cuanto necesito y cuanto me agrada sin humillarme. Sacudiré la tierra que se haya pegado a las suelas de mis botas y diré: “Ya no más, ya no más lodo en las calles”. El cristal más puro no podrá compararse entonces a mi conciencia. Seré tan honrada como los ángeles.” (Pág. 421)

Hasta aquí, todo participa de lo esperable según el carácter del personaje, sin embargo, este insomnio ofrece una revelación cardinal, y es la verbalización de la encrucijada que define los actos de Isidora. Esto es, se siente atrapada entre el honor y las necesidades materiales, puesto que no puede conseguir éstas sin el menoscabo de la dignidad. Esta conciencia escindida, que se debate en una disyuntiva irresoluble, entre el deber ser y el querer ser, presenta su nobleza ingénita como una auténtica esclavitud, hasta el punto de anhelar ser pueblo, para no tener las aspiraciones que comprometen constantemente su honor.

“¡Oh Dios!, ¡quién fuera populacho!... Me pasaría la vida haciendo cigarros, lavando ropa, comiendo bodrio, durmiendo en un jergón asqueroso; me casaría con un cafre hediondo, tendría un chiquillo cada año, viviría como una bestia, toda imbécil, toda sucia...; ¡pero sería feliz, como son felices los que no conocen el dinero!... (...) EL honor me echa hacia atrás; la ansiedad de satisfacer mis necesidades me echa hacia adelante. (...) El sí y el no me vuelven loca. (...) ¿Por qué me hiciste noble? ¿Por qué no me hiciste canalla de la cabeza a los pies, canalla la figura, canalla los modales, canalla el alma?” (Págs. 422-423)

⁴⁷ El término lo utiliza Clarín, pero lo toma de Menéndez Pelayo.

Esta conciencia esquizoide, contradictoria, representa un certero encaje en la construcción de la interioridad de la protagonista, porque manifiesta una de sus principales características definitorias: el irrefrenable impulso hacia el consumismo, aun a riesgo de lacerar su integridad moral, para finalmente restablecer la usurpada nobleza.

En cuanto a los sueños, debemos destacar dos pasajes, el primero en el capítulo XVI “Anagnórisis”, y el segundo, en el capítulo XIII “En el Modelo”.

En este primer sueño, Isidora se anticipa a la futura cita con la marquesa de Aransis, construyendo una alternativa, acomodándola a su fantasía, a sus anhelos. De modo que, los sucesos esperados adquieren corporeidad en el mundo onírico, y anticipan irónicamente al lector el desenlace real de tal encuentro:

“Y por la noche, ¡cómo se anticipó a los sucesos! ¡Con qué vigor y fuerza de fantasía construyó en su mente la persona de la marquesa, a quien nunca había visto, y qué bien imaginaba, falsificando la realidad, el cuadro que las dos harían, abrazadas, llorando juntas, sin poder expresar la multitud de afectos propios de un modo tan sublime!” (Pág. 260)

En el segundo sueño, la manifestación de lo onírico se introduce a través del período febril que sufre Isidora, antesala de este episodio de pesadilla. En la totalidad de este acceso onírico, la figura de Riquín, su hijo, aparece desfigurada, teñida de funestos presagios; del mismo modo, una Isidora espectral y famélica exhibe una falsa mueca de alegría, ante un orgiástico Joaquín.

Al despertar de tan macabro sueño, su realidad en la cárcel se muestra tan lacerante como la vivida en la terrible pesadilla.

La funcionalidad del recurso onírico en este pasaje nos conduce directamente a los temores de la protagonista, los cuales aparecen distorsionados por los efectos de la pesadilla: Riquín, y el destino famélico que le espera conforman las imágenes; se dibuja entonces en la mente del lector la terrible mueca de Isidora que presagia un trágico desenlace. A diferencia de otros sueños, en los que la principal función es caracterizar el espíritu fantasioso y la ambición social de Isidora, en este último sueño, enmarcado además en el difícil contexto carcelario, la conciencia de Isidora aparece en su estado más onírico, para convertirse en presagio. Por primera vez, la crueldad de lo soñado equivale al tormento de estar vivo.

Esta vez, la inserción de lo irracional se dibuja mediante imágenes que bien podríamos tildar de expresionistas, el esqueleto y la macrocefalia de Riquín; o incluso la mueca de Isidora nos recuerda a la agónica mueca del grito de Munch.

“Otras veces era gran señora, y estaba en su palacio, cuando de repente veía aparecer un esqueleto de niño, con la cabeza muy abultada, y los huesos todos muy finos y limpios, cual si fueran de marfil. (...)”

Luego se borraba el niño del campo de los sueños, y aparecía Joaquín en mitad de una orgía ebrio de felicidad y de champaña. Por delante de la mesa se paseaba una sombra andrajosa; era ella, Isidora. Todos la miraban y prorrumpían en carcajadas. Ella se reía también; pero, ¡cosa rara!, se reía de hambre. La debilidad contraía sus músculos, haciéndola reír..., y por aquí seguía de disparate en disparate, hasta que despertaba y volvía al tormento de la realidad, no menos cruel que el de los sueños.” (Págs. 435-436)

Siguiendo las certeras palabras de Antonio D. García Ramos:

“*La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* hacen del sueño un certero instrumento evaluador, como estrategia consciente del autor por superar los estrictos moldes del realismo novelesco, e incorporarse a las coordenadas de un mundo irreductible y autónomo que se escapa al dominio de la razón y que el narrador positivista ha de canalizar en los cauces de una expresión correctora y acabada.”⁴⁸

No hay duda de que el ámbito de lo onírico⁴⁹, como el de la pesadilla configuran poderosos mecanismos de introspección en la psicología del personaje. En este sentido, en *la desheredada*, si bien los sueños refuerzan diversos aspectos del carácter del personaje, la vigilia aporta valiosísima información sobre éste, el cual presenta un nivel de conciencia más lúcido: Isidora verbaliza su principal angustia en el difuso umbral que la separa del sueño. Por otro lado, las pesadillas remiten a un sustrato irracional que da habida cuenta de la complejidad de una realidad inasible, que manifiesta los temores, u obsesiones de la protagonista a través de imágenes imposibles.

4.1.5 El quijotismo

Es hartamente conocido el sustrato cervantino a lo largo de toda la producción galdosiana, pero en *La desheredada* se convierte en un punto axial que extiende diversos vectores en el transcurso novelesco. Las referencias quijotesacas se diseminan en la obra, aunque no todas revisten idéntica importancia. En nuestro estudio nos centraremos exclusivamente en aquellas relacionadas con la morfología de la protagonista, que ayudan a completar su diseño.

A pesar de que la cuestión del quijotismo en la obra que nos ocupa ha suscitado numerosos estudios -entre los que destacamos el de Rubén Benítez *Cervantes en Galdós* (1990)- y ha sido abordada en profundidad, no podíamos eludir tal aspecto a la hora de

⁴⁸ García Ramos, Antonio. «La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas.» *Cartaphilus* 5, 2009: 58-70.

⁴⁹ Esta utilización tan fecunda del material onírico es muy anterior a los descubrimientos freudianos en torno a 1900. Galdós fue siempre muy aficionado a las lecturas médicas y psiquiátricas gracias a su amistad con el médico Tolosa Latour, cuya relación epistolar ha estudiado Schraibman.

plantear el estudio de la configuración del personaje. Puesto que, no podríamos definir a Isidora sin estudiar quizás la característica más definitoria: su quijotismo.

En este apartado nos proponemos analizar qué aspectos del hidalgo manchego permiten explicar parte de la caracterología de nuestra protagonista.

En primer lugar, el andamiaje del personaje es claramente metaficcional, “autoreferencial”, no podemos entender qué es Isidora, diseccionar sus rasgos sin atender a su intertextualidad, como personaje creado a través de otro, de Don Quijote. Como decíamos, esa filiación, ese parentesco literario confirma su principal seña de identidad: el particularísimo concepto de la realidad. Isidora, como Don Quijote, acomoda la realidad a su propia perspectiva, tergiversándola gracias a una poderosa imaginación, y produciendo así una alternativa a la real. En diversas ocasiones, nuestra protagonista se anticipa a la realidad, creando la suya propia, la que se ajusta a su concepción folletinesca del mundo. Esta presciencia transforma a Isidora en la escritora de su propia novela, la cual va tejiendo en universo paralelo, auxiliada por la fantasía, por los sueños, y por los períodos insomnes. Recordemos al respecto, cuando Isidora “ficcionaliza” el encuentro con el marqués de Saldeoro, anticipándose a la realidad; de igual modo, cuando recrea su reencuentro con la marquesa de Aransis. Estas recreaciones siguen los *topoi* folletinescos: amor sublimado, hijos reconocidos, pobres que ocultan nobles ascendientes. Isidora tiene como modelo la literatura de folletín, como Don Quijote tiene el de la literatura caballerescas. En ambos casos, suponen modelos literarios obsoletos contra los cuales se alzan los autores de ambas obras; asimismo, estos modelos literarios remiten a conductas anacrónicas en sus respectivas realidades contemporáneas; son códigos de valores extemporáneos que no consiguen su ajustada adecuación a los designios que la realidad les impone.

Este rasgo metaliterario va trazando diversos modos de actuación de Isidora que permiten caracterizarla como heroína de las novelas de folletín. En algunas ocasiones, la impostura será justificada por imitación a este modelo. Por ejemplo, en el capítulo VII “Flamenca cytherea”, Isidora consiente vestirse del mismo modo en que lo hace el pueblo, con el traje tradicional madrileño, porque lo ha leído en las novelas.

“El vestirse de pueblo, lejos de ofender el orgullo de Isidora, encajaba bien dentro de él, porque era en verdad cosa bonita y graciosa que una dama tuviera el antojo de disfrazarse para presenciar más a gusto las fiestas y divertimentos del pueblo. En varias novelas de malos y buenos autores había visto Isidora caprichos semejantes...” (Pág. 355)

Un ejemplo más de esta voluntad imitativa aparece en el capítulo II “Liquidación” en el que Isidora pretende trabajar para subsanar su depauperada economía, siguiendo el modelo de las novelas que había leído:

“Y diciendo esto se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído. ¿Qué cosa más bonita, más ideal, que aquella joven olvidada, hija de unos duques, que en su pobreza fue modista de fino, hasta que, reconocida por sus padres, pasó de la humildad de la guardilla al esplendor del palacio y se casó con el joven Alfredo, Eduardo, Arturo o cosa tal?”

(...) Pensó, pues, que la costura, la fabricación de flores o encajes le cuadraban bien, y no pensó en ninguna otra clase de industrias, pues no se acordaba de haber leído que ninguna de aquellas heroínas se ocupara de menesteres tan bajos, de cosas malolientes o poco finas.” (Págs. 312-313)

En este fragmento se muestra nuevamente la justificación de un comportamiento impostado; las novelas actúan de acicate en sus acciones, de esta forma, dedicarse a oficios populares y pasar por costurera es aceptado por ella, en tanto en cuanto, remite a su referente literario.

En el capítulo III “Entreacto en la iglesia”, hallamos nuevamente ejemplo de tal referencialidad:

“(…) de donde resultó que en aquel periodo oyó más sermones y rezó más novenas que en el resto de su vida. Distraíase con estas superficiales devociones y aun llegó a figurarse que se había perfeccionado interiormente. Recordaba las preces aprendidas en su niñez, y se deleitaba con las formas de religión por pura novelería.” (Pág. 317)

En este pasaje se presenta la religiosidad de Isidora como mero remedo de la devoción de las heroínas folletinescas. La suya es una “santidad de capricho” como indica el narrador, y su espiritualidad, lejos de elevarse con los sermones, se sublima visualizando “el distinguido, elegante y numeroso público” (318), la aristocracia que asiste al oficio religioso. Todo un mundo de lujo y apariencias que tiene en Isidora su más ferviente devota.

En el siguiente pasaje, correspondiente al capítulo VIII “Don José y su familia”, el narrador alude a la habilidad de Isidora para distanciarse de la realidad y construir una paralela:

“Tan distraída estaba, de tal modo se le escapaba el pensamiento para entregarse a su viciosa maña de reproducir escenas y hechos pasados, presentes y futuros, el habla y figura de distintas personas, que no atendía a la lección más que con los ojos y con un mutismo respetuoso que Relimpio tomaba por la mejor forma de atención posible.” (Pág. 183)

“-Ahora voy a enseñarte a llenar una canilla –decía don José-. ¿Ves este carretillo de acero que saco de la lanzadera? (...)”

Isidora fijaba los ojos en la operación; pero ¡cuán lejos andaba su pensamiento! “¡Qué triste vida! –decía para sí- La deshonra que ha echado Mariano sobre mí me impide reclamar por ahora nuestros derechos...” (Pág. 184)

En esta escena José Relimpio le explica el proceso de utilización de la máquina de coser para que aprenda y pueda trabajar. Durante toda la explicación, Isidora comienza a pensar en el obstáculo que supone para sus reivindicaciones el presidio de Mariano, o sus conjeturas acerca de la ausencia del marqués, o sobre cuándo será su siguiente visita. De este modo, se dibuja en el texto una alternancia, entre el mundo sensible, el de las prolijas explicaciones de Relimpio, y el mundo imaginario, mental de Isidora. Esta escisión entre lo impuesto y lo soñado recorre toda la obra, de esta unión emanará el conflicto de la protagonista, que evolucionará intentando compatibilizar los ineluctables dictados del orden social con sus pulsiones individuales.

Se trata de la misma escisión contra la que lucha denodadamente el héroe cervantino. En relación con esta existencia dual y problemática para ambos héroes, recordamos las certeras palabras de Antonio D. García Ramos:

“...podríamos afirmar que Isidora es la actualización burguesa del personaje quijotesco, una tipología de personaje fecunda para Galdós, consistente en aunar a seres donde se da con afirmativa presencia la equidistante composición entre la realidad e imaginación, entre razón y ensueño.”⁵⁰

Dos universos equidistantes, que transitan paralelos en la mente de los héroes por gracia del mecanismo de la locura, un poderoso recurso que les permite la inversión de los dictados sociales impuestos, aunque finalmente la síntesis resuelva la exclusiva legitimación del orden establecido.

Así pues, esta patología mental se presenta como un procedimiento eficacísimo para la caracterización del personaje. En la heroína galdosiana, la locura aparece revestida como una peligrosa enfermedad contra la cual debe luchar siguiendo los consejos médicos de Augusto Miquis.

Si la locura del Quijote se alimentaba de las novelas de caballerías, las cuales servían de acicate en su caballeresca empresa, en el caso de Isidora, las novelas de folletín hacen lo propio, insuflando en la mente de ésta la disparatada idea de la recuperación del trono usurpado. La distancia que les separa de los ineluctables dictados sociales es la locura, la que materializa sus fantasías en sus universos paralelos.

No obstante, la locura no aparece en forma de severa patología mental, las empresas de ambos héroes están dentro de los parámetros de verosimilitud en su realidad, sin embargo, el desajuste deviene de la extemporaneidad, de lo anacrónico de sus principios en sus respectivas sociedades.

⁵⁰ García Ramos, Antonio. «Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: El caso de Isidora Rufete.» *Cartaphilus*, 6, 2009: 70-82.

En el capítulo X “Las recetas de Miquis”, Augusto resume los males que acucian a Isidora:

“-Resumamos. Primero, mudar de aires; luego entonarte con una enseñanza primaria; después sigue la gran toma, el casorio con Juan Bou, y, por último, viene la extirpación del cáncer, que es la idea del marquesado.” (Pág. 391)

La obsesión del marquesado se configura como una grave enfermedad que debe ser extirpada. La totalidad del capítulo la forma una notación de medidas que incluyen desde el cambio de lugar, de ambiente, pasando por un matrimonio de conveniencia con los ingredientes de la sensatez y el trabajo, hasta una peculiar bibliografía sobre la temática rural y religiosa.

La megalomanía de Isidora se configura como un rasgo cardinal, que mueve su inveterada pulsión hacia la recuperación de su nobleza; ella cree ser una marquesa, del mismo modo, que Don Quijote creía ser un caballero. Ambos intentan superar los límites de la clase a la que pertenecen, Isidora convirtiéndose en noble, y Don Quijote en caballero.

Por otro lado, el eco quijotesco se deja oír también en la creación de la pareja Isidora y José Relimpio: un particular “quijote con faldas”⁵¹ acompañado por su escudero. Ambos deambulan por el espacio madrileño, sorteando los escollos que impiden llegar a la Ítaca prometida por el canónigo, y recreada por las fervorosas lecturas. La arribada a puerto les conduce, tanto a Don Quijote como a Isidora, a la constatación irreductible de un solo universo, el impuesto por la incontestable fuerza de la razón.

4.1.6 El lenguaje

El mobiliario, el vestuario y los espacios habitados forjan el ambiente que rodea al personaje, el cual acaba de definirse a través del lenguaje que emplea. En esta novela, si bien es palmario el determinismo fisiológico y social, también lo es el lingüístico, en tanto en cuanto es reflejo del estatus social al que se pertenece: así pues, el mundo del lumpen está representado por Mariano y Gaitica, el de la clase popular por la Sanguijuelera y el de la clase pequeño burguesa por los Relimpio e Isidora. En palabras de Clarín, en su reseña a *La Desheredada*:

⁵¹ Como denomina Leonardo Tobar a Isidora en alusión a la traducción que recibe la obra *The female Quixot* (1752) de Charlotte Lennox. En *La Desheredada y la tradición del quijote con faldas*. VIII Congreso Internacional Galdosiano.

“Pero es ésta, además se exige que cada personaje emplee el estilo y lenguaje propios de su estado y carácter, regla a que muy pocas veces han atendido nuestros novelistas. Galdós es maestro en ese difícil arte de hacer hablar a cada cual como debe; pero en *La Desheredada* ha llevado esta habilidad tan lejos, que casi puede decirse que es éste el principal mérito de la obra.”⁵²

Por tanto, podríamos argüir que el lenguaje es expresión y creación del personaje; reflejando así, no solo su adscripción social en el universo del relato, sino trasluciendo también su propia evolución, como es el caso en Isidora. El recurso lingüístico, en primer lugar, permite al lector construir el recorrido vital de Isidora, desde su lenguaje afectado, remedo del utilizado en las novelas de folletines que leía -del mismo modo que Don Quijote imitaba el lenguaje propio de las novelas de caballerías- hasta el lenguaje del lumpen. Así pues, esa involución lingüística nos remite a la degeneración moral de la protagonista. En este sentido, nos parece sumamente relevante la notación de este cambio como un vértice más que completa su morfología.

En el capítulo XVI “Anagnórisis”, señalamos un pasaje en el que, en primer lugar el narrador y posteriormente la marquesa destaca el lenguaje de Isidora:

“-No, señora- manifestó Isidora recobrando en un punto su valor y usando un lenguaje en que se combinaba hábilmente la energía con la urbanidad-. He llevado y llevo ese nombre, que no es el mío. Don Tomás Rufete ha pasado hasta que murió por padre mío, y por tal lo tuve y lo quise, pero yo me llamo Isidora de Aransis.” (Pág. 264)

“He dicho tan sólo que usted, por la manera, por la manera de expresarse, por cierto sello de honradez y bondad que noto en su fisonomía, me ha parecido desde un principio digna de interés y consideración.” (Pág. 265)

La expresión cuidada de Isidora contrastará posteriormente con el léxico utilizado, propio de la jerga de los bajos fondos, en su declive personal.

Por otro lado, en el capítulo XIII “En el Modelo”, Isidora se expresa tal y como una heroína de novela folletinesca, tras saber el fracaso del pleito:

“¡Bien, seré mártir; que me maten de una vez, que acaben conmigo, que me lleven al cadalso!” (Pág. 436)

En el capítulo XVII “Disolución” tiene lugar el reencuentro entre Isidora y Augusto Miquis, en el que aparece el deplorable resultado que tres meses de convivencia con Gaitica han dejado en ésta.

En este fragmento, a través de la expresión “qué puño” el lector rápidamente la relaciona con el idiotismo que caracteriza a Gaitica, estableciendo así la nefasta

⁵² Clarín. *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU. Edición. A. Sotelo, 1991.

influencia que ha ejercido éste en Isidora y que tiene su reflejo en el lenguaje que ella emplea, el cual se convierte en poderoso símbolo de su degeneración física y moral:

“-¿He perdido mucho? ¿No me respondes? He estado muy mala, ¡qué puño!... Miquis no dijo nada. La sorpresa que le causó la voz ronca de Isidora, y más que la voz, oír algunas expresiones que de la boca de ella se escaparon, túvole perplejo y mudo por breve rato.” (...) (Pág. 487)

En el siguiente párrafo, en primer lugar, destacamos el argumento esgrimido por Isidora de corte determinista, según el cual, necesariamente su nobleza tendría que embrutecerse al relacionarse con Gaitica.

“¿Tú te enteras?...Por una idea se hace una persona decente, y por otra roía idea se encanalla. Pero no creas, todavía hay algo de nobleza, aunque me esté mal el decirlo... Mira tú, chavó, qué quieres..., el aire hace a la persona. He vivido tres meses entre perros de presa. No te asombres de que muerda alguna vez.” (Pág. 488)

En el siguiente diálogo, Augusto se refiere a las expresiones: “qué puño”, “roía”, “tú tía” que emplea Isidora, así como la modificación de su voz, la cual también se ha encanallado, junto con un nuevo dejo andaluz, como componentes que reflejan externamente un cambio de signo profundo, que remite a la caída moral y física de Isidora tras haber intentando en vano trasgredir los límites.

Finalmente, Augusto ratifica la perniciosa influencia de Gaitica, aludiendo a la Isidora anterior, caracterizada entonces por un lenguaje propio de la clase a la que creía pertenecer y en ocasiones afectado, a semejanza del empleado en las novelas folletinescas.

“-Sí, esa voz, esas expresiones, ese acentillo andaluz...”
(...) (Pág. 488)
“-No hay *tu tía*, no, no...; déjame. ¿Para qué has venido acá? Ni falta... Aire, aire.” (...)”
“-Aborreces a Surupa, y, sin embargo, ¡cuánto se te ha pegado de él! Cuando recuerdo cómo eras y cómo eres, cómo hablabas y cómo hablas, no sé qué me da...” (Pág. 490)

4.2 Narratológicos

En este apartado analizaremos el andamiaje narratológico del que se vale el autor para construir el personaje, a través de los siguientes recursos: monólogo interior, dramatización del diálogo, uso de la segunda persona narrativa, el narrador omnisciente, estilo indirecto libre, multiperspectivismo.

De entre el prolífico crisol de técnicas experimentadas por el autor en *La desheredada*, hemos seleccionado las mencionadas anteriormente porque remiten directamente a la configuración de la protagonista.

Algunas de esas técnicas evidencian el nuevo viraje que emprende el autor en el período de las *novelas contemporáneas*. El tránsito de la etapa anterior, denominada de *tesis* a la

que inaugura en 1881 *La desheredada* la resume Germán Gullón con enorme plasticidad:

“Los cambios técnicos conllevaron variaciones de estrategia narrativa. Al abandonar el telescopio idealista, a través del que la realidad aparecía distanciada, susceptible a la idealización, y permitía a la lengua toda clase de contaminaciones simbolistas y metafóricas, empuñará la lupa realista y/o el microscopio naturalista, centrándose en la realidad circundante. Adopta una estrategia de presentación indirecta, se vale de los propios personajes, de los diálogos, del monólogo interior, del estilo indirecto libre, de una lengua donde predomina la metonimia, apta para la creación de un texto polifónico y socialmente significativo.”⁵³

Tal y como indica Germán Gullón, la óptica de Galdós se vuelve más analítica y busca ser más objetiva cediendo la voz del narrador a los propios personajes a través del diálogo, del monólogo interior, del estilo indirecto libre, de la dramatización del diálogo.

4.2.1 El monólogo interior

Esta técnica permite la representación del discurso interior del personaje sin la mediación del narrador, supone una mayor sensación de realismo psicológico, puesto que el lector se siente testigo presencial de la verdad íntima que el personaje desvela. A diferencia del soliloquio, el monólogo interior funciona en un nivel previo al discurso, a la verbalización, y no contempla al auditorio, sino que tiene lugar en la conciencia del personaje.

En *La desheredada* el empleo de este recurso narratológico es cardinal por cuanto permite la introspección psicológica de Isidora, revelándonos valiosísima información sobre sus temores, sus ambiciones, sus preocupaciones, sus obsesiones; en definitiva, trazando parte del perfil psicológico que la caracteriza.

Hallamos el uso del monólogo interior en pasajes relativos a momentos de vigilia del personaje, en el capítulo XII “Escenas” Isidora protagoniza un largo monólogo en el que reflexiona sobre cuestiones de diverso calado, desde sus preferencias en materia de sombreros, hasta su sentimiento de culpabilidad por la mercantilización de su cuerpo, o la voluntad de cosificarse para eliminar en ella todo anhelo de aspiración social, o incluso la tentación del suicidio. Esta diversidad en cuanto a la trascendencia de sus reflexiones remite a la naturaleza fragmentaria del pensamiento antes de ser organizado para ser vehiculado a través del discurso directo. En un acceso directo a la conciencia del personaje, en la que no existen jerarquías, lo más banal comparte su lugar en la

⁵³ Gullón, Germán. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

sintaxis junto con los pensamientos más trascendentes. Será en un proceso posterior, donde esta información se ordena en función del receptor. Se debe remarcar la novedad en el uso del monólogo por Galdós, aunque por parte de algún sector de la crítica se habla del monólogo a partir de Joyce, es en el autor canario donde se desenvuelve con todas sus características esenciales, a excepción del rompimiento entre el personaje y la realidad que culminaría el autor dublinés, con el flujo de conciencia.

Señalaremos algunos pasajes a fin de ilustrar la maestría de Galdós en el uso de este recurso.

“Levantaré mi frente... (Se interrumpe y da un gran suspiro) ¿Pero podré levantarla con el peso de mi vida pasada... y presente? Esto me vuelve loca. Maldita sea la necesidad, que no es otra cosa sino lo que antes se llamaba el diablo. La decencia del vestir, la delicadeza en el comer, el aseo y las comodidades que son tan necesarias como el aire y la luz, nos matan el alma... ¡Que venga Dios en persona a sacarme de este círculo maldito! Si me privo de todo, me muerdo de pena, y si no me privo me deshonro...”
(Págs. 421-422)

Este párrafo perteneciente al capítulo XII “Escenas” nos remite a la interioridad de Isidora, la vemos cavilar, y reflexionar desde un profundo estado de conciencia, en el que se cuestiona el pernicioso lastre que suponen sus anhelos materiales para su dignidad. El monólogo interior nos acerca a la Isidora más real de cuantas aparecen en la novela: al valorar las causas de su irresoluble disyuntiva, se muestra plenamente consciente de su principal problema. Aunque no parece estar resuelta a resolverlo de la forma más efectiva, como bien diría Galdós en referencia a Melchor:

“Entre tantas combinaciones no se le ocurrió al joven Relimpio la más sencilla de todas, que era trabajar en cualquier arte, profesión u oficio, con lo que podía ganar, desde una peseta para arriba, cualquier dinero.” (Pág. 194)

Solo en una ocasión se muestra decidida a trabajar porque así lo ha leído en las novelas, aunque no llega a producirse nunca.

Nos referimos ahora a otro párrafo del mismo capítulo:

“Sí, sí; no hay debajo del sol persona más desgraciada. Y no me digan que soy mala. Yo no soy mala. Es que las circunstancias me obligan a parecerlo. Y si no que baje una santa del cielo y se ponga en mi lugar, a ver si no haría lo mismo” (Pág. 422)

En este fragmento, Isidora justifica su difícil situación por las circunstancias ajenas a su propia voluntad, apela al determinismo social para explicar sus acciones. Como ejemplo alude a una santa, para ilustrar la idea de que cada persona actúa según su propia circunstancia, en este caso hasta una santa seguiría el camino de Isidora si no tuviera

más opción. “Yo soy yo y mi circunstancia” que diría Ortega, así Isidora cree que el origen de su desgracia viene impuesto por ineluctables dictados sociales.

Otro ejemplo del uso del monólogo interior ocupa la totalidad del capítulo XI “Insomnio número cincuenta y tantos”, en este el lector es testigo presencial de todo el proceso insomne que sufre Isidora a través del uso del tiempo, el cual se dilata para ir marcando una a una las horas que pasan, desde la una hasta las ocho.

En este extenso monólogo, se mezclan de nuevo todo tipo de reflexiones: desde las preocupaciones por el estado de Mariano, sus preferencias en cuanto al marido ideal, sus deterioradas botas, valoraciones acerca de su belleza, el marquesado, hasta la angustia que le produce el insomnio:

“¡Si se lograra dormir cerrando mucho los ojos; si se pudiera olvidar apretándose las sienes! Me volveré de este otro lado. ¿Para qué, si al instante me he de cansar también?” (Pág. 215)

“¡Qué suplicio... Me muero de insomnio...” (...) (Pág. 216)

“Quiero dormir, aunque no despierte más. Esta cama es un potro, un suplicio.” (Pág. 218)

Estos pensamientos aparecen contrapunteados por el inexorable paso de las horas y con la llegada del día, por las apreciaciones externas de éste:

“...Ya siento a doña Laura trasteando por la casa. Ya entra la luz del sol en mi cuarto. ¡Es de día y yo despierta!” (Pág. 218)

Así pues, el monólogo permite la introspección en la conciencia del personaje, mostrándonos desde las preocupaciones más nimias, hasta las más inveteradas obsesiones, que habitan en el mundo interior, junto con las alusiones a cuestiones ajenas o externas como es el paso del tiempo.

Estos dos monólogos nos muestran dos niveles de conciencia diferentes del personaje, si bien, en ambos se trasluce la irrefrenable tendencia a la recreación de la realidad, anticipándose a ella; el reconocimiento de la causa de sus problemas no es el mismo. El segundo monólogo señalado tiene lugar antes del derrumbamiento moral de Isidora, por tanto, todo es fantasía, invención, posibilidad. En cambio, el monólogo del capítulo XII en la segunda parte, Isidora ya es otra, ha sucumbido a los deleites materiales a cambio de su cuerpo, la idea del marquesado ha sufrido el primer revés con el rechazo de la marquesa; y por tanto, el sentimiento de culpa, y el análisis de su estado cifran una nueva conciencia inserta en la realidad. En este sentido, la configuración del personaje se densifica en este monólogo, a las habituales fantasías que continúan albergando el derecho al marquesado, se añade ahora una profunda conciencia, que muestra sin ambages las causas de su destino trágico.

Aparte de la naturaleza onírica de estos monólogos, se hallan en la novela diversos ejemplos de monólogos más breves, en los que vemos al personaje reflexionar sobre sus pensamientos, ya sean cotidianos o trascendentales.

“Por cierto que en mes y medio que llevo aquí, Melchor me ha ido facilitando, facilitando cantidades, que será preciso pagarle algún día... Es tan cómodo el sistema para mí, sin saberlo cómo me estoy empeñando en dinales. Me basta decir a don José mis necesidades; don José corre a la sala, habla con él, y del fondo de rifas... ¡Dios mío! ¿a cuánto subirá ya? Yo no lo sé, porque no apunto nada. Aquí vendrían bien los librotos del padrino. Melchor lo apuntará, de fijo, y pensará cobrarme, pero ¿de qué manera?”. (Pág. 372)

Este fragmento pertenece al capítulo VIII “Entreacto en la calle de los Abades”, en este monólogo Isidora revela una despreocupación por el derroche de dinero que se reitera sucesivamente en la novela, hasta el punto de constituirse en una seña de identidad. Finalmente, Isidora acaba su reflexión con una pregunta retórica, pues tanto el lector como ella saben la respuesta.

En esta ocasión, el contenido del monólogo se centra en los pensamientos en torno a cómo le llega el dinero y cómo tendrá que devolverlo, no encontramos contaminación con otros aspectos, podríamos decir que todos los elementos participan de la misma categoría en el texto; a diferencia de los monólogos más extensos anteriormente señalados, en los que la representación de la conciencia incluía un cierto desorden en los pensamientos, una cierta anarquía sintáctica, que remite al estado pre-discursivo del enunciado.

No obstante, tanto los monólogos de signo más trascendental, como aquellos que muestran una mayor banalidad en los pensamientos, suponen una densificación en el concepto de realismo, no solo porque permitan ahondar en la psicología del personaje, enriqueciendo así el concepto de realidad, sino también porque se oculta el narrador, cediendo la perspectiva al personaje, que se muestra a través de su propio discurso.

4.2.2 Estilo indirecto libre

Otro de los mecanismos que permiten la introspección en la psicología del personaje es, sin duda, el estilo indirecto libre. Dicho recurso supone el avance hacia la pretendida objetividad narrativa, puesto que se desdibujan los límites del discurso del personaje y del narrador en una enunciación ambigua, donde la forma y el concepto quedan confundidos.

En el año 1881, Clarín ya definía la modalidad del estilo indirecto libre en la reseña a *La desheredada*:

“Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste.”⁵⁴

Sin duda, la introducción de esta modalidad narrativa a través del magisterio de Flaubert y Zola, que fecundamente germinaría en la nueva manera galdosiana, habría de reportar un fructífero eco en la narrativa decimonónica posterior. Como es sabido, Galdós inaugura en *La desheredada*, junto a otros valiosísimos hallazgos narrativos, la modalidad del estilo indirecto libre. Lo cual supone un primer paso hacia la impersonalidad narrativa, pilar fundamental de la preceptiva naturalista.

El empleo de esta técnica narratológica constituye otra posibilidad de adentramiento en la psicología del personaje, y por ende de configurar la caracterología de éste; así pues, analizaremos diversos fragmentos a fin de materializar ese trazado configurativo, que permitirá abordar la naturaleza de la protagonista desde el difuso foco de enunciación que narrador y personaje comparten deliberadamente a través del estilo indirecto libre.

En el capítulo IV “El célebre Miquis”, Isidora y Augusto emprenden un recorrido por el Madrid del ochocientos, el cual va dibujando en las reacciones de la protagonista la identificación con aquellos espacios que regentan las clases altas, como por ejemplo el barrio de Salamanca, o el paseo de la Castellana, donde acudía la sociedad madrileña a lucirse, con los carruajes o carros, en función de su estatus social. En este paseo, es donde Isidora culmina su identificación con el espacio, justo al final de la demostración, cuando los carruajes se dispersan, Isidora ve escapar sus ilusiones; el mundo al que según ella pertenecía la deja atrás.

“Ella habría deseado correr también. Su corazón, su espíritu, se iban con aquel oleaje. Allá lejos brillaban ya no pocas luces de gas entre el polvo del Prado.” (Pág. 137)

Este ejemplo del uso del estilo indirecto libre nos conduce a la interioridad del personaje, desde la cual el narrador verbaliza los deseos, los temores que anidan en esta. La marcha de los lujosos carruajes es cifra de los anhelos frustrados de Isidora; se revela de forma muy sucinta pero efectiva la escisión que la caracteriza: el deseo de pertenencia a la nobleza, materializada en los suntuarios carruajes, y la imposición de la realidad al deseo.

⁵⁴ Clarín. *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU. Edición. A. Sotelo, 1991. Página 90.

Otro ejemplo lo hallamos en el capítulo XVI “Anagnórisis”, en el que la marquesa destruye las expectativas de Isidora de recuperación de la nobleza usurpada.

“Si a Isidora le hubieran dejado caer de un golpe todas las cataratas del Niágara, no habría experimentado sensación más dolorosa de choque duro y frío. Quedó convertida en estatua, sus lágrimas se secaron, evaporadas por el vivo calor interno que salió a los ojos. ¡*Completamente equivocada!* Decirle esto a ella era lo mismo que decirle: “Tú no existes, tú eres una sombra; menos aún, un ente convencional.” ¡Tan profundas raíces tenía en su alma aquella creencia!” (Pág. 265-266)

En este fragmento, recrea con una imagen de enorme plasticidad la reacción de Isidora tras conocer la negativa de la marquesa. Una vez más, el estilo indirecto libre nos permite asistir a la fractura que se produce nuevamente entre las ilusiones y la realidad fáctica en la interioridad de la protagonista. Las últimas palabras de la marquesa, que ratifican el terrible error, suenan en la conciencia de Isidora, a modo de un terrible eco: “completamente equivocada” y suponen para ella poco menos que la constatación de su no existencia, poniendo claramente de manifiesto la inveterada creencia en su ascendencia noble.

En el capítulo XVII “Igualdad. Suicidio de Isidora”, se nos revela la perseverancia de las ilusiones de Isidora en la recuperación del trono usurpado tras la negativa de la marquesa de Aransis.

En este pasaje, el lector accede a las reflexiones del personaje, las cuales aparecen imbuidas del espíritu del advenimiento de la República, en una genial simbiosis entre el tiempo histórico y el tiempo biográfico de la protagonista. El sentimiento democrático se despierta en ella con la renuncia al trono de Amadeo de Saboya y la proclama de la República; esa pregunta retórica que cierra el párrafo responde a la conciencia de igualdad que sirve de acicate a Isidora para recuperar su trono llevando a la marquesa a los juzgados.

“Sí; ella confundiría el necio orgullo de su abuela; ella subiría por sus propias fuerzas, con la espada de la ley en la mano, a las alturas que le pertenecían. Si su abuela no quería admitirla de grado, ella, ¿qué tal?... ella echaría a su abuela del trono. Venían días a propósito para esto. ¿No éramos ya todos iguales?” (Pág. 276)

En el capítulo X “Las recetas de Miquis”, el narcisismo de Isidora se hace patente en la recreación de sí misma ante el gran espejo de Eponina; la belleza para ella era un signo de clase, que constataría su ascendencia noble, así también como sus preferencias estéticas.

“Isidora encontraba mundos de poesía en aquella reproducción de sí misma. ¡Qué diría la sociedad si pudiera gozar de tal imagen! (...) ¡Qué hombros, qué cuello, qué...todo! ¿Y tantos

hechizos habían de permanecer en la oscuridad, como las perlas sacadas del mar? No, ¡absurdo de los absurdos! Ella era noble por su nacimiento, y si no lo fuera, bastaría a darle la ejecutoria su gran belleza, su figura, sus gustos delicados, sus simpatías por toda cosa elegante y superior.” (Pág. 401)

Por último, en el capítulo XIII “Cursilona”, la reacción que despierta en Isidora el dinero revela la trascendencia que tiene para la consecución de su anhelado estatus, y por ende, de su nobleza. A lo largo de toda la novela se alude a su habilidad para gastarlo con absoluta celeridad y su inoperancia para administrarlo sensatamente. El dinero acaba convirtiéndose en un aspecto revelador de la dispendiosa naturaleza del personaje, el cual acaba mercantilizando su cuerpo para su consecución; y marca también los momentos de elevación y de hundimiento moral de éste.

“¡Tener dinero! ¡Qué alborozo! Parecía que en su alma, como en alegre selva iluminada de repente, empezaran a trinar y a saltar mil encantadores pajarillos. ¡De tal modo se le anunciaban las necesidades satisfechas, los goces cumplidos, las deudas pagadas y otras satisfacciones más, traídas por la soberana virtud del oro! (Pág. 234)

De lo expuesto hasta aquí, deducimos que el estilo indirecto libre se revela como un eficazísimo mecanismo de introspección en la psicología del personaje, mostrando sus características más definitorias a modo de reflexión interior desde una voz pretendidamente ambigua, fusionada y dual, que pertenece tanto al narrador como al personaje.

Así pues, es posible la notación de las características más definitorias del personaje de Isidora a través de esta voz solapada: la megalomanía, el narcisismo, la perseverancia en el reconocimiento de su ascendencia noble, su orgullo. Rasgos descritos desde la conciencia del personaje a través del discurso del narrador.

4.2.3 Narrador omnisciente

La cuestión de la omnisciencia en esta etapa, que inicia Galdós en 1881 con la publicación de *La desheredada*, presenta una clara divergencia con la ortodoxia de la poética naturalista, que preconiza la impersonalidad narrativa en aras de la objetividad total. Si bien es cierto que el viraje emprendido por el autor canario apunta hacia la búsqueda de una progresiva objetividad, a través de mecanismos narratológicos que permiten el ocultamiento de la voz narrativa, esto es, el estilo indirecto libre, el monólogo interior, la segunda persona narrativa, el multiperspectivismo, la dramatización del relato, una mayor presencia del diálogo; por otro lado, la omnisciencia continúa en el seno del relato galdosiano, aunque eso sí se manifiesta más

polivalente y ambigua. Nos referimos al peculiar sentido de la omnisciencia que postula Galdós con la aparición de un narrador que establece insólitas complicidades con el lector, o que se convierte en personaje redefiniendo el espacio propio de éste y del narrador.

Nos proponemos analizar algunos fragmentos que a través de la omnisciencia narrativa diseñan los trazos más significativos del personaje.

En el capítulo V “Una tarjeta”, el narrador define en primer término la ilimitada capacidad imaginativa de Isidora, aplicada esta vez en recrear la futura visita del marqués de Saldeoro a su gabinete. Tal y como indica la voz del narrador en el último párrafo de este fragmento, la combinación de la imaginación y un inflamado código de valores folletinesco conforman los mimbres de esa otra vida de Isidora, una vida alternativa, que corre peligrosamente paralela a la real. Este encuentro ficcionalizado, con el marqués de Saldeoro, en la mente de Isidora responde a los parámetros del folletín que miméticamente adopta e impone a la realidad.

Es de observar que el narrador galdosiano es una entidad tan proteica como heterogénea. En este fragmento, es patente la voz del narrador omnisciente que controla y selecciona la información narrativa que él elige, ofreciendo además una valoración, como es la apreciación de la imaginación, o el carácter impresionable de Isidora; pero además establece con el narratario una suerte de complicidad que lo sitúa en otro plano.

“Y como la impresionable joven, cuando se entretenía en ver las cosas por su faz risueña y en hacer combinaciones felices llegaba a límites incalculables, empezó a ver llano y expedito el camino que antes le pareciera dificultoso; (...) Usando entonces de aquella propiedad suya que ya conocemos, dio realidad en su mente al marqués de Saldeoro, favorito de las damas, según decían lenguas mil; le tuvo delante, le oyó hablar agradecida, le preguntó ruborizada; construyó, si así puede decirse, con material de presunciones y elementos fantásticos, la visita personal que al día siguiente no podía menos de realizarse.” (Pág. 140)

En este fragmento, en el capítulo XVI “Tomando posesión de Madrid”, el narrador nos alerta del carácter derrochador de Isidora en el descontrol de sus cuentas; esta peculiaridad es crucial en el desarrollo del personaje, puesto que compromete gravemente su libertad y lo conduce a la degeneración moral en la segunda parte de la novela.

“Su siempre viva imaginación veía las monedas que había tenido, la media onza, la pieza de cuatro, los tres duros algo anticuados y, por lo mismo, más valiosos. ¿En dónde estaban? Poco a poco fue recordando que la primera había caído en tal tienda, la segunda más allá...” (Pág. 176)

En el capítulo VIII “Don José y su familia”, el narrador omnisciente nos describe la ingénita elegancia que caracteriza a Isidora, una cuestión que no es en absoluto baladí,

pues planea en el decurso novelesco creando en el lector la duda sobre si la vindicaciones nobiliarias de la protagonista son reales o fundadas.

“Isidora tenía la maestría singular y no aprendida para arreglarse. Con ella nació, como nace con el poeta la inspiración, aquella facultad de sus ojos para ver siempre lo más bello, sorprender lo armonioso y elegir siempre de modo magistral, así como la destreza de sus manos para colocar sobre sí misma cualquier adorno.” (Pág. 188)

En el siguiente párrafo, perteneciente al capítulo XVI “Anagnórisis”, el narrador omnisciente nos ofrece una prosopografía impresionista, totalmente poética del rostro de Isidora, cuya luz viene determinada por el gracejo del movimiento del cabello. La mirada, reveladora de los estados insomnes, característicos de un espíritu soñador y fantasioso, aparece definida con una serie de valores positivos que definen también al personaje, asimismo el rasgo que cierra la descripción confiere nuevamente en el lector la duda sobre la autenticidad de sus reivindicaciones.

La descripción del retrato permite trazar el perfil no sólo físico del personaje sino también psicológico, a través de las valoraciones morales del narrador omnisciente.

“Uno de sus mayores encantos era la gracia con que compartía y derramaba el cabello castaño alrededor de la frente, detrás de las orejas y sobre el cuello. Aquella diadema de sombra daba a su rostro matices de poesía crepuscular como si todo él estuviese formado con tintas y rasgos tomados de la melancolía y sosiego de la tarde. Sus ojos eran pardos y de un mirar cariñoso con somnolencias de siesta o fiebre de insomnio, según los casos; un mirar que lo expresaba todo, ya la generosidad, ya el entusiasmo y siempre la nobleza. (Pág. 261)

En este fragmento perteneciente al capítulo X “Las recetas de Miquis”, el narrador omnisciente sintetiza los elementos que desencadenan sucesivamente la caída moral y económica de Isidora. El lujo, el aseo, las modistas, las peinadoras, los sombrereros, las comodidades conforman un irresistible imán que la atrae al principio del fin, puesto que cada aventura amorosa comienza con la aparición de esta totalidad de elementos y termina con la desaparición de los mismos.

Como el narrador indica, en la dependencia de este estatus reside la vulnerabilidad de Isidora, que sucumbe a las falsas promesas: castillos y villas en alusión al matrimonio que le promete el marqués de Saldeoro.

Otro de los rasgos caracterológicos más recurrente que traza el perfil psicológico de la protagonista es su orgullo. Aun en las situaciones más adversas, el orgullo de Isidora permanece inmutable; recordemos situaciones como el día de Navidad en la casa de los Relimpio, Isidora permanece en su gabinete, junto a su hermano, y rechaza constantemente las ofrendas gastronómicas que le ofrece la criada de los Relimpio, aun no teniendo apenas qué comer. Otro ejemplo de este inexpugnable orgullo tiene lugar después de la terrible humillación que sufre Isidora desvistiéndose ante Botín, y

vistiéndose nuevamente con una bata vieja, cuando Isidora abandona la casa de éste, aun estando sumida en la ruina rechaza su insultante caridad, despreciando los vestidos y la idea del estanco.

Este párrafo además de caracterizar el perfil psicológico del personaje, proyecta la figura del caballero manchego en Isidora, perfilando las debilidades y virtudes de ésta en un contexto bélico. Todo el léxico participa del campo semántico de lo bélico (brecha, batirse, arma, broquel), remite a la batalla que infructuosamente libra con los imperativos sociales, con el poder establecido, intentando así denodadamente defender sus ideales. A Isidora como a Don Quijote le mueve una locura, en su caso, la del lujo y el restablecimiento de su trono, y la defiende con el mismo tesón que el héroe cervantino.

“El loco amor al lujo y las comodidades eran los puntos débiles de Isidora; su necesidad, la brecha por donde le atacaban, prometiéndole villas y castillos; pero, no obstante estas desventajas, resistía, batiéndose con el arma de su orgullo y amparada del broquel de su nobleza.” (Pág. 387)

Los pasajes seleccionados conforman una notación de los rasgos –belleza, orgullo, nobleza, imaginación– que definen al personaje durante su andadura novelesca, por dentro y por fuera, tal y como preconizaba Clarín, vehiculada por la omnisciencia narrativa.

4.2.4 Segunda persona narrativa

Una de las principales innovaciones narratológicas en *La desheredada* es sin lugar a dudas el uso de la segunda persona narrativa; este aspecto, a pesar de representar una novedad sumamente significativa en la naturaleza del discurso, ha pasado inadvertido en la crítica literaria. Germán Gullón en su edición de *La desheredada*⁵⁵ ha llamado la atención sobre este injustificable olvido.

Es, por tanto, de todo punto necesario abordar esta cuestión porque plantea la modernidad de un discurso que el personaje dirige hacia sí mismo, configurando así una sugestiva perspectiva que traza también el sinuoso perfil psicológico de la protagonista.

⁵⁵ Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. 3ª ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2004.

“Galdós alcanza la suma novedad, sin embargo, en el uso del monólogo interior y de la segunda persona narrativa. Ciertos críticos descuentan tales innovaciones, pues ni siquiera las consideran al estudiar la obra; les parecen simples técnicas, que lo son, aunque su utilización implica muchísimo más.” (Pág. 39)

Para ello, recurrimos a las ilustrativas palabras de Michel Butor en referencia a la segunda persona narrativa:

“Aquí es donde interviene el empleo de la segunda persona, que en la novela puede caracterizarse del modo siguiente: aquel a quien se cuenta su propia historia. Hay alguien a quien se cuenta su propia historia, algo de sí mismo que él no conoce, o al menos todavía no al nivel del lenguaje, y ello es lo que hace posible un relato en segunda persona, que, por lo tanto, siempre será un relato “didáctico”. (...)

Nos hallamos en una situación de enseñanza: ya no se trata tan sólo de alguien que posee la palabra como un bien inalienable, inamovible, como una facultad innata que se limita a ejercer, sino de alguien a quien se concede la palabra. (...)

Si el personaje conociera por completo su propia historia, si no tuviese ningún inconveniente en contarla o en contársela, se impondría la primera persona: se limitaría a informar sobre sí mismo. Pero se trata de obligarle a hacerlo, porque miente, porque oculta o se oculta alguna cosa, porque no posee todos los elementos, o incluso en el caso de que los posea, porque es incapaz de ensamblarlos convenientemente.

Así, siempre que se quiera escribir un auténtico proceso de la conciencia, el conocimiento mismo del lenguaje o de un lenguaje, la segunda persona será más eficaz.”⁵⁶

Este artículo nos parece sumamente revelador para entender la función que en el seno del relato galdosiano desempeña el recurso de la segunda persona narrativa.

En primer lugar, del texto de Michael Butor se desprende la idea del “relato didáctico”, en tanto en cuanto el personaje se explica a sí mismo, bien lo que no conoce, o lo que pretende ocultar; en el caso del texto galdosiano -concretamente en el capítulo II “Liquidación” donde hallamos este recurso- Isidora se explica a sí misma las causas que han propiciado su difícil situación, y las consecuencias de sus actos. El texto se abre con preguntas retóricas, cuyas respuestas en forma de amonestaciones revelan la opción más razonable que Isidora debiera escoger para evitar su precaria situación. En consecuencia, el hecho de explicarse lleva implícito un cuestionarse, en la línea de la mayéutica socrática “conócete a ti mismo”, para extraer la verdad de uno mismo, en un proceso de conciencia individual.

En segundo lugar, Michael Butor indica la pertinencia del empleo de la segunda persona narrativa, cuando el personaje no conoce la totalidad de su historia, o pretende ocultarla, si no fuera así, si este no temiera esconder alguna información se utilizaría la primera persona. En el caso del capítulo que nos ocupa, se van enumerando los constantes desatinos que van conformando el trayecto vital de la protagonista:

Las dos primeras preguntas que abren el texto cuestionan el equilibrio emocional de Isidora, posteriormente la respuesta corrobora reprobatoriamente su carácter inestable.

“Isidora Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos, el ritmo suave de un vivir templado, deslizándose entre las realidades comunes de la vida, las ocupaciones y los intereses?” (Pág. 300)

⁵⁶ Butor, Michel. «El uso de los pronombres personales en la novela.» En *Sobre literatura II*, 77-84 (77-91). Barcelona: Seix Barral, 1963.

La tercera pregunta plantea las contumaces reivindicaciones nobiliarias de Isidora; cuya respuesta además de contener la reprobación, incluye una notación de consejos para corregir los efectos de tan perjudicial reclamación.

“¿Persistes en creerte de la estirpe de Aransis? Sí; antes perderás la vida que la convicción de tu derecho. Bien; sea. Pero deja al tiempo y a los tribunales que resuelvan esto, y no te atormentes, construyendo en tu espíritu una segunda vida ilusoria y fantástica. Ten paciencia, no te anticipes a la realidad; no te trabajes interiormente;” (...) (Pág. 300)

De alguna forma, en la conciencia de Isidora se formulan esas preguntas que ella misma responde, es parte de un reconocimiento íntimo, individual, de los efectos que tienen en ella los excesos de su fantasía, su inestabilidad emocional.

En esta continua declaración de faltas, se señalan principalmente dos: la naturaleza folletinesca del amor que siente por Joaquín Pez, y el incontenible impulso derrochador. Es patente la lealtad de Isidora hacia Joaquín, en tanto en cuanto llega a prostituirse para pagar sus deudas, pero el amor que siente por éste sigue los esquemas de la novela de folletín. Isidora ve en el marqués de Saldeoro el matrimonio ideal, acorde con sus pretensiones nobiliarias. Sin embargo, se acaba convirtiendo en un pesado lastre que arruina su futuro y su dignidad:

“El principal de tus desórdenes es el amor desaforado que sientes por Joaquín Pez. Le amas con lealtad y constancia, prendada más bien de la gracia y la nobleza de su facha que de lo que en él constituye y forma el ser moral. (...) Considera cuánto perjudican a tus planes de engrandecimiento tus relaciones con un hombre que ha manchado tu porvenir y deshonrado tu vida.” (Pág. 301)

Una vez más, la conciencia individual diagnostica los males que la acucian, y desvela las razones auténticas que la mueven.

En relación al segundo desorden, el del dinero constituye un aspecto definidor de su carácter, y una de las causas de su degeneración personal. Si al principio de la novela, la caja de las monedas que le enseña el marqués ilustra un posible intercambio que Isidora rechaza, no será así en la segunda parte, cuando su cuerpo se convierte en moneda de cambio para alcanzar el bienestar y el lujo que persigue.

“Hay otro desorden, Isidorita, que te hace muy desgraciada, y que te llevará lejos, muy lejos. Me refiero a las irregularidades de tu peculio. Unas veces tienes mucho, otras nada. Lo recibes sin saber de dónde viene; lo sueltas sin saber a dónde va.” (...)

“No lo ocultes, pues no hay para qué. Más de la mitad de aquel dinero te lo ha distraído Joaquín Pez.

Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio discreto del autor, lo escrito vale.” (Pág. 302)

El pasaje finaliza con una insólita disyuntiva metaficcional, una superposición de planos narrativos: el del personaje y el de la instancia autorial que confunden la voz del texto.

En definitiva, siguiendo el artículo de M. Butor, el lector asiste a un interrogatorio que tiene lugar en la conciencia de Isidora, un nivel de conciencia individual que se analiza, cuestionándose la validez de sus acciones en “un relato didáctico”, en tanto que el personaje se desvela, se desnuda, enfrentándose a los temores que permanecían ocultos. En este texto hallamos la versión más veraz de Isidora, constituida por una relación de los defectos y de los consejos que debe seguir para corregirlos. Sin duda, es un proceso de autoconocimiento del personaje, el cual se interroga y se responde con idéntica honestidad. Es un intento de reconducir los excesos de la fantasía que le impiden ver la auténtica etiología de los problemas, y de proponer una posible solución.

Como muy certeramente indica Germán Gullón en su edición de *La desheredada*:

“Este capítulo presenta la segunda persona narrativa, que le permite a Galdós indagar en la conciencia individual. Supone un momento inaugural en la narrativa española, porque comienza a bosquejar el interior de una persona. (...) Comienza, pues, a ser posible entender la personalidad de un individuo.”⁵⁷

El empleo de este recurso provee al autor de una forma nueva de indagación en el personaje, de “buceo psicológico” que está más allá del ofrecido por el monólogo interior, puesto que mediante la segunda persona narrativa hallamos como una suerte de desdoblamiento de la conciencia del personaje, el cual se cuestiona, se interroga y se responde. El monólogo interior muestra los pensamientos desde la voz unívoca del personaje. En la segunda persona narrativa aparece una instancia que nombra al personaje a través del nombre, del pronombre e ilustra esa bivocalidad que se escinde en la conciencia de éste.

Así pues, esta agudísima novedad constituye un valioso mecanismo de introspección psicológica del personaje, que se presenta sin ambages, con sus defectos y sus virtudes desde una nueva perspectiva narratológica.

4.2.5 Dramatización del relato

En el viaje hacia la ocultación de la voz narrativa que emprende Galdós en la etapa de las *Novelas contemporáneas* cabe citar el uso del sistema dialogal en dos capítulos de *La desheredada*: “Escena vigésima quinta” y “Escenas”; y que culminaría en la totalidad de una obra: *Realidad*. Hay que decir, no obstante, que algunas de las técnicas

⁵⁷ Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. 3ª ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2004.

que eclosionan en este período ya se habían gestado en el anterior, como el uso del monólogo, el diálogo y el multiperspectivismo; y que se intensifican junto con la experimentación e inauguración de otras técnicas, como el estilo indirecto libre, la dramatización del relato o la segunda persona narrativa.

En relación con la dramatización del relato, citamos las palabras del autor canario en el prólogo a *El Abuelo* en el 1897.

“El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas. Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza.”⁵⁸

Galdós expone en el prólogo a *El abuelo* su concepto de novela dialogada, en donde los personajes se muestran y actúan sin la mediación del narrador, de un modo más eficaz y directo. Este nuevo concepto de novela supone un paso más en la voluntad objetivista del autor, mediante la cual el narrador se oculta, aunque no desaparece, ya que lo hallamos en ocasiones agazapado en las acotaciones del texto. De todas formas, como señala el propio Galdós en el prólogo citado, la pretendida impersonalidad narrativa no se da en grado absoluto:

“Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderse los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que vano emblema de banderas literarias...” (Pág. 242)

Por lo que concierne al empleo de la fórmula dialogada en *La desheredada*, citaremos algún fragmento para ilustrar su contribución en la conformación del perfil psicológico de Isidora.

El capítulo VI “Escena vigésima quinta” está formado por una escena protagonizada por Joaquín Pez e Isidora, sus conversaciones giran en torno a Botín, el cual es objeto de burla a través de las descripciones e imitaciones de ésta. El lenguaje ampuloso de los enamorados es el que caracteriza este pasaje. Ambos comparten algunas de las características que los definen: “aspiración a lo infinito”, el orgullo al rechazar la ayuda de los demás, que es vista como limosna, incapacidad aritmética que les conduce al despilfarro, una fantasía irrefrenable.

⁵⁸ Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1999. Página 242

“JOAQUÍN. (...) Porque no he sabido poner freno a mi fantasía; (...) ¡Desventajas de la constante aspiración a lo infinito, de esta sed, Isidora, que no se satisface nunca! (...) No soy como mi padre y mis hermanos, que saben aritmética. Yo no la entiendo. (...)

ISIDORA. (*Con efusión de amor.*) Menos en lo querer al por mayor, ¡cuánto nos parecemos!, yo veo lo infinito, yo también deliro, yo también sueño, yo también soy generosa, yo también quisiera tener un caudal de felicidad tan grande que pudiera dar a todos y quedarme siempre muy rica... Mi ideal es ser rica, querer a uno solo y recrearme yo misma en la firmeza que le tenga. Mi ideal es que ese sea mi esposo, porque ninguna felicidad comprendo sin honradez. Riqueza, mucha riqueza; una montaña de dinero; luego otra montaña de honradez, y al mismo tiempo una montaña, una cordillera de amor legítimo.” (Pág. 352)

Como se puede observar en el fragmento, la fórmula dialogada permite al personaje definirse a través de su voz, y mediante el diálogo establecido con los otros. En este caso, en el primer párrafo Isidora alude a las semejanzas que guarda con Joaquín, y en el segundo, define su ideal de felicidad, en el que la prioridad es la posesión material, el dinero.

“Escenas” XII es el siguiente capítulo enteramente dialogado, inserto en una estructura dramática. Los protagonistas son nuevamente los amantes: Isidora y Joaquín Pez. Sin embargo, la situación ha cambiado, ella ha dejado de creer en la propuesta de matrimonio que nunca llega. En este pasaje aparece una Isidora más desengañada aunque igualmente entregada a la causa de Joaquín.

En este capítulo se muestran signos caracterológicos muy reveladores de la protagonista, no sólo a través del diálogo dramático, sino también por la inserción del monólogo del insomnio, analizado en el apartado correspondiente en este trabajo.

Destacamos concretamente en el diálogo con Joaquín, el siguiente pasaje:

“JOAQUÍN: ¿Por qué lo dices?... Porque te lo he prometido muchas veces, y nunca lo he cumplido? Ahora...

ISIDORA: Ni ahora ni nunca. Tú no te casarás conmigo.

(...)

JOAQUÍN: Pues si lo prefieres, iremos a Londres y Escocia.

ISIDORA: Calla, calla. Te diré... Iré yo sola, o contigo, si quieres acompañarme...Porque no me casaré, Joaquín; viviré soltera, riéndome del mundo.

JOAQUÍN: ¡Soltera! Si yo no me casara contigo, tendrías ocho mil pretendientes por semana.

ISIDORA: (Decidida) A todos les daría con mi puerta dorada en los hocicos. ¡Soltera, libre!” (Pág. 419)

En esta escena, en el capítulo, en general, Isidora muestra un mayor grado de conciencia de sus problemas, aunque persisten las pretensiones por alcanzar el marquesado, este se presenta también como un lastre que impone una irrenunciable servidumbre: la necesidad del lujo y de las comodidades, que crean las preocupaciones de las que vive exento el populacho, como ella misma indica en el monólogo.

Un aspecto novedoso en este trazo caracterológico lo presenta, en primer lugar, su alegato a favor de la libertad, con un posible eco cervantino, Isidora como Marcela quieren ser libres, permanecer solteras.

En segundo lugar, ese conato de independencia surge nuevamente cuando alude al advenimiento del reconocimiento de su nobleza, que le permitirá acabar con la humillación que supone mercantilizar su cuerpo:

“Entonces sí que podré tener cuanto necesito y cuanto me agrada sin humillarme. Sacudiré la tierra que se haya pegado a la suela de mis botas y diré: “Ya no más, ya no más lodo de las calles.” (Pág. 421)

El diálogo dramatizado permite, en primer lugar, que el personaje se defina a través de sus acciones y mediante su voz, sin la mediación del narrador. En segundo lugar, posibilita la autoreferencialidad del texto para caracterizar la naturaleza impostada del amor de Joaquín hacia Isidora, de tal forma que el género dramático, utilizado exclusivamente en dos capítulos protagonizados por la intimidad de los amantes, define el carácter de representación, y de irrealidad en sus relaciones sentimentales. Así como los epígrafes de algunos de los capítulos de la segunda parte remiten al ámbito dramático: “Entreacto en el café”, “Entreacto en la calle de los Abades”, “Otro entreacto”, “Escenas”, “Escena vigésimo segunda”. Asimismo, en la contraportada de ambas partes, los personajes que intervienen aparecen en forma de reparto teatral. El texto literario utiliza el género dramático para caracterizar a los personajes, literatura dentro de la literatura.

4.2.7 Multiperspectivismo

La conformación de la totalidad que es por dentro y por fuera Isidora viene dada por las distintas perspectivas que de ésta tienen los demás personajes. Esta multiplicidad de voces, como integrantes de una novela coral, matiza, y remarca las principales características definitorias de Isidora. Aunque el multiperspectivismo provea a la obra de diversos enfoques, de una gran variedad de voces que proyectan una mayor objetividad, éstas aparecen aunadas por la batuta del narrador.

En este apartado señalaremos los diversos enfoques que de Isidora tienen los personajes que pueblan este universo novelesco:

Canencia

En el capítulo I “Final de otra novela” Canencia ratifica la explicación anterior que de su noble origen ha dado Isidora. Hacia el final del capítulo el lector desarticula la ironía del pasaje, cuando descubre que Canencia es un paciente más del psiquiátrico de Leganés, y que la pretendida realidad de Isidora en boca de un loco alcanza un grado mayor de irrealidad y patetismo.

“-Sí, entiendo, entiendo. Usted, por su nacimiento, pertenece a otra clase más elevada; sólo que circunstancias largas de referir la hicieron descender... (...) Usted, señorita –añadió tras breve pausa, quitándose cortésmente la gorra-, no ve, no puede ver en el infelícísimo Rufete más que un padre putativo, tal y como el Santo Patriarca San José lo era de Nuestro Señor Jesucristo.” (Pág. 86)

La Sanguijuelera

En el capítulo III “Pecado”, Isidora tras relatar su folletinesca historia a su tía, la Sanguijuelera, ésta aduce como causa de su locura la lectura de novelas. La visión realista de su tía contrasta radicalmente con su idealismo, y el accidentado encuentro con ella supondrá el primer aldabonazo a su fantasioso espíritu.

“Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas. ¡Cuánto mejor es no saber leer! Mírate en mi espejo.” (...) (Pág. 110)

Las increpaciones de la Sanguijuelera a Isidora dibujan los primeros trazos caracterológicos en los inicios de la novela, aspectos como la fantasía, la mentira y la locura heredada del padre configuran la primera aproximación al personaje.

“-(...) Cabeza llena de viento... Vivirás en las mentiras como el pez en el agua, y será siempre una pisahormigas... Malditos Rufetes, maldita ralea de chiflados...” (Pág. 111)

En el capítulo XIV “De aquellas cosas que pasan...”, la Sanguijuelera compara las trayectorias erradas de los hermanos Rufete, aunque los caminos han sido opuestos, en el caso de Isidora tienden al infinito, y en el de Mariano a lo más mundano, ambos han llegado al mismo deterioro moral.

“Tu hermana, de tanto mirar arriba, se ha perdido. Tú llevas otro camino, pero llegarás al mismo fin. (Pág. 444)

Sin duda, las apreciaciones de la Sanguijuelera son en todo el decurso novelesco sumamente certeras, y constituyen la perspectiva más realista de todas las visiones que proyectan su luz hacia el ente novelesco de Isidora.

Augusto Miquis

El personaje de Augusto Miquis es testigo fiel del progresivo hundimiento moral de Isidora, aparece ya en el inicio, a la salida del psiquiátrico, recorren el bullicioso Madrid, es rechazado como posible aspirante a marido, intenta curar su megalomanía mediante un tratamiento médico; finalmente a través de los comentarios de Emilia Relimpio vuelve a saber de ella, para acabar viéndola desaparecer, porque la Isidora que él conoció se esfumó, convirtiéndose en un ser degradado, y ajado por su azaroso devenir.

Durante la primera parte, la perspectiva de Augusto sobre Isidora se focaliza principalmente en su belleza, y su pretensión nobiliaria, la cual ridiculiza en diversas ocasiones llamándola marquesa.

En cambio, en la segunda parte, Augusto va siguiendo la degradación de Isidora hasta su desaparición.

En la segunda parte, destacamos los siguientes fragmentos que añaden nuevos matices a la naturaleza de Isidora según la visión de Augusto.

En primer lugar, es de observar el siguiente pasaje, no porque aluda nuevamente a la belleza de Isidora, configurada ya como característica esencial gracias a las aportaciones de Joaquín, José Relimpio; sino porque inserta en el seno del relato la presencia del narrador convertido en personaje, el cual acude a Miquis por una fuerte neuralgia, y éste acaba relatándole las últimas noticias de la protagonista. Esta insólita inserción difumina los límites que acotan los espacios regentados por el narrador y los personajes; y reubica las posiciones, desde la cuales la voz narrativa se hace más ficticia, y la del personaje cobra una aparente realidad.

“-Está ahora esa mujer..., vamos..., está guapísima, encantadora. Parece que ha crecido un poco, que ha engrosado otro poco y que ha ganado considerablemente en gracia, en belleza, en expresión. Se me figura que será mujer célebre. Vive en la misma casa donde se instaló hace dos años, al final de la calle Hortaleza. Ha tenido un hijo.” (Pág. 290)

En el capítulo X “Las recetas de Miquis”, Isidora tras reconocer sus problemas definidos por Miquis como una auténtica enfermedad, le ofrece ayuda a través de un tratamiento. En el siguiente párrafo, se trasluce en los consejos y advertencias la valoración que de Isidora tiene Augusto. Del primer consejo se desprende uno de los principios que conforman el carácter según la ortodoxia naturalista: el medio, el ambiente; el cual debe cambiarse si quiere operarse un cambio en el individuo. Como es el caso de Isidora, a quien Augusto recomienda mudarse a la casa de Emilia Relimpio,

situada en un primer piso, lejos de las alturas, representadas por el segundo piso del taller de la modista Eponina, peligrosa tentación para la adicción de Isidora.

La segunda recomendación sería corregir su irrefrenable espíritu derrochador, aprendiendo el coste y el valor real de las cosas.

“Una vez cambies de aires, has de considerar que empiezas a vivir de nuevo. Tienes que educarte, aprender mil cosas que ignoras, someter tu espíritu a la gimnasia de hacer cuentas, de apreciar la cantidad, el valor, el peso y la realidad de las cosas.” (Pág. 390)

Así pues, Augusto a través de los consejos que le ofrece sigue perfilando los trazos del personaje de Isidora: su ignorancia y su incapacidad para ajustarse a la realidad.

En este mismo capítulo X, Isidora desoye las recomendaciones médicas de Augusto, y sube al piso de arriba, el taller de Eponina; esta escena vuelve a mostrarnos, de un lado, el hechizo que produce en él la noble belleza de Isidora, vestida suntuariamente frente al gran espejo de luna; y de otro la volubilidad de la protagonista que ha vuelto a sucumbir al lujo del vestuario.

“-Estás..., no ya hermosa, ni guapa, sino...!divina;
“-Has contravenido mi plan; te has burlado de mis recetas. No te salvarás, Isidora.” (Pág. 402)

Otra de las valoraciones de Augusto se introduce en el texto indirectamente, a través de la intervención del notario Nones, su suegro, que visita a Isidora en la cárcel; y remite a cualidades como la bondad y la inteligencia, aunque ésta aparece ofuscada por los excesos de la fantasía.

“-Mi yerno me ha dicho que tiene usted buen fondo y clara inteligencia, aunque ofuscada por desvaríos y falsas apreciaciones de la vida.” (Pág. 462)

En el capítulo XVII “Disolución” Augusto tiene noticia de la progresiva degradación de la Rufete a través de un diálogo con Emilia Relimpio, en el que éste coincide con la Sanguijuelera, al analizar las causas de tal precipitación, ambos relatan las caídas de los hermanos Rufete desde posiciones contrarias.

“-Nuestra pobre amiga- dijo Augusto-, llevada de su miserable destino, o si se quiere más claro, de su imperfectísima condición moral, ha descendido mucho, y no es eso lo peor, sino que ha de descender más todavía. Su hermano y ella han corrido a la perdición: él ha llegado, ella llegará. Distintos medios ha empleado cada uno: él ha ido con trote de bestia, ella con vuelo de pájaro; pero de todos modos y por todas partes se puede ir a la perdición, lo mismo por el suelo polvoroso que por el firmamento azul.”
(Pág. 485)

Finalmente, en este mismo capítulo, Augusto niega la entidad de Isidora, los cambios que ha sufrido han destruido su proyección realista, que no real, la cual trataba de legitimar ante los otros. Irónicamente, la Isidora empeñada en mostrar una imagen que

no correspondía con su estatus, se constituye a través de las palabras de Augusto como real, como auténtica.

“-Te encuentro muy variada; tú no eres Isidora.” (Pág. 487)

La familia Relimpio

En la caracterización de la protagonista, a través de las voces que forman esta novela coral, debemos destacar la de la familia Relimpio, a la que Isidora está unida en el transcurso novelesco.

José Relimpio ofrece la perspectiva más amable de Isidora, surgida de la admiración primero, y de un amor entre paternal y conyugal después.

En este fragmento, perteneciente al capítulo VIII “Don José y su familia” ya se atisba una semejanza en la conducta de José e Isidora, ambos profetizan, se anticipan y ficcionalizan lo que va a suceder. José Relimpio ya había augurado una belleza y un futuro prometedor a la pequeña Isidora.

“La había visto nacer y crecer, y desde aquellos tiempos había profetizado, con la seguridad de un corredor profundo en teneduría de destinos humanos, que la niña sería hermosa mujer, quizá elegante y famosa dama.” (Pág. 180)

La perspectiva siempre condescendiente que José tiene de Isidora responde a una naturaleza compartida. Ambos personajes presentan notables similitudes: un acusado idealismo, que les lleva a subvertir la realidad, Isidora de forma natural a través de excesos de fantasía, y José a través de la champaña, cuando se cree trasmutado en caballero para salvaguardar el honor de la princesa Isidora; comparten también un cierto narcisismo en la necesidad de mirarse a los espejos.

Para José Relimpio, Isidora es una hurí, una bellísima dama a la que debe proteger a modo de quijotesco escudero de todos aquellos que quieren ultrajar su honor. La visión de José es totalmente idealizada, y buen ejemplo de ello es el siguiente fragmento:

“-La amé y la serví... Fui su paladín... Mas ved aquí que la ingrata abandona la real morada y se arroja a las calles. Vasallos, esclavos, recogedla, respetad sus nobles hechizos. Tan celestial criatura es para reyes, no para vosotros. Ha caído en vuestro cieno por la temeridad de querer remontarse a las alturas con alas postizas.” (Pág. 501)

En este pasaje, perteneciente al capítulo XVIII “Muerte de Isidora. Conclusión de los Rufetes”, José Relimpio alude a su función como paladín, la cual proyecta en la conformación caracterológica de Isidora la sombra quijotesca; ya que, Isidora se dibuja en la percepción de José como una indefensa dama a la que debe defender, lo cual permite la analogía con la pareja cervantina.

Esta perspectiva esencialmente idealista se materializa en la visión de Isidora como un ser supremo, “celestial” que participa de lo divino y como tal merece ser desposada con reyes. Nótese también el lenguaje caballeresco utilizado por don José.

Al final del párrafo, José Relimpio define a Isidora a través de la analogía con Ícaro, de igual modo, ella también caería después de intentar en vano traspasar los límites de realidad en icárico vuelo.

Bien diferente es la perspectiva que de Isidora tiene doña Laura, quien ve en la protagonista un castigo divino, tal y como podemos ver en el siguiente fragmento:

“Doña Laura, que gustaba de meterse a descifrar los designios del Ordenador de todas las cosas, decía que Éste le había mandado Isidora como una plaga de Egipto, para probar su paciencia.” (Pág. 181)

La visión de doña Laura ajustada a la realidad se contrapone a la idealista de don José, como pone de manifiesto el certero augurio de ésta. Si don José veía a Isidora convertida en una famosa y elegante dama; doña Laura, en cambio, pronostica un triste final a la protagonista a juzgar por sus desvaríos y excesos.

“-Estoy desvelada pensando en esa... Valiente mocosa se nos ha posado encima.
-¡Quía, quía!, mujer. Es una huérfana.
-¿Es mi casa hospicio? Nos va arruinar esa... Dios me perdone el mal juicio; pero creo que acabará mal tu dichosa ahijadita. No le gusta trabajar, no hace más que emperifollarse, escribir cartas, pasear y lavarse. Eso sí; más agua gasta ella en un día que toda la familia en tres meses.” (Pág. 186)

Y es que doña Laura define certeramente las ocupaciones de Isidora, así como su inapetencia al trabajo, visión totalmente acorde con la acción realizada por la protagonista. Con relación a la capacidad de doña Laura de captar la realidad, debemos aludir al personaje de Melchor Relimpio, su hijo -aunque no sea pertinente en cuanto al trazo caracterológico de Isidora, es muy interesante comprobar cómo esta perspectiva realista se desvanece a la hora de enjuiciar a éste- en quien no ve el mismo defecto de Isidora; ambos presentan numerosas concomitancias. Melchor presenta una absoluta inapetencia al trabajo, un marcado anhelo de ascenso social, irrefrenable atracción por el lujo, y el deseo de consecución de dinero fácil materializado en el negocio de las rifas. Aun siendo manifiestamente realista la visión de doña Laura en cuanto a Isidora, no sucede lo mismo con Melchor, en quien no ve el asomo de ninguno de estos defectos.

Emilia Relimpio

La hija de don José Relimpio narra la última crónica de la degradación de Isidora, aspecto que ya hemos aludido en otro apartado, asimismo cierra el capítulo XVIII confirmando de igual modo que Miquis la desaparición de Isidora:

“Aquella mamá tuya no existe ya, se ha ido para siempre y no volverá; se ha caído al fondo...”
(Pág. 502)

Marqués de Saldeoro

La belleza de Isidora es una característica que se presenta a través de varias voces, la de Augusto Miquis, Juan Bou, don José Relimpio y Joaquín Pez.

“-¿Isidora?... Se ha dormido... ¡Qué hermosa está! ¡Qué cuello y hombros tan admirables!...Pura escuela veneciana...” (Pág. 349)

En el capítulo XII “Escenas”, el marqués de Saldeoro relata las virtudes que hacen de Isidora un ser abnegado, entregado al sacrificio de cuidarlo; de esta manera se trazan las características más loables de la protagonista.

“Isidora viene. Esta desgraciada es el único ser que ha tenido la abnegación de unirse a mí y ampararme cuando me ha visto abandonado por todos. Ha querido confortar mis penas con sus ilusiones, y mi desesperación con su esperanza. Cuando la veo me dan ganas de vivir y de ser bueno y arreglado y de unirme siempre con ella. (Pág. 415)

Sin embargo, el lado más filantrópico de Isidora no es capaz de convertir al marqués en un ser mejor, a diferencia de lo que afirma el propio personaje en la última frase del párrafo. Se debe tener en cuenta el carácter de representación que adquiere el parlamento del marqués en esta estructura deliberadamente dramática, seleccionada por el autor para esta finalidad metaficcional. La idea del matrimonio es un espejismo en la relación de Isidora y el marqués, por tanto, esa voluntad de unión manifestada en este párrafo responde también al tono sobreactuado, y apócrifo de éste.

En este mismo capítulo, una de las principales características definitorias de Isidora se traza a través de la voz del marqués de Saldeoro, su pretensión nobiliaria, alimentada por las ilusiones. En esta ocasión, el parlamento del marqués adquiere un inusitado tono de amonestación, reprochándole a Isidora sus creencias fundadas en ilusiones y engaños.

“JOAQUÍN: Tú vives de ilusiones. Aquí tenemos otra vez la fantasmagoría del pleito. Siempre crees que mañana te duermes Isidora y te despiertas marquesa de Aransis, harta de millones. No sé cómo, con tu buen talento, vives así, engañada por el deseo.” (Pág. 416)

Finalmente, Isidora tras adquirir una suma de dinero encarga traer a la fonda langostinos, champaña y bistec. Tras este almuerzo, el marqués cambia de humor y vuelve a adular astutamente a Isidora, justamente con la cualidad que más satisfacción despierta en ella: la nobleza.

“Bien se conoce en todas tus acciones la nobleza. Podrás equivocarte, cometer faltas; pero ser innoble, jamás. No sé si me explicaré diciendo que tienes la elegancia del alma.” (Pág. 418)

Juan Bou

El impresor catalán, Juan Bou, amante de Isidora manifiesta una perspectiva realista, ajustada a los hechos.

En el primer fragmento, destacamos la belleza de Isidora nuevamente dibujada por uno de sus amantes, Bou en este caso.

“Si en todas las ocasiones Isidora le había parecido hermosa, en aquella le pareció punto menos que sobrenatural, engalanada con la divina expresión de su pena.” (Pág. 383)

En el segundo fragmento, perteneciente al capítulo XIV “De aquellas cosas que pasan...” Bou retrata desdeñosamente el carácter de Isidora tras haber sido utilizado por ésta como fuente de ingresos.

En el enjuiciamiento de Bou, si bien algunas características son reales, otras sin embargo responden al momento de furia de Bou.

“-Aprovecho esta ocasión para decirte que tu hermana es una loca, una mal agradecida, una mujer ligera, una tonta, una disipadora, una cabeza destornillada. Yo la quise como yo sé querer, y me hubiera casado con ella. (...) Porque tu hermana es una calamidad. Ahí la tienes en la cárcel por terca, porque se ha empeñado en que es marquesa.” (Pág. 445)

La naturaleza pragmática y expedita de Bou contrasta radicalmente con el espíritu de Isidora, así como sus convicciones políticas arraigadas en un anarquismo obrero, con el clasismo de la protagonista.

Bou, por tanto, ve en la vindicación del marquesado un rasgo más de locura en Isidora.

Gaitica

El amante más deleznable y el que propicia el hundimiento moral definitivo de Isidora es Gaitica, un desalmado habitante del lumpen, que saca momentáneamente a Isidora de la pobreza para hundirla después en la más abyecta humillación. Como todos los amantes, valora la belleza de Isidora, y una cierta distinción.

“¿Sabes que he visto a tu hermana, y que la he amparado? La he conocido estos días, cuando he ido a la Modelo (...) Tu hermana es muy guapa. La he amparado; la vi muy afligida porque se le había acabado el dinero y tenía que pasar a la sala común. ¡Roer! ¡Un hombre como yo ver esas cosas!... Al momento arreglé con el alcaide el pago de un cuarto... Tu hermana es muy buena y muy señora.” (Pág. 452)

Las presidiarias:

En el capítulo XIII “En el modelo” Isidora suscita una intensa expectación entre las presidiarias, las cuales generan diversas versiones sobre su vida, dotándole de un aura de misterio y mitificación, convirtiéndola en un personaje.

“...la Rufete era gran incentivo a la curiosidad de las presas, que se agolpaban a la puerta de la sala para verla pasar, y luego estaban comentándola tres o cuatro horas. Quién aseguraba que era una duquesa perseguida por su marido; quién la tenía por una cualquiera de esas calles de Dios; y alguna que la conocía verdaderamente, refería parte de su vida y milagros, añadiendo maliciosas invenciones.” (Pág. 432)

Paradójicamente, una de las versiones creadas por la imaginación de las reclusas es la de considerarla una duquesa, de este modo comparte el rango social con el reivindicado contumazmente por Isidora. Esta coincidencia manifiesta la nobleza en la apariencia de Isidora, la cual es capaz de hacer creer su pertinencia a esa clase social entre el público.

La marquesa de Aransis:

La perspectiva de la marquesa conforma en el horizonte del lector dos direcciones opuestas, de un lado, las valoraciones acerca de su belleza, su parecido con la hija y su comportamiento arrojan dudas sobre su verdadera nobleza. Esta suposición se ve frecuentemente reforzada por las alusiones del narrador a los atributos ingénitos que se manifiestan en Isidora. Por otro lado, el encuentro con la marquesa supone la primera gran frustración de los deseos de Isidora, y la refutación en el lector de la fantasiosa reivindicación de ésta.

“-He dicho tan sólo que usted, por la manera de expresarse, por cierto sello de honradez y bondad que noto en su fisonomía... (es usted muy hermosa...) me ha parecido desde un principio digna de interés y consideración.” (Pág. 265)
(...) “La hermosura de la joven, su distinción innegable, su modo de vestir, sencillo y honesto, hicieron en la noble dama profunda impresión.”
(Pág. 268)

En este párrafo, la pretensión nobiliaria de Isidora se explica por el engaño perpetrado por su tío, el canónigo, del que ella ha sido víctima, al creer en sus nobles ascendientes. Así pues, la marquesa intenta comprender en qué se fundamenta la insistencia de tal convicción; porque no la ve como una impostora al uso, detecta en ella ciertas virtudes que descartan el móvil de una estafa.

“-Usted ha sido engañada. No será quizá una impostora. Hablará usted de buena fe; pero han abusado miserablemente de su credulidad y de su inocencia...Usted parece buena...” (Pág. 265)

Isidora:

Por último, nos referiremos a la perspectiva que tiene Isidora de sí misma; aspectos como la imaginación, el narcisismo, la abnegación en el cuidado de los otros (su hermano y Joaquín Pez), la bondad, el orgullo son manifiestos durante la evolución del

personaje en la novela. No obstante, la característica más definitoria, la de su pretendida nobleza conforma el decurso psicológico del personaje, materializando la trayectoria del vuelo icárico, el ascenso y la ineludible caída.

Este primer fragmento seleccionado pertenece al capítulo XV “¿Es o no es?”, en el que tras la confirmación de su condición plebeya por el notario Nones, Isidora entra en un estado de desvarío, y agarrada a las rejas de la ventana, enloquecida, reafirma su condición nobiliaria:

“-Soy noble, soy noble. No me quitaréis mi nobleza, porque es mi esencia, y yo no puedo ser sin ella, ni ése es el camino...” (Pág. 464)

Esta declaración resume la inseparabilidad del espíritu nobiliario de la esencia que conforma el psicologismo de Isidora. Es de todo punto necesaria para que se dé la condición del ser en la protagonista. Como se verá al final de la novela, la asunción de la realidad, de la falsedad de la nobleza implica la disolución moral de Isidora.

En el capítulo XVII “Disolución”, cuando Augusto Miquis acude al domicilio de Isidora, y se sorprende del cambio operado en ésta, aduciendo que la auténtica Isidora ha desaparecido, ella ratifica su impresión. En este párrafo, la perspectiva de Isidora sobre sí misma por primera vez concuerda con la realidad, la asunción de su condición de plebeya, irónicamente, no es aceptada por Miquis, quien define ahora como auténtica a la noble Isidora.

La Isidora que ha asumido los imperativos sociales, y ha claudicado finalmente en su reivindicación ha aceptado su condición real, no obstante, ésta ha descendido incluso más; el lenguaje, las formas y la carencia de dignidad revelan ahora un extracto social inmerso en la marginalidad.

“Te diré... Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: “Ya no necesito para nada la dignidad ni la vergüenza.” (Pág. 487)

Paradójicamente, cuando Isidora deja de ser Isidora de Aransis, el resto de los personajes que la rodean, Augusto Miquis y don José Relimpio no lo aceptan, sienten nostalgia de la Isidora cursi y pizpireta, que se creía descendiente de marqueses. Como revela el fragmento siguiente, tal y como le indica a Augusto Miquis, Isidora por fin ha desrealizado, y ha devuelto a la imaginación la Isidora de Aransis, renunciando también a su nombre, desaparece moral y físicamente entre la muchedumbre.

“Aquella Isidora ya no existe más que en tu imaginación. Esta que ves, ya no conserva de aquella ni siquiera el nombre.” (Pág. 490)

Antes de esfumarse en el laberinto urbano, en la última conversación con José Relimpio, Isidora sintetiza su trayectoria vital en un símil de una gran plasticidad. Y es que el recorrido personal de la protagonista tampoco puede tildarse de una involución, puesto que no retrocede, no vuelve a su condición social primera, sino que la caída la precipita al más bajo extracto social. Esto por lo que respecta al aspecto socio-económico; en cuanto al ámbito psicológico, como muy agudamente indica Isidora, las experiencias vividas, los ambientes habitados, han ido ajando el ser inocente, fantasioso, y lo han convertido en uno fiero, deteriorado, anclado en la realidad más miserable.

La Isidora que se ruboriza al intuir el mercantilismo sexual que le ofrece Joaquín Pez cuando le muestra la cajita de las monedas, en el inicio de la novela, aquella que se enamora incondicionalmente de éste, pasa en la segunda parte a mercantilizar sus relaciones porque le permiten adquirir el estatus deseado. Paulatinamente, esa inocencia se va trasmutando en una sabiduría corrosiva, mortífera que extermina cualquier impulso de trascendencia.

“Mire usted que ya no soy lo que antes era: de cordera, me he vuelto loba. Ya no soy noble, señor don José; ya no soy noble.” (Pág. 499)

Paradójicamente, en la segunda parte, cuando tienen lugar los “amores mercenarios” en palabras de Montesinos⁵⁹, Isidora conserva una cierta dignidad porque la ilusión de ser la marquesa no ha desaparecido. En el momento, en que claudica, y abandona sus fantasiosos ideales, Isidora deja de ser real, y se convierte en un ser desrealizado. Y es que la fractura que resulta de la incompatibilidad de la realidad con las aspiraciones produce un abismo por el que se precipita irremediamente el ser moral de la protagonista.

Este último enfoque de Isidora sobre su propia naturaleza cierra el círculo que acaba definiéndola como un ser dirigido hacia la destrucción. Desde el inicio, el lector ha asistido al trazado del personaje a través de su propia voz, una voz en ocasiones, confesional y cercana, pero también irreal en los monólogos, en la segunda persona narrativa, en la que aún residía la ilusión de trascendencia; hasta una voz desgarrada y ronca que define con un zarpazo animal el trazo ajado de su naufrago más espiritual.

5.3. Estructurales

⁵⁹ Montesinos, José, F., *Galdós II*, Madrid, Castalia, 1968-1972.

En este apartado nos proponemos analizar el recurso del paralelismo que opera en la estructura del texto para caracterizar al personaje.

5.3.1 Paralelismo

En el diseño caracterológico, el paralelismo representa un eficazísimo mecanismo, que permite explicar el personaje estableciendo una relación dual entre éste y otro elemento que pueda complementarlo semánticamente. En el caso de Isidora, el paralelismo con la Historia amplía el significado que el autor ha querido conferirle, convirtiéndose en un indicador anímico de la protagonista.

En el capítulo XVII “Igualdad. Suicidio de Isidora”, el estado anímico de la protagonista halla una perfecta correspondencia con los acontecimientos históricos; cuando Isidora deambula el 11 de febrero de 1873 por las calles de Madrid, pertrechada con su singular escudero, se encuentra hundida tras el fallido reconocimiento de la marquesa. Durante el callejeo de la quijotesca pareja, los ciudadanos se hacen eco de la abdicación al trono de Amadeo I de Saboya, en este momento se establece una correspondencia, una suerte de analogía entre la desilusión del monarca y la decepción de Isidora. A causa del no reconocimiento de su nobleza por parte de la marquesa, Isidora se siente, en un principio, víctima de esa igualdad, a la cual ha sido arrojada forzosamente.

“Subieron por la calle adelante. De una taberna, donde vociferaban media docena de hombres entre humo y vapores alcohólicos, salió una exclamación que así decía: “Ya todos somos iguales”, cuya frase hirió de tal modo el oído, y por el oído el alma de Isidora...
-Se confirma lo que esta mañana se decía –murmuró don José, demostrando una gran pesadumbre-. El rey se va, renuncia a la corona...” (Pág. 273)

Posteriormente, este sentimiento de pesadumbre por los privilegios usurpados se transforma en una tenue sensación reconfortante, porque se dibuja en su mente la posibilidad de subvertir el poder institucionalizado, destronando a la marquesa.

“Isidora pensaba que aquello de ser todos iguales y marcharse el rey a su casa, indicaba un acontecimiento excepcional de esos que hacen época en la vida de los pueblos, y se alegró en lo íntimo de su alma, considerando que habría cataclismo, hundimiento de cosas venerables, terremoto social y desplome de antiguos colosos.” (Pág. 272)

Esta sensación es muy breve, y surge nuevamente el estado apesadumbrado por la frustración de sus ilusiones. No obstante, paulatinamente, la protagonista va contaminándose del bullicio de las calles, y siente por primera vez una empatía, una conexión con el pueblo, con los placeres mundanos que se presentan ante Isidora con la

atracción propia de la novedad. Es entonces cuando la abdicación del monarca entra nuevamente en correspondencia con su estado:

“Y como la humana soberbia afecta desdeñar lo que no puede obtener, en su interior hizo un gesto de desprecio a todo el pasado de ilusiones despedazadas y muertas. Ella también despreciaba una corona. También ella era una reina que se iba.” (Pág. 274)

En consecuencia, el escenario histórico ha funcionado para caracterizar el estado anímico de la protagonista tras el derrumbe de las ilusiones, en precisa correspondencia, el lector percibe el decurso anímico de Isidora, proyectando primero la sombra de un monarca desilusionado que abandona su trono, y después el advenimiento de la República, que insufla en su ánimo derrotado la posibilidad de la recuperación de su nobleza.

Si bien la inclusión de la Historia permite caracterizar desde otra perspectiva al personaje, estableciendo una correspondencia entre ambos, este mismo paralelo también nos remite a la nula incidencia que la realidad histórica tiene en un personaje cuya única realidad es la creada en su imaginación, como certeramente indica Germán Gullón:

“El día que Isidora se entrevista con la marquesa de Aransis es el día que el rey Amadeo de Saboya abandona la corona. Ese mismo día se declara la República. Lo que Galdós nos dice al establecer ese paralelo entre la Historia y el relato novelesco es que la joven Rufete vive al margen de la realidad.”⁶⁰

⁶⁰ Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. 3ª ed. Germán Gullón. Ed Cátedra, Madrid, 2004. Pág. 259.

6. La configuración del personaje femenino en *Fortunata y Jacinta* (1887)

6.1 La onomástica

En la caracterización de un personaje, como hemos destacado en los anteriores análisis, la cuestión onomástica es esencial a la hora de estudiarlo en profundidad. El nombre se convierte así en una suerte de sujeto vacío al cual se le van adjuntando predicados, completando así a través de la lectura el mapa físico y moral del personaje. Como ya advertimos en los anteriores títulos, en la novelística galdosiana los nombres de los protagonistas preanuncian el rol que desempeñarán en el seno del relato, en una clara función catafórica, al conformar el título de la obra. Así pues, además de situar la preeminencia del personaje con respecto al resto, el uso de la ironía habitualmente empleado por Galdós guiará al lector en la progresiva representación de la auténtica naturaleza de éste.

Estos dos aspectos se manifiestan claramente en el título de nuestra siguiente novela: *Fortunata y Jacinta*.

En primer lugar, el título dual nos informa de que el status de protagonista, parece a priori, compartido por ambos personajes, a diferencia de las anteriores novelas analizadas en este trabajo. En segundo lugar, si atendemos a la etimología del nombre Fortunata, veremos que procede del latín “fortunatus” y que significa afortunada, dichosa. Es por tanto, el uso irónico habitual en Galdós que desvelará en el decurso novelesco el significado opuesto de la onomástica en el personaje.

Aparte del nombre con que es designada desde el título de la obra, Fortunata recibe numerosos epítetos en función de la actitud del hablante y de su perspectiva hacia aquél.

El lector asiste junto con Juanito Santa Cruz a la aparición de Fortunata, en el capítulo III “Estupiñá”, en esta escena además es presentada por su nombre, aunque incompleto, a través de una voz que interrumpe el diálogo entre ambos. Ya no solo desde el espacio

habitado sino también desde el lenguaje, Galdós nos sitúa al personaje en un determinado contexto socioeconómico.

-Fortunaaaá

Entonces la chica se inclinó en el pasamanos y soltó un *yiá voy* con chillido tan penetrante que Juanito creyó que se le desgarraba el tímpano. El *yiá* principalmente sonó como la vibración agudísima de una hoja de acero al deslizarse sobre otra. Y al soltar aquel sonido, digno canto de tal ave, la moza se arrojó con tanta presteza por las escaleras abajo, que parecía rodar por ellas. Juanito la vio desaparecer, oía el ruido de su ropa azotando los peldaños de piedra y creyó que se mataba.⁶¹

Fortunata y Jacinta, (I) Pág. 184

La siguiente ocasión en que reaparece el nombre de Fortunata tiene lugar en el capítulo V “Viaje de Novios”, durante este periplo por España, la presencia de Fortunata reaparece a través de la narración que Juanito hace a Jacinta sobre su relación. Tras la insistencia de Jacinta, Juanito le revela su nombre, el cual, paradójicamente, acaba siendo pronunciado correctamente por su esposa.

-El nombre.

-Déjame a mí de nombres. (...)

-Es un nombre muy feo...No me hagas pensar en lo que quiero olvidar –replicó Santa Cruz con hastío- No te digo una palabra, ¿sabes?

Fortunata y Jacinta, (I) Pág. 220

-Pero el nombre, nene, el nombre nada más. ¿Qué te cuesta abrir la boca un segundo?... No creas que te voy a reñir, tontín.

(...)

-Pues te lo voy a decir ; pero con la condición de que en tu vida más... en tu vida más me has de mentar ese nombre, ni has de hacer la menor alusión... ¿entiendes? Pues se llama...

-Gracias a Dios, hombre.

Le costaba mucho trabajo decirlo. La otra le ayudaba.

-Se llama Forrr...

-For..narina..

-No, For...tuna...

-Fortunata

(Pág. 223)

Aparte del nombre de Fortunata, la protagonista es nombrada por diversos apelativos, como por ejemplo “Pitusa”:

- ¡Pobre Fortunata, pobre **Pitusa!**.. ¿Te he dicho que la llamaban la **Pitusa?**

⁶¹ Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta I, II*. Edición (7ª) de Francisco Caudet. Madrid, Cátedra 1999. Todas las citas remiten a esta edición.

(Pág. 228)

Si en la escena anterior, Juanito se ve forzado a desvelar el nombre de Fortunata, en esta ocasión, a causa de su estado de embriaguez, será él el que mencione esta otra designación. No será hasta el capítulo II de la 2ª parte “Afanos y contratiempos de un redentor”, en el que la propia Fortunata a través de la omnisciencia narrativa explica la razón de tal apelativo.

Su difunto padre poseía un cajón en la plazuela, y era hombre honrado. Su madre tenía, como Segunda, su tía paterna, el tráfico de huevos. Llamánbala a ella desde niña la *Pitusa* porque fue muy raquítica y encanijada hasta los doce años; pero de repente dio un gran estirón y se hizo mujer de talla y garbo. Sus padres se murieron cuando ella tenía doce años.
(Pág. 484)

Otro de los epítetos destacados es el de *tarasca*, utilizado por Dña. Lupe en diversas ocasiones, quien ve en Fortunata una amenaza para su equilibrio familiar y social, en un primer momento, pues posteriormente, verá en ella un instrumento, como otros personajes (Nicolás Rubín, Guillermina, Maximiliano) para conseguir la salvación espiritual, material, o familiar; un medio de superación personal.

-“Ahora recuerdo que me han dicho que esa **tarasca** no sabe escribir. Es un animal en toda la extensión de la palabra.”

(Pág. 516)

También emplea Dña. Lupe el término *basilisco*, nótese que ambas designaciones manifiestan la actitud del hablante con respecto a Fortunata, pues en la primera escena, Dña. Lupe acaba de enterarse de la relación que tiene con su sobrino; y en la siguiente, muestra el enfado, producto de la impaciencia por conocerla.

Rabiaba por echarle la vista encima al *basilisco* y como su sobrino no le decía que fuera a verla, este silencio le hacía rabiar más.

(Pág. 574)

En el siguiente párrafo, Nicolás Rubín utiliza el término “samaritana” para referirse a Fortunata, una vez más el apelativo seleccionado nos ofrece más información del hablante que del personaje al que designa. Puesto que, en este caso, el significado de “samaritano” contrasta irónicamente con las verdaderas intenciones ocultas del sacerdote, ya que su disposición de ayuda al otro, es todo menos desinteresada.

-“He aquí una ocasión de lucirme –pensó- Si consigo este triunfo, será el más grande y cristiano de que puede vanagloriarse un sacerdote. Porque figúrense ustedes que consigo hacer de esta **samaritana** una señora ejemplar y tan católica como la primera...”

(Pág. 561)

La **Samaritana** se puso colorada, porque le daba vergüenza de decir que hacía lo menos diez o doce años que no se había confesado.

(Pág. 562)

En el siguiente párrafo, Galdós utiliza una designación que participa de la familia semántica de convento/pecado/culpa/Resurrección: “pecadora”, y este significado nos informa de la percepción que los demás personajes, que fuerzan su entrada en Las Micaelas, tienen de ella.

La **pecadora** fue llevada a las Micaelas pocos días después de la Pascua de Resurrección.

(Pág. 594)

Otra de las designaciones que nos ofrece el grado de proximidad entre los hablantes es aquél que tiene lugar en las conversaciones entre amantes “el vocabulario de los amantes” que dijera Sobejano⁶² en su espléndido artículo, en éste hacía mención sobre esos términos chocarreros, pueriles, populares, que en ocasiones utilizan los enamorados en la intimidad. En *Fortunata y Jacinta* hallamos numerosos ejemplos de este lenguaje, entre Fortunata y Juanito, y entre éste y Jacinta. En la primera pareja, se hallan expresiones más populares “nene” “chiquillo” “nena salada”, “jormiguita”; mientras que en la pareja de casados abundan las expresiones más pueriles, que manifiestan claramente la relación materno-filial que los caracteriza.

Así pues, Juanito utiliza el término “nena” para referirse a Fortunata, esta designación no solo nos indica la proximidad entre ellos, sino también será percibida por Jacinta como una triste herencia de la relación anterior.

“Adelante, **nena**

Fortunata no daba un paso. De repente (el demonio explicara aquello)...”

(Pág. 687)

Como te digo, un animal, pero de buen corazón, de buen corazón...pobre *nena* ¡Al oír esta expresión de cariño, dicha por el Delfín tan espontáneamente, Jacinta arrugó el ceño. Ella había heredado la aplicación de la palabreja, que ya le disgustaba por ser como desecho de una pasión anterior, un vestido o una alhaja ensuciados por el uso (...) (Pág. 206)

En el capítulo IV “Un curso de filosofía práctica” también Galdós introduce un nuevo apelativo, castizo, designado por Feijoo “Chulita”:

-Chulita habrás notado que yo... pues...habrás visto que mi salud no es buena. Y entre paréntesis, ¿qué edad me echas tú?

⁶² Sobejano, Gonzalo. “Galdós y el vocabulario de los amantes”. *Anales Galdosianos*, I, 1966, págs. 84-95.

“(…) De todas maneras ya tengo poca cuerda, chulita de mi alma, y tengo que pensar mucho en ti (…)

(Págs. 110-111)

Otro aspecto directamente relacionado con la onomástica del personaje es el del ascendente que viene marcado por un apellido, así como el inicio de *Fortunata y Jacinta* presenta detalladamente los orígenes de las familias Santa Cruz y Arnaiz, de las cuales proceden Juanito y Jacinta, en cambio ningún apellido ni nombre nos sitúa el origen de Fortunata. Una primera referencia la hallamos en la narración que Juanito ofrece a Jacinta en su viaje de novios. En esta escena, el familiar más próximo es la tía de Fortunata:

¿Quién era la del huevo?...Pues una chica huérfana que vivía con su tía, la cual era huevera y pollera en la Cava de San Miguel. ¡ Ah! ¡Segunda Izquierdo!... por otro nombre la *Melaera* ¡Qué basilisco!... ¡Qué lengua! ¡Qué rapacidad!... era viuda y estaba liada, así se dice, con un picador.
(Pág. 205)

Una segunda referencia a esta anonimía aparece en el capítulo II “Afanos y contratiempos de un redentor” (II parte), cuando Fortunata narra detalles de su infancia, en esta escena los padres aparecen definidos de forma muy escueta, obviando los nombres y apellidos de éstos. Esta ausencia de datos concretos (nombres, fechas, familias) apenas descritos en un párrafo contrasta radicalmente con la presentación de las familias Arnaiz y Santa Cruz en los primeros capítulos de la obra; el autor sitúa a los personajes como representantes de las dos clases sociales a las que pertenecen: la burguesía y el “cuarto estado”

Prefería contar particularidades de su infancia. Su difunto padre poseía un cajón en la plazuela, y era hombre honrado. Su madre tenía, como Segunda, su tía paterna, el tráfico de huevos. (...) Sus padres se murieron cuando ella tenía doce años.
(Pág. 484)

6.1.1 Los objetos

En el análisis de *La desheredada* del presente estudio, en el apartado “Los objetos o correlatos objetivos” ya introducíamos la relevancia que adquiere en la novela decimonónica el *entorno inanimado* en palabras de Emma Martinell⁶³ como revelación de la naturaleza del personaje. Asimismo, mencionábamos las referencias críticas de Clarín, las palabras del propio Galdós que resumían su poética en cuanto a este aspecto,

⁶³ Martinell, Emma. “Isidora Rufete (La Desheredada), a través del entorno inanimado.” *Letras de Deusto*, 16, 1986: 107-122.

así como también el concepto tomado de Hegel y reformulado por Lukács⁶⁴ de *la totalidad de objetos*, o el sintagma *segregación simbólica* acuñado por Laureano Bonet⁶⁵ en referencia al conjunto de objetos, espacios que desvelan metonímicamente el ser físico y moral del personaje.

Si bien *La desheredada* (1885) marcaba el inicio de una nueva poética galdosiana, inaugurando el llamado período de las *Novelas contemporáneas*, en que el personaje se traza atendiendo a los nuevos planteamientos estéticos del Naturalismo, desvelado por su entorno objetual; *Fortunata y Jacinta* (1887) cierra el ciclo de dicho período, con la creación de una protagonista, cuyas características prefiguran la nueva estética del ciclo de la novela espiritualista de la década de los 90, pero que sin embargo sigue definiéndose en parte por ese *entorno inanimado*, por esa *totalidad de objetos*, aunque estos van cediendo el lugar a la voz de la protagonista, que va encarnándose esencialmente a través de los monólogos, diálogos en el plano narrativo, y mediante certeros símbolos en el plano estructural.

En este apartado nos disponemos a analizar aquellos objetos que conforman el trazado caracterológico de la protagonista, bien sea el perfil físico o moral.

En primer lugar, presentamos una escena especular ubicada en el capítulo II “Afanos y contratiempos de un redentor” de la parte segunda. Aquí Galdós nos ofrece una prosopografía de Fortunata, compuesta por la voz narrativa omnisciente y el discurso directo introducido por un verbo *dicendi* de la protagonista. Ambas voces se mezclan en un discurso que nos ofrece la descripción más detallada de Fortunata en el decurso del relato, pues hasta la parte segunda la protagonista permanece esbozada mediante su primera aparición en La Cava de San Miguel, cuya descripción es muy somera, y posteriormente en el capítulo “Viaje de Novios” su presencia se encarna a través del relato de Juanito Santa Cruz, esencialmente a través de sus acciones; y finalmente otra descripción, la de Maximiliano al verla por primera vez, completa su perfil físico. Así pues, la protagonista aparece descrita por sus acciones o predicamentos, antes que por su apariencia física. Esta técnica contrasta con *Doña Perfecta*, novela representativa de la primera época, en donde los personajes aparecían descritos en primer término a través de la prosopografía, y posteriormente se iban configurando a través de sus acciones;

⁶⁴ Lukács, Gyorgy. “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels.” En *Sociología de la literatura*, 3ª edición, de Gyorgy Lukács, 220. Barcelona: Península, 1973.

⁶⁵ Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1999.

quedaban retratados ante el lector desde el principio de la novela, para después presentar sus acciones.

Este cambio en la técnica ya aparece en *La desheredada* y en las siguientes *Novelas contemporáneas*.

En esta descripción debemos destacar el recurso del objeto especular a través del cual se nos ofrece la prosopografía de la protagonista, centrada en su rostro, remarcando la belleza de éste. Es significativo que la descripción más pormenorizada de Fortunata nos la ofrezca el narrador a través de una proyección de ella en el espejo, de alguna forma, parece hablar de su carácter reflectante, pues acaba erigiéndose en una entidad-objeto, en la cual la mayoría de los personajes acaba proyectando sus propias voliciones, dibujando el trazo de una Fortunata distinta, la que cada cual pretende modelar.

(...) siguió contemplando y admirando su belleza. Estaba orgullosa de sus ojos negros, tan bonitos que, según dictamen de ella misma, le *daban la puñalada al Espíritu Santo*. La tez era una preciosidad por su pureza mate y su transparencia y tono de marfil recién labrado; la boca, un poco grande, pero fresca y tan mona en la risa como en el enojo... ¡Y luego unos dientes! “Tengo los dientes –decía ella mostrándoselos–, como pedacitos de leche cuajada” La nariz era perfecta. “Narices como la mía, pocas se ven”... Y por fin, componiéndose la cabellera negra y abundante como los malos pensamientos, decía :”¡Vaya un pelito que me ha dado Dios!” (...) Despertó al fin de aquello que parecía letargo, y volviendo a mirarse, animóse con la reflexión de su buen palmito en el espejo. “Digan lo que quieran, lo mejor que tengo es el entrecejo...Hasta cuando me enfado es bonito...”

(Pág. 506)

La siguiente escena especular se sitúa en el capítulo IV “Nicolás y Juan Pablo Rubín. Propónense nuevas artes y medios de redención”; y contrasta radicalmente con la anterior, puesto que, no revela esta vez la belleza de Fortunata, sino de forma extremadamente sutil nos muestra una característica de su personalidad que reaparecerá en diversas escenas: su volubilidad. Pues en el pasaje se muestra este cambio de percepción: si bien al principio, de forma natural, Fortunata desea admirar su belleza cuando se mira al espejo, porque es una cualidad que valora positivamente; posteriormente, recuerda los consejos de Nicolás, los cuales desdeñaban la belleza como principio redentor, operando en ella un cambio que la llevará a valorar en Maximiliano otros aspectos de naturaleza moral sobre los puramente físicos. No obstante, esta mudanza volverá a transmutarse en cuanto esta nueva redención fracase y Fortunata perciba la realidad tal cual es.

Previamente a este pasaje, recordemos que Nicolás ha establecido el proceso de edificación espiritual que debe seguir Fortunata para salvarse, en este decálogo moral la única belleza que debe contemplarse es la del alma:

Al principio tendrá usted que hacer algunos esfuerzos; será preciso que se olvide usted de su buen palmito. Esto es quizás lo más difícil; pero hagámonos la cuenta de que la única hermosura de verdad es la del alma, hija mía, porque de la del cuerpo dan cuenta los gusanos.
(Pág. 568)

Otro de los aspectos fundamentales en la revelación del personaje es su vestimenta, mediante la cual Fortunata se adscribe a una determinada clase social: la obrera. Esta se compone esencialmente de un pañuelo colocado en la cabeza y un mantón.

“(…) La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros (...) Juanito no pecaba de corto, y al ver a la chica y observar lo linda que era y lo bien calzada que estaba (...)
(Pág. 182-183)

A diferencia de la constante referencia al vestuario que va trazando la particular degradación física y moral del personaje de Isidora Rufete, la evolución de Fortunata no viene subrayada por este aspecto, a excepción de la única ocasión en que aparece elegantemente ataviada, como resultado de una transitoria mejora económica –narrada por Villalonga-, ya que no define un rasgo caracterológico como sí lo definía en Isidora, para ésta la vestimenta era un valioso signo de pertenencia a la clase social deseada; en cambio, será la ausencia de esta preocupación estética la que caracterice este aspecto en Fortunata, como ella misma indica en un diálogo con Juanito:

“En resumidas cuentas –le decía él-, eres una inocentona. Pero di, ¿no te gusta el lujo?
-Cuando no estoy contigo, me gusta algo, no mucho. Nunca me he chiflado por los trapos. Pero cuando te tengo, lo mismo me da oro que cobre; seda y percal todo es lo mismo.
-Háblame con franqueza. ¿No necesitas nada?
-Nada; me lo puedes creer. (...)
-Quiero regalarte un vestido.
-No me lo pondré.
-Y un sombrero.
-Lo convertiré en espuerta.
(Págs. 692-693)

Por tanto, la cuestión del vestuario marca, por un lado, la pertenencia de Fortunata a la clase popular, definiéndola como tal en el decurso del relato, -a excepción de la única ocasión en que cambia el pañuelo por un sombrero, como hemos indicado anteriormente- y por otro lado, también permite destacar el hecho de que para ella es un aspecto menor, como lo indica el fragmento arriba seleccionado.

Aparecen a lo largo de la novela una serie de objetos que se reiteran en los capítulos en que se insertan y otros que se prolongan en el transcurso de la trama; nos referimos en primer lugar a los botones; y en segundo lugar, a las llaves, y a la piedra.

El primer elemento lo introduce Mauricia La Dura, en el capítulo VII “La boda y la luna de miel” relata a Fortunata una superstición relacionada con el encuentro repentino de un botón, el color de los botones. A través de este objeto, el lector percibe la incidencia

que tienen tales creencias populares en Fortunata. Además también podemos percibir el grado de influencia que ejerce Mauricia en Fortunata, pues ésta aplica el mismo razonamiento al ver otro botón.

Paralelamente a este objeto, se hace referencia a otra superstición de Fortunata del mismo tipo, con unas cerillas esta vez. A través de este objeto el autor nos alude al tipo de razonamiento de la protagonista, basado en creencias populares esencialmente, a la vez que funciona simbólicamente en el desarrollo del relato.

Si bien este objeto se concreta en un capítulo, el relacionado con la piedra forma parte de una extensa red semántica que se articula durante toda la novela, constituyendo una poderosa simbología de Fortunata. Diversos personajes utilizan este símil para referirse a una cualidad de la protagonista: su pureza, entendida como rusticidad, algo que necesita ser pulido, ser modificado, reconducido. En otras ocasiones, especialmente Juanito se refiere a ella como parte de la cantera que es el pueblo, ese conocimiento primitivo, del cual la sociedad saca su provecho:

“Te acordarás de aquel cuerpo sin igual, de aquel busto estatuario, de esos que se dan en el pueblo y mueren en la oscuridad cuando la civilización no los busca y los *presenta* . Cuántas veces lo dijimos: “¡Si este busto supiera explotarse...!¿Te acuerdas de lo que sostenías?... “El pueblo es la cantera. De él salen las grandes ideas y las grandes bellezas. Viene luego la inteligencia, el arte, la mano de obra, saca el bloque, lo talla”...Pues chico, ahí la tienes bien labrada...”
(Pág. 433)

Este fragmento pertenece al pasaje en el que Villalonga relata a Juanito la noticia del regreso de Fortunata a Madrid. Concretamente, en este párrafo, el amigo la define utilizando términos que participan semánticamente del concepto “piedra”: “busto estatuario”, “cantera”, “bloque”, “labrada” para caracterizarla como un ser primitivo, natural, que debe ser pulido por aquellos que poseen los mecanismos para hacerlo: la clase burguesa a través del arte, de la educación, de la cultura afinaría las ideas madre que se hallan en el pueblo en estado latente. Estas ideas reaparecerán nuevamente, en boca de Juanito esta vez, en un diálogo mantenido con Fortunata, en el que ella se define como pueblo, en cuanto a las normas y convencionalismos burgueses, ella no desea “civilizarse” porque desvirtuaría su auténtico ser. Juanito responde a esta reafirmación de Fortunata a través de un discurso pseudoromántico, impostado, en el que la clase obrera atesora los auténticos valores que la civilización ha corrompido con su progreso. Lo que permanece oculto en las palabras de Juanito es la misantropía de la clase burguesa, que acude al bloque, a la cantera del pueblo pero en beneficio propio.

“-¡Pueblo!, eso es –observó Juan con un poquito de pedantería -; en otros términos: lo esencial de la humanidad, la materia prima, porque cuando la civilización deja perder los grandes sentimientos, las ideas matrices, hay que ir a buscarlos al bloque, a la cantera del pueblo”
(Pág. 690)

Otro de los personajes que ve en Fortunata una cantera, un medio para satisfacer su vanidad educativa es Doña Lupe; ésta traza como otros personajes (Nicolás Rubín, Maximiliano, Feijoo) un plan reformador que consiste en aburguesar la conducta moral de Fortunata, a fin de extraer una mejora personal, que en Doña Lupe se traduce en desplegar sus dotes manipuladoras sobre seres que cree inferiores (Maximiliano y Papitos).

“Por esto la viuda no cesaba de pensar en el gran partido que podía sacar de Fortunata, desbastándola y puliéndola hasta tallarla en señora (...)”
(Pág. 584)

Incluso Fortunata utiliza el término “piedra” en referencia al proceso reformador de signo moral y religioso al que se ve sometida por Doña Lupe, Maxi y las Micaelas.

“Las señoras Micaelas me desbastaron, y mi marido y doña Lupe me pasaron la piedra pómez, sacándome un poco de lustre.”
(Pág. 409)

Otro de los términos que pertenece a la familia léxica del término piedra es “canto”, concepto que utiliza Guillermina esta vez para ilustrar el primitivismo de Fortunata, asociándola al pueblo, a la carencia de educación, de moralidad, de principios.

“-Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar.”
(Pág. 251)

En este mismo capítulo VII “La idea... la pícaro idea”, se ubica el siguiente fragmento, a través del discurso omnisciente se resume la dialéctica entre civilización y naturaleza que permea toda la novela. El pueblo se identifica con los valores primarios que no han sido contaminados por la sociedad industrializada, por los convencionalismos burgueses.

Así era la verdad, porque el pueblo, en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol, materia de la forma. El pueblo posee las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización conforme se la van gastando las menudas, de que vive.)
(Pág. 251)

Además de las numerosas alusiones metonímicas que utilizan los personajes para describir el primitivismo, el salvajismo de Fortunata recurriendo a la idea de cantera, es muy significativo también que el espacio que habita la protagonista aparezca asociado a

este elemento. Destacamos el capítulo III “Estupiñá”, en que aparece por primera vez descrito el espacio de la Cava de San Miguel, cuando Juanito visita a Estupiñá; la piedra de las escaleras caracterizará el espacio de forma muy significativa, no solo dotándole de un aura de leyenda al edificio, sino como segregación simbólica de los personajes que lo habitan, formará parte de la red semántica del término “Piedra” para caracterizar el sustrato natural, puro, no contaminado de la protagonista.

“El piso en que el tal vivía era cuarto por la Plaza y por la Cava séptimo. No existen en Madrid alturas mayores, y para vencer aquéllas era forzoso apechugar con ciento veinte escalones, *todas de piedra*, como decía Plácido con orgullo, no pudiendo ponderar otra cosa de su domicilio. El ser *todas de piedra*, desde la Cava hasta las buhardillas, da a las escaleras de aquellas casas un aspecto lúgubre y monumental, como de castillo de leyendas(...) pues no es lo mismo subir a su casa por una escalera como las del Escorial, que subir por viles peldaños de palo, como cada hijo de vecino (...)

Juanito la emprendió con los famosos peldaños de granito, negros ya y gastados.
(Págs. 180-181)

Asimismo, cuando Fortunata está recluida en Las Micaelas, una enorme cantera está ubicada a su lado, y será el martilleo constante lo único que oirán las reclusas una vez la tapia esté finalizada y quede el espacio completamente aislado del exterior:

“Así como los ojos de Maximiliano miraban con inexplicable simpatía el disco de la noria, su oído estaba preso, por decirlo así, en la continua y siempre igual música de los canteros, tallando con sus escoplos la dura berroqueña.”

(Pág. 601)

“(...) Por fin la techumbre de la iglesia se lo tragó todo, y sólo se pudo ver la claridad del crepúsculo, la cola del día arrastrada por el cielo.

Pero si ya no se veía nada, se oía, pues el tiqui tiqui del taller de canteros parecía formar parte de la atmósfera que rodeaba el convento”

(Pág. 620)

En el capítulo “Vida Nueva” de la segunda parte, cuando Fortunata vuelve a su lugar de origen, la Cava de San Miguel, Plácido, como administrador actual, mientras le guía al piso alquilado, hace hincapié en la calidad de la piedra no solo de las escaleras sino de los cimientos que sustentan el edificio. Habla de su dureza, de su resistencia que hace asemejarlo a un diamante.

“-De su amo. Conque... bastante hemos hablado...y finalmente: la finca es magnífica; está tasada en treinta y cinco mil duros. Sólo el pedernal de los cimientos y la berroqueña de la escalera valen un dineral. ¿Pues y las paredes? El otro día, al abrir un hueco, los albañiles no le podían meter el pico. Nada, que *talmente* se rompen las herramientas en este ladrillo recocho que parece un diamante...”

(Pág. 406)

En una novela manifiestamente cíclica en su estructura, el objeto al que venimos haciendo referencia vuelve a aparecer a modo de epitafio, pues conforma la materia con la que se ha construido la lápida de Fortunata. En este fragmento, Ballester se lamenta

de no haber podido realizarla en mármol, en su lugar la piedra atesorará la eternidad de la protagonista, volviendo así al origen.

“(…) Yo hubiera querido hacerla de mármol; pero no hay posibles...y es de piedra de Novelda; tributo modesto y afectuoso de una amistad pura...”

(Pág. 538)

Así pues, el elemento pétreo conforma en el transcurso de la novela una significativa red semántica, en las variantes léxicas que hemos señalado “canto, piedra pómez, cantera, berroqueña, pedernal, bloque, busto estatuario...” y que funcionan como poderosas metáforas iluminando el perfil moral y social de la protagonista, identificándola con el pueblo. O también como segregación simbólica a través del espacio que habita. Esta red semántica informa al lector de la identificación de Fortunata con lo popular, con lo primitivo, primigenio, forjando así esa suerte de dialéctica entre civilización y naturaleza que sustenta el andamiaje temático de gran parte de las Novelas Contemporáneas.

Otra figura que sintetiza el carácter fluctuante de Fortunata es el de la veleta, esta aparece de forma aislada en el relato, no es recurrente si no a través de otro elemento asociado por semejanza “el disco de las Micaelas”, el cual sí conforma un poderoso símbolo de cual nos ocuparemos en el último apartado. Este objeto aparece como evocación de la protagonista, la cual en una de sus múltiples reflexiones se asemeja a éste por su volubilidad, por su mudanza en los pensamientos, en las percepciones. Y este cambio sí que es una constante que traza el perfil moral de Fortunata, pues define la constante oscilación sobre la que pivotan las dos pulsiones irrefrenables que la caracterizan. Fortunata siente una pulsión hacia la vida ordenada, la paz doméstica, la honradez; y otra hacia el amor loco, la pasión que vive con Juanito. La inclinación hacia un centro u otro conforma también la estructura de la novela, estudiada por Ricardo Gullón en *Técnicas de Galdós*, a través de los triángulos cambiantes que forman las dos parejas de casadas.

En el siguiente fragmento, ubicado en el capítulo II “Afanos y contratiempos de un redentor”, podemos observar que Fortunata, a través de la voz omnisciente, se ve así misma como una veleta por las continuas mudanzas que experimenta su ánimo, en la convivencia con Maximiliano. De pronto sentía la reconfortante paz de un hogar seguro, de tener un nombre, como de forma imprevista sin que mediara ninguna circunstancia

específica, eso mismo que la tranquilizaba la hundía ahora en un abismo, sintiéndose la mujer más infeliz. Estas transiciones eran repentinas y no respondían a una causa concreta.

“Ella misma comparó su alma en aquellos días a una veleta. Tan pronto marcaba para un lado como para otro. De improviso, como si se levantara un fuerte viento, la veleta daba la vuelta grande y ponía la punta donde antes tenía la cola. De estos cambiazos había sentido ella muchos; pero ninguno como el de aquel momento, el momento en que metió la cuchara dentro del arroz para servir a su futuro esposo. No sabía ella decir cómo fue, ni como vino aquel sentimiento a su alma, ocupándola toda; no supo más sino que le miró y sintió una antipatía tan horrible hacia el pobre muchacho, que hubo de violentarse para disimularla”
(Pág. 511)

Cabe señalar otro fragmento, situado en el capítulo IV “Un curso de filosofía práctica”, en que la voz narratorial nos adentra en la conciencia de Fortunata, la cual se debate entre seguir los consejos pragmáticos de Feijoo, conciliando los impulsos y las debidas apariencias, y entregarse abiertamente a sus deseos. De modo que, unas veces se siente un ser monstruoso y otras un ser absolutamente desgraciado aunque íntegro.

“Su conciencia giraba sobre un pivote, presentándose, ya el lado blanco, ya el lado negro. A veces esta brusca revuelta dependía de una palabra, de una idea caprichosa que pasaba volando por su espíritu, como pasa un pájaro fugaz por la inmensidad del cielo. Entre creerse un monstruo de maldad o un ser inocente y desgraciado, mediaban a veces el lapso de tiempo más breve o el accidente más sencillo; (...)”
(Pág. 100)

Ambos pasajes seleccionados muestran de forma manifiesta la voluntad de Galdós de sondear el psicologismo del personaje; en el primer caso, utilizando una elocuente comparación con la veleta, para ilustrar los cambios de ánimo, de percepción que la acompañan ante la proximidad del inminente enlace; en el segundo caso, asistimos a la conciencia directa de Fortunata, es de algún modo una introspección más profunda que la anterior, puesto que aquí no se da tal comparación, sino que es directamente la conciencia la que oscila entre sentirse culpable o inocente siguiendo los consejos de Feijoo. No obstante, la imagen que sustenta esa fluctuación (el pivote) comparte rasgos semánticos con (veleta) ambos giran según soplan los vientos.

Una vez más a través de una serie de objetos, bien por comparación, o por identificación directa, o también como segregación simbólica del personaje constituyen eficaces mecanismos de introspección en el psicologismo de la protagonista, la cual va revelándose al lector en su progresiva interiorización.

6.1.2 El espacio

En este apartado nos disponemos a analizar el espacio como instancia narrativa implicada en la revelación de la morfología moral del personaje, como resorte configurativo de éste, en su perfil social y moral. A este respecto recordamos el interesante artículo de Peter G. Earle⁶⁶ en que menciona la trascendencia del espacio en algunas de las novelas Contemporáneas de Galdós:

“Me refiero particularmente a los escenarios –habitaciones, escaleras, casas, el laberinto de calles, ect- que el autor utiliza para reunir o aislar a sus personajes. Son lugares, alturas, recintos, fachadas y objetos simbólicos, ligados íntimamente las personalidades creadas por el novelista. Más que adornos son extensiones vitales de ellas. (...)

Los personajes memorables (Nazarín, Fortunata, Benina, Torquemada, por ejemplo) son los más expuestos a la “sociedad”, lo cual quiere decir, en la perspectiva de su creador, que circulan simbólicamente en una gran variedad de espacios vitales: los que pocas veces ofrecen paisaje para el sentimiento, pero que casi siempre complementan o aumentan la revelación de la personalidad.”

También recordamos las palabras de Laureano Bonet al respecto:

“Conviene recordar que para el escritor decimonónico una butaca, una habitación, un edificio constituyen el medio físico y sobre todo, “moral” en que se desenvolvían los protagonistas de una novela. Entorno ambiental que no sólo rodeaba a los personajes sino que los “empapaba” con su presencia física hecha costumbre cotidiana mediante un singularísimo proceso de ósmosis, proceso –en términos literarios- abiertamente metonímico: no existían así “espacios muertos”, distancias infranqueables entre la naturaleza y los caracteres...”

O la interesantísima aportación de Yvan Lissorgues en su artículo “Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del Siglo XIX. Una estética de la verdad”, en relación a la contribución del espacio en el perfil del personaje:

“La ciudad de Madrid representada por el gran autor en sus narraciones resulta, por lo tanto, el escenario natural de la vida social, que como argumentaremos pasa de ser la simple calle, escenario para la manifestación del perfil colectivo de las gentes, a la vía pública donde reconoceremos la individualidad de los personajes.”

Es por tanto un espacio que funciona como revelación de la naturaleza moral y social del personaje, pues además de desvelar aspectos de su personalidad, lo sitúa también en el estrato socio-económico al cual pertenece.

Al analizar el espacio en *Fortunata y Jacinta* nos hemos ceñido a aquellos que se interrelacionan directamente con la protagonista, Fortunata, que la van situando en su devenir vital en el decurso del relato, obviando aquellos que regenta la clase burguesa (La casa de Los Arnaiz, de Los Santa Cruz), o los cafés (espacio híbrido socialmente). Para ello hemos incorporado a nuestro análisis la clasificación que sigue José M^a Cuesta

⁶⁶ Earle, Peter G. “La interdependencia de los personajes galdosianos.” *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252, Octubre 1970 a enero de 1971: 117-134.

Abad⁶⁷ en su artículo: “Los espacios de “Fortunata”: dialéctica espacio-refugio/ espacio-prisión”, sobre la tipología espacial aportada por la Teoría literaria que distingue:

“1º. El *espacio físico o geográfico*: Lugares donde transcurre la acción y ambientes donde se encuentran los personajes; 2º El *espacio social*: que está vinculado a la extensión física en la que se distribuyen los personajes, supone un orden del universo de ficción en sub-espacios que entrañan un significado pertinente para el conflicto. La pertinencia a un estrato social determinado (clases bajas, burguesía, aristocracia...) condiciona la actuación del personaje, le impone un sistema de valores y lo inserta en una posición concreta con respecto a los personajes situados en otras esferas sociales; 3º El *espacio psicológico* es el resultado de la actitud interna del personaje ante el ambiente social, cultural e incluso físico donde se encuentra. El pensamiento, el sentimiento o las impresiones psíquicas del personaje “construyen” nuevos espacios a los que éste se vincula de un modo determinado.

Así pues nos disponemos al análisis del espacio externamente bifurcado en “espacio urbano” y “espacio doméstico”, atendiendo a la tipología espacial recogida por José M^a Cuesta Abad para caracterizarlo en cada sub-apartado. De modo que, partimos desde la perspectiva más física, más externa del Madrid del XIX esto es -el *espacio físico-geográfico y social*, señalando los lugares que regenta Fortunata hasta el punto de vista más interno y subjetivo de su materialización -*el espacio psicológico*- a fin de dar cuenta de la profundidad y de la significación de este aspecto narrativo como eficaz configurador de la morfología moral y social de la protagonista. Además de esta clasificación, nos parece especialmente reveladora la dicotomía que ha establecido José M^a Cuesta en el citado artículo, a propósito de la interrelación del espacio con los estados anímicos de Fortunata:

Desde el punto de vista espacial, Fortunata es un personaje “nómada”, parece incapaz de permanecer largo tiempo en un mismo sitio. Las variaciones de lugar son una prolongación sémica de las oscilaciones psíquicas del personaje, cuyo espacio tiene la forma, por expresarlo gráficamente, de una línea sinuosa o de un trayecto en *zig-zag*. El personaje fluctúa entre su pasión amorosa irreprimible y su deseo de someterse a las pautas de comportamientos sociales. Es decir, la significación de los espacios de Fortunata depende, en gran medida, de su actitud o situación psicológica ante ellos, de tal modo que cuando su amor adúltero se agudiza, el espacio se convierte ante sus ojos en *Prisión*; mientras que tanto las circunstancias la llevan al arrepentimiento, el espacio toma el sentido de *Refugio*

6.1.2.1 Espacio exterior (urbano)

En este apartado hemos seleccionado dos espacios urbanos que permiten caracterizar a la protagonista: el de La Cava de San Miguel y el Convento de las Micaelas. El primero se define como un *espacio físico o geográfico*, y un *espacio social* sobre todo al inicio de la novela, pues al final adquiere connotaciones simbólicas que acaban convirtiéndolo

⁶⁷ Cuesta Abad, José María.: *Los espacios de “Fortunata”: Dialéctica espacio-refugio / espacio-prisión*. Págs. 477-483 en Actas (Congreso Internacional, 23-28 de noviembre) Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid 1989. Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)

en un espacio esencialmente psicológico; mientras que el segundo es un *espacio físico o geográfico* pero esencialmente un *espacio psicológico* desde el comienzo.

“La cava de San Miguel”

“Juanito reconoció el número 11 en la puerta de una tienda de aves y huevos. Por allí se había de entrar sin duda, pisando plumas y aplastando cascarones... Portal y tienda eran una misma cosa en aquel edificio característico del Madrid primitivo... Daba dolor ver las anatomías de aquellos pobres animales, que apenas desplumados eran suspendidos por la cabeza, conservando la cola como un sarcasmo de su mísero destino. A la izquierda de la entrada vio el Delfín cajones llenos de huevos, acopio de aquel comercio. La voracidad del hombre no tiene límites, y sacrifica no sólo las presentes sino las futuras generaciones gallináceas. A la derecha, en la prolongación de aquella cuadra lóbrega, un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves...

... Habiendo apreciado este espectáculo poco grato, el olor de corral que allí había, y el ruido de alas, picotazos y cacareo de tanta víctima, Juanito la emprendió con los famosos peldaños de granito, negros ya y gastados. Efectivamente parecía la subida a un castillo o prisión de Estado.. Por la parte más próxima a la calle, fuertes rejas de hierro completaban el aspecto feudal del edificio. Al pasar junto a la puerta de una de las habitaciones del entresuelo, Juanito la vio abierta y, lo que es natural, miró hacia dentro, pues todos los accidentes de aquel recinto despertaban en sumo grado su curiosidad. Pensó no ver nada y vio algo que pronto le impresionó, una mujer bonita, joven, alta... (...) La moza tenía pañuelo claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural.”

(Págs. 181-182)

El fragmento seleccionado puede que sea el que más atención crítica ha recibido de toda la novela, por diversas razones: por ser el que encierra reveladores aspectos de contenido y estructura que articulan la totalidad del relato, por constituir el espacio que abre y cierra la particular andadura vital de su protagonista; aún así, lo hemos seleccionado porque es imprescindible en la configuración del personaje que ocupa nuestro estudio.

El espacio de La Cava de San Miguel se construye a través de la mirada de Juanito, introducida por la omnisciencia narrativa; durante toda la descripción, el lector todavía no lo ha relacionado con Fortunata, pues el primero en aparecer es un matarife descoyuntando gallinas en un entorno mortífero marcado por las aves que esperan la muerte entre los garrotes de las jaulas, y por las plumas de las que han sido ejecutadas, junto con los huevos: fin y principio del proceso. Cabe remarcar el vocabulario utilizado, Galdós antropomorfiza la escena convirtiendo a un matarife en un sicario, a las gallinas en víctimas, a las que éste da garrote, y los huevos representan las futuras generaciones. Todo parece indicar que el pasaje contiene un significado aparente: la descripción de un matadero de gallinas; y un significado latente: la síntesis del destino vital de Fortunata.

La escena además es esencialmente sensorial, pues el olor insoportable se mezcla con el sonido del cacareo y el movimiento de las alas, en un espacio tenebroso; este entorno

visual desagradable contrasta radicalmente con la posición social de Juanito. Según la clasificación de las funciones del espacio enunciadas por José M^a Cuesta Abad en el citado artículo, el personaje de Juanito tendría una *función opositiva*, ya que no está integrado en el espacio, se opone a él por su situación sociocultural, anunciando así el contraste con el estatus socio-económico de Fortunata, para quien el escenario tiene una clara *función identificadora*, pues representa la clase social baja a la que ella pertenece. Asimismo, se produce una relación metonímica entre la gallina y Fortunata, la cual el narrador subraya en forma de comparación, pues a través del gesto (que la identifica nuevamente con la clase baja) de ella al ver a Juanito, que le hace asemejarse al realizado por la gallina, se establece una significativa red simbólica, en tanto en cuanto ambas compartirán el mismo destino trágico de la muerte tras empollar el huevo. En la descripción debemos señalar los adjetivos que se utilizan para caracterizar el edificio, remiten a la idea de fortificación, que bien puede ser castillo o prisión; de alguna manera esta vaguedad, según nuestra perspectiva, no es gratuita, pues parece obedecer a las expectativas que sugiere Galdós al presentar los clásicos elementos de la trama para construir una historia sentimental. Finalmente, el lector resolverá la incógnita: definitivamente será refugio.

Este espacio, por tanto, es geográfico, describe una zona regentada por el cuarto estado en la periferia de Madrid; y es social puesto que la inserción del personaje ya permite caracterizarlo desde una perspectiva socio-económica. Llegado a este punto, el lector ya identifica la clase social de la protagonista a juzgar por las características espaciales: un edificio cuya entrada es un matadero, con todas las connotaciones sensoriales que ello implica. Frente a este efecto negativo, destaca la belleza de Fortunata, cuya primera apariencia es eminentemente sintética, pues el narrador la describe a través de tres adjetivos únicamente. Y la caracterización socio-económica se revela a través de sus gestos: la forma de colocar los brazos y la acción de sorber un huevo; y también mediante su vestimenta.

Tal y como indica José M^a Abad en el citado artículo, esta escena representa una “prolepsis metaforizada”, pues así como asistimos al final mecánico de las gallinas, y puesto que, Fortunata se presenta asociada a estas metonímicamente, también ella acabará trágicamente en este mismo espacio. El relato anticipa el triste final de su protagonista a través de esta escena mortífera.

“De este modo la famosa escena de la Cava de San Miguel funciona como una prolepsis metaforizada, es una anticipación simbólica de los hechos que será reiterada en las partes del

texto donde aparezca, aunque sea muy sucintamente, el sistema asociativo AVE (-Muerte) =FORTUNATA (-Muerte).”⁶⁸
(pág. 481)

La idea de muerte recorre el pasaje no solo por la descripción del matarife, sino por la trascendencia a la hora de revelar también el final de Fortunata, utilizando un vocabulario esencialmente tanático “el sicario ensangrentado” / “da garrote” / “víctimas”/ “sacrificar”.

Así pues, este espacio geográfico y social constituye un eficaz mecanismo narrativo en la revelación del personaje, de su ser social, y preanuncia a través de una profunda asociación simbólica su trágico destino.

Las Micaelas

Estas hermosuras se ocultarían completamente a la vista de *Filomenas* y *Josefinas* cuando estuviera concluida la iglesia en que se trabajaba constantemente. Cada día, la creciente masa de ladrillos tapaba una línea de paisaje. Parecía que los albañiles, al poner cada hilada, no construían, sino que borraban. De abajo a arriba, el panorama iba desapareciendo como un mundo que se anega. Hundiéronse las casas del paseo de Santa Engracia, el Depósito de aguas, después el cementerio. Cuando los ladrillos rozaban ya la bellísima línea del horizonte, aún sobresalían las lejanas torres de Húmera y las puntas de los cipreses del Campo Santo. Llegó un día en que las recogidas se alzaban sobre las puntas de los pies o daban saltos para ver algo más y despedirse de aquellos amigos que se iban para siempre. Por fin la techumbre de la iglesia se lo tragó todo, y sólo se pudo ver la claridad del crepúsculo, la cola del día arrastrada por el cielo.

Pero si ya no se veía nada, se oía, pues el tiqui tiqui del taller de canteros parecía formar parte de la atmósfera que rodeaba el convento.

(Págs. 619-620)

El siguiente espacio que hemos destacado es Las Micaelas, suerte de reformatorio religioso, porque permite ilustrar la voluntad regenerativa de Fortunata, inducida por Maximiliano, Doña Lupe y Nicolás Rubín. Se trata de un espacio geográfico, espacialmente ubicado en las afueras de Madrid, junto a otros edificios, construidos arbitrariamente, y rodeado de terrenos baldíos. Es además un espacio psicológico, que se convierte en trasunto, prolongación de los estados anímicos de Fortunata.

El párrafo que hemos seleccionado ilustra el paulatino proceso de enclaustramiento físico, literal que experimentan las reclusas al ir construyéndose la tapia, que finalmente las aislará de todo el exterior, toda la realidad espacial va borrándose para recluir no solo espiritualmente sino espacialmente también a las recogidas. Tras el primer abandono de Juanito, y la vuelta a Madrid y posterior relación con Maxi, Fortunata pasa de la pasión amorosa a la voluntad de reformarse, para conseguirlo se adentra en el convento, un espacio que finalmente sentirá como prisión. El edificio aparece progresivamente tapiado, representando una sensación de enclaustramiento, dejando a

⁶⁸ Cuesta Abad, José María.: *Los espacios de “Fortunata”: Dialéctica espacio-refugio / espacio-prisión*. Págs. 477-483 en Actas (Congreso Internacional, 23-28 de noviembre) Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid 1989. Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)

los personajes desvinculados de sus relaciones con el exterior y con los otros personajes. Esta idea de estatismo, de crear un espacio-tiempo ajeno al exterior, se materializa a través de un objeto, que mediante la reiteración va adquiriendo un decisivo valor semántico en el seno del relato, nos referimos al disco:

Pero lo más visible y lo que más cautivaba la atención del desconsolado muchacho era un motor de viento, sistema Parson, para noria, que se destacaba sobre altísimo aparato a mayor altura que los tejados del convento y de las casas próximas. (...)

Así como los ojos de Maximiliano miraban con inexplicable simpatía el disco de la noria, su oído estaba preso, por decirlo así, en la continua y siempre igual música de los canteros, tallando con sus escoplos la dura berroqueña. (...) Detrás de esta tocata reinaba el augusto silencio del campo, como la inmensidad del cielo detrás de un grupo de estrellas.
(Págs. 601)

En estos dos fragmentos, el disco aparece descrito a través de la mirada de Maximiliano, de forma un tanto aséptica, no se constituye en auténtico símbolo para él hasta la siguiente alusión:

La noche se venía encima y Maxi deseaba que viniese más aprisa para dejar de ver el disco, que le parecía el ojo de un bufón testigo, expresando todo el sarcasmo del mundo. Maldición sacrílega escapóse de sus labios, y renegó de que hubieran venido a estar tan cerca su deshonra y el santuario donde le habían dorado la infame píldora de la ilusión.
(Pág. 705)

El disco ya adquiere un matiz grotesco, convertido en conciencia vislumbra la auténtica realidad, la reclusión en las Micaelas ha sido una ilusión pues no ha conseguido corregir las locas pasiones de su amada.

De pronto sonó en la huerta un ¡ah! Prolongado y gozoso, como los que lanza la multitud en presencia de los fuegos artificiales. Todas las recogidas miraban al disco, que se había movido solemnemente, dando dos vueltas y parándose otra vez.
-Aire, aire- gritaron varias voces
Pero el motor no dio después más que media vuelta, y otra vez quieto-
(Pág. 643)

En este fragmento, la perspectiva corresponde a las reclusas, y el disco reaparece con matices simbólicos, pues no es simplemente el único objeto que queda visible, sino que atesora el significado de un tiempo estático que se hace irrespirable, aletargado, plomizo; también de una acción paralizada como el disco al quedarse tras un breve movimiento inerte nuevamente. Es cifra de esa oscilación psicológica que sufre la protagonista, Fortunata, pues también en el convento le asaltan las dudas sobre la idoneidad de su matrimonio. Este espacio cobra especial significación por cuanto aparece un personaje que ejercerá un poderoso influjo en ella, Mauricia La Dura, la cual le aconseja seguir los dictados del corazón, sin renunciar a la estabilidad que le ofrece el matrimonio con Maxi.

El convento de las Micaelas tiene una *función contrastiva*, ya que representa todo aquello contrario al sentir de Fortunata: recogimiento, control, renuncia, despojamiento. Asimismo, supone un *espacio psicológico* en el que la protagonista expresa sus dudas, sus angustias, sus anhelos a través de los sueños, y además es el escenario donde se forja su faceta más social: la amistad con Mauricia La Dura, cuyo testimonio lo ilustra el monólogo que expresa a la muerte de ésta. Este es un valor que completa el psicologismo de Fortunata, pues el valor de la amistad es un área definitoria de diversos aspectos del individuo; necesita de otros valores: la sinceridad, la complicidad, la honestidad. Los cuales son manifiestos en la relación de ellas.

Mauricia representa la amiga cómplice, que participa del mismo estrato social, y cuya desgracia personal la hace humana a los ojos de Fortunata; es una igual, otra “hija del pueblo”.

El siguiente fragmento se ubica en el capítulo VII “La boda y la luna de miel”:

Deambulando por las calles

“(…) se puso el mantón y cogió la calle. **No tenía prisa** y se fue a dar un paseíto **recreándose** en la hermosura del día, y **dando vueltas a su pensamiento**, que estaba como el Tío Vivo, dale que le darás, y torna y vira... **Iba despacio** por la calle de Santa Engracia, y se detuvo un instante en una tienda a comprar dátiles, que le gustaban mucho. **Siguiendo luego su vagabundo camino, saboreaba** el placer **íntimo de la libertad**, de estar sola y suelta siquiera poco tiempo. La idea de poder ir a donde gustase la excitaba haciendo circular su sangre con más viveza. (...) Conveníale sacudirse, **tomar el aire**. Bastante **esclavitud** había tenido dentro de las Micaelas. ¡Qué gusto poder coger de punta a punta una calle tan larga como Santa Engracia! El principal goce del paseo era ir solita, libre. Ni Maxi, ni doña Lupe, ni Patricia, ni nadie podían contarle los pasos, ni vigilarla, ni detenerla. Se hubiera ido así...sabe Dios hasta dónde(...) Fijóse en las casas del barrio de las Virtudes, pues las habitaciones de los pobres le inspiraban siempre cariñoso interés.(...)

Embebecida en esta cavilación, llegó al campo de Guardias, junto al Depósito. Había allí muchos sillares, y sentándose en uno de ellos, empezó a comer dátiles. Siempre que arrojaba un hueso, parecía que arrojaba a la inmensidad del pensar general una idea suya, calentita como se arroja la chispa al montón de paja para que arda.”
(Pág. 685-686)

Hemos seleccionado este pasaje porque constituye un buen ejemplo de *espacio psicológico*, en tanto en cuanto muestra el resultado de la interacción del personaje con el ambiente físico y social en el que se encuentra. Cabe recordar que Fortunata ha salido de la reclusión en Las Micaelas, ha contraído matrimonio con Maximiliano, y ha reaparecido el fantasma de Juanito en el piso contiguo al suyo. Tras una situación de sometimiento moral en el convento, y una convivencia anodina, Fortunata siente la necesidad de tomar aire fresco, decidiendo ir a pasear en soledad. El *espacio geográfico* que dibuja la calle Santa Engracia, pasando por el barrio de las Virtudes hasta llegar al campo de Guardias sirve de apoyatura al callejeo, físico pero también psíquico de Fortunata. Este fragmento es esencialmente pensamiento, sentimiento, impresión

psíquica. Los verbos utilizados: “No tenía prisa”, “recreándose”, “dando vueltas a su pensamiento”, “iba despacio”, “se detuvo”, “siguiendo su vagabundo camino” dibujan un tiempo que se dilata y se contrae como el “tío vivo” ya para, ya sigue... y que sustenta el deambular físico y mental de la protagonista. Es destacable la oposición que se traza entre el espacio físico (el aire libre, la longitud interminable de la calle, el día apacible, la libertad de la soledad, recrearse en el vagabundeo, no tener rumbo fijo) con la esclavitud de Las Micaelas, con Doña Lupe, Maxi, Patricia, que reaparece en su pensamiento, remarcando aún más la libertad que siente al liberarse de esas presencias opresoras caminando en soledad.

“Una mañana, al levantarse, vio que había caído durante la noche una gran nevada. El espectáculo que ofrecía la plaza era precioso; los techos enteramente blancos; todas las líneas horizontales de la arquitectura y el herraje de los balcones perfilados con purísimas líneas de nieve; los árboles ostentando cuajarones que parecían de algodón, y el Rey Felipe III con pelliza de armiño y gorro de dormir. Después de arreglarse volvió a mirar la plaza, entretenida en ver cómo se deshacía el mágico encanto de la nieve; cómo se abrían los surcos en la blancura de los techos; cómo se sacudían los pinos su desusada vestimenta; cómo en fin, en el cuerpo del Rey y en el del caballo, se desleían los copos y chorreaba la humedad por el bronce abajo. El suelo, a la mañana tan puro y albo, era ya al mediodía charca cenagosa, en la cual chapoteaban los barrenderos y mangueros municipales, disolviendo la nieve con los chorros de agua y revolviéndola con el fango para echarlo todo a la alcantarilla. Divertido era este espectáculo, sobre todo cuando restallaban los airosos surtidores de las mangas de riego, y los chicos se lanzaban a la faena, armados con tremendas escobas. Miraba esto Fortunata, cuando de repente... ¡ay Dios mío!, vio a su marido (...)
(Pág. 410)

6.1.2.2 Espacio doméstico

En este apartado hemos seleccionado aquellos espacios interiores que va ocupando Fortunata en sus sucesivas relaciones sentimentales. El espacio nuevamente deviene fiel trasunto de los diferentes estados psicológicos de la protagonista. Y como indicaba José M^a Abad se presenta a través de la dialéctica espacio-refugio/ espacio-prisión, en función de sus pulsiones, hacia el deseo y la pasión o hacia la estabilidad, y la honradez. Es el primer espacio que aparece detalladamente descrito después de La Cava de San Miguel que regenta Fortunata. Se trata de un cuarto, situado en un precario edificio, regentado por “mujeres sueltas” como indica el narrador, y hueveras y verduleras. La apariencia externa se corresponde con los interiores, ya desde la entrada se destaca su extrema estrechez, que acaba constituyendo la característica general: “viviendas estrechas”, “reducidos aposentos”. Recordemos que se trata de un espacio que acoge las relaciones clandestinas de Maxi y Fortunata, pues Doña Lupe no sabe aún de su

existencia. Es por esto un espacio marcado por la transitoriedad: los muebles son alquilados, y de muy poco valor, Maxi aún no trabaja y espera que al mejorar su situación puedan ocupar una vivienda mejor. Y Fortunata emprende esta aventura “por probar” pues accede de forma un tanto inercial a los amores de Maximiliano. El primer espacio que comparte la pareja se describe más detalladamente en su exterior: el aspecto heterogéneo en cuanto a los comercios que forman parte del edificio, la tipología socio-económica de los residentes, las reducidas dimensiones de los pisos. En cambio, los interiores de este cuarto aparecen escuetamente descritos: se menciona la existencia de un sofá, y un espejo en el que se mira Fortunata:

1er. Piso con Maximiliano

“Quedó convenido entre Fortunata y su protector tomar un cuarto que estaba desalquilado en la misma casa. Rubín insistió mucho en la modestia y baratura de los muebles que se habían de poner... Después se vería, y el humilde hogar iría creciendo y embelleciéndose gradualmente. Aceptaba ella todo sin entusiasmo ni ilusión alguna, más bien *por probar*. (...) Dos días estuvo ocupada en instalarse. Los muebles se los alquiló una vecina que había levantado la casa (...)

(...) La casa estaba en una de las rinconadas de la antigua calle de San Antón. En el portal había una relojería entre cristales, quedando tan poco espacio para la entrada que los gordos tenían que pasar de medio lado; en el piso bajo y tienda una bollería que inundaba la casa de emanaciones de canela y azúcar. En el piso principal radicaba una casa de préstamos con farolón a la calle, y en ciertos días había en los balcones ventilación de capas empañadas. Más arriba los pisos estaban divididos en **viviendas estrechas** y de poco precio. Había derecha, izquierda y dos interiores. Los vecinos eran de dos clases: mujeres sueltas, o familias que tenían un comercio en el próximo mercado de San Antón. Hueveras y verduleras poblaban **aquellos reducidos aposentos**, echando a sus hijos a la escalera para que jugasen. En uno de los segundos exteriores vivía Feliciano y Fortunata en un tercero interior. Lo alquiló Rubín por encontrarlo tan a mano, con intención de tomar vivienda mejor cuando variaran las circunstancias.
(Pág. 489)

Antes de instalarse en la nueva casa, Fortunata pasará los dos días previos a la boda en casa de la tía de Maximiliano:

Destinósele una habitación contigua a la alcoba de la señora, y que le servía a esta de guardarropa. Había allí tantos cachivaches y tanto trasto, que la huésped apenas podía moverse; pero dos días pasan de cualquier manera. (...)

(Pág. 661)

Es significativo que Doña Lupe la ubica al lado de su alcoba, para ejercer aunque por poco tiempo su control sobre ella, además le destina un espacio nada confortable, apiñado de objetos inservibles; este detalle conciso muestra la poca estima que le tiene a Fortunata.

La siguiente morada, la casa de los Rubín, ya como matrimonio, aparece descrita a través de un diálogo narrativizado en el convento de las Micaelas. Maximiliano le relata las novedades a Fortunata, antes de salir de allí. Se trata de una breve descripción en la

que destaca una mejora considerable del edificio con respecto al primer cuarto alquilado. En el siguiente fragmento, cabe señalar la presencia dominante de Doña Lupe, a través de sus acciones: se ha encargado de buscar y de comprar los muebles, los más baratos, incluso la cama de matrimonio, lo cual es harto significativo. También se indica la proximidad geográfica de la casa con respecto a la suya, por lo que se prolonga la situación de control sobre Fortunata. Aparte de la mención general sobre los muebles, no se describe en profundidad ningún objeto. Asimismo, mediante el diálogo narrativizado nuevamente se alude a aspectos generales de la casa, como las vistas, las paredes pintadas, la tranquilidad del barrio, de las calles. Todo un entorno significativamente distinto al primer cuarto que ocuparon. En el transcurso del relato, esta dulce medianía doméstica se convertirá en una prisión para Fortunata, que acaba manifestándose en sus deambulaciones urbanas.

2º Piso con Maximiliano

(...) Contóle un día que ya tenía tomada la casa, un cuarto precioso en la calle de Sagunto, cerca de su tía, (...) Ya se habían comprado casi todos los muebles. Doña Lupe, que se pintaba sola para estas cosas, recorría diariamente las almonedas anunciadas en *La Correspondencia*, adquiriendo gangas y más gangas. La cama de matrimonio fue lo único que se tomó en el almacén; pero doña Lupe la sacó tan arreglada, que era como de lance.

(...) Charlaron otro día de la casa, era preciosa, con vistas muy buenas. Como que del balcón del gabinete se alcanzaba a ver un poquito el Depósito de aguas; papeles nuevos, alcoba estucada, calle tranquila, poca vecindad, dos cuartos en cada piso, y sólo había principal y segundo.

(Pág. 658)

Durante la accidentada noche de bodas por las jaquecas de Maxi, Fortunata cae nuevamente en la trampa de Juanito, le descubre tras la puerta, ya que éste había alquilado el piso contiguo al suyo, y a la mañana siguiente tras volver de su callejeo lo encuentra definitivamente en su casa. Juanito la conduce al piso de al lado, en el mismo edificio, que ha dispuesto para sus furtivos encuentros amorosos.

Este cuarto muestra dos estancias: una salita y una alcoba bien dispuesta, con un sofá; es por tanto una descripción muy escueta, en la que destaca de forma preeminente una característica moral: se convierte en el escenario para el engaño consolidado, establecido; la expresión “reinaba una discreción alevosa” nos remite a esta idea de simulación, de mantener las apariencias aunque se actúe de forma ilícita.

En cuanto a las funciones que representan los espacios, cabría citar la *función coordinativa*, pues pone en contacto dos personajes cuyos estratos sociales son diferentes: la clase popular y la burguesía comparten el mismo espacio. Destacamos además, que así como el primer espacio analizado “La Cava de San Miguel” hallábamos la *función coordinativa* por esta misma circunstancia, la de poner en contacto a

personajes de extracción socio-económica opuesta, también y de forma muy evidente el personaje de Juanito cumplía una *función contrastiva* pues el espacio no era acorde a su condición social. Contrariamente, al espacio dispuesto para sus ilícitos amores con Fortunata, pues se trata ahora de un espacio que participa de cierto aburguesamiento “salita muy bien dispuesta”, “alcoba perfectamente arreglada”, “relativa elegancia”.

“1er. Cuarto alquilado por Santa Cruz”

“Franquearon la puerta de la casa, que estaba vierta. Y la del cuarto de la izquierda, ¡qué casualidad!, abierta también. Luego que pasaron alguien la cerró. En aquella morada reinaba una discreción alevosa. Juan la llevó a una salita muy bien puesta, junto a la cual había una alcoba perfectamente arreglada. Sentarónse en el sofá y se volvieron a abrazar. (...) Toda idea moral había desaparecido como un sueño borrado del cerebro al despertar; su casamiento, su marido, las Micaelas todo esto se había alejado y puéstose a millones de leguas, en punto donde ni aun el pensamiento podía seguir. (...)

Según podemos observar en el siguiente fragmento, el espacio para Fortunata acaba siendo un espacio moral, en el que se instalan intermitentes sentimientos de culpabilidad, pues el espacio es el marco que acoge esos amores clandestinos, y los posibilita.

El lugar, la ocasión, daban a su acto mayor fealdad y así lo comprendió en un rápido examen de conciencia; pero tenía la antigua y siempre nueva pasión tanto empuje y lozanía, que el espectro huyó sin dejar rastro de sí.
(Págs. 688-689)

A través de la omnisciencia narrativa, el lector percibe la auténtica prioridad de Fortunata, no es el lujo, no es una posición social, es simplemente el amor de Juanito. De modo que, el espacio se convierte en algo irrelevante, supeditado exclusivamente a la presencia del amado.

“Esparció sus miradas por la sala; pero la relativa elegancia con que estaba puesta no la afectó. En miserable bodegón, en un sótano lleno de telarañas, en cualquier lugar subterráneo y fétido habría estado contenta con tal de tener al lado a quien entonces tenía.”
(Pág. 690)

El siguiente fragmento se ubica en el capítulo III “La Revolución vencida”, recordemos que Fortunata en el final de la primera parte abandona a su marido Maxi cuando se descubre su relación con Juanito. Esta ruptura tendrá como consecuencia un nuevo cambio de escenario, Fortunata deja el domicilio conyugal, para establecerse en el piso financiado por Juanito.

Este nuevo espacio se presenta con los atributos propios de un lugar para la clandestinidad, pues aunque Fortunata ha regularizado su situación sentimental, anulando el convencionalismo de su falso matrimonio, Juanito permanece fiel a esta convención, manteniendo ambas relaciones: la oficial con su esposa Jacinta y la adúltera con Fortunata.

A diferencia del otro piso, que está escuetamente descrito, este nuevo escenario se presenta esencialmente a través de ciertos objetos, muebles que lo componen.

En primer lugar, la valoración global del cuarto nos sugiere un espacio impostado, remedo de la auténtica elegancia, que se ha ido forjando con cierta provisionalidad. Posteriormente, la descripción se centra en el mobiliario, el cual sí funciona como segregación simbólica del amor de Juanito hacia Fortunata. De alguna forma, este aparente abandono, esta inmediatez, y esta simulación del lujo nos habla de la impostación de Juanito, de su entrega provisional y expedita. Todos los objetos acusan una marcada negligencia, las cortinas están torcidas, las guardamalletas mal colocadas, las jardineras cojean y las flores son de trapo, el reloj no ha funcionado nunca y muy significativamente la alfombra está mal casada, como Fortunata, como el origen del fracaso de “las dos historias de casadas” como indica el subtítulo de la obra, tanto Jacinta como Fortunata acaban siendo unas mal casadas, por no ser correspondidas o no corresponder al amor del marido.

Todo lo cual remite a una falsedad, a algo que no es real en su trasfondo, se percibe cierta impostura, que representa a todas luces el amor espúreo, caprichoso, banal, y “enseñoritado” de Juanito. Este señoritismo es palmario en la mirada complaciente de toda la estancia, siente el orgullo de haber financiado ese entorno, que incluye subsidiariamente a Fortunata, como parte más del mobiliario; y cuyo cinismo queda manifiesto al valorar negativamente el sentido estético de ésta en cuanto al mobiliario.

Podríamos decir que el espacio en general nos sugiere una realidad impostada, falseada, inmediata que es cifra de lo que significa para Juanito su relación adúltera, es remedo del lujo que caracteriza su espacio conyugal, la casa de los Santa Cruz, y por igual, esta relación sentimental es copia del auténtico matrimonio que convencionalmente es aceptado, ilustrando así la doble moral burguesa, en que todo es apariencia, pero debe tener una pátina real, lo material, el escenario, como sí lo tiene el espacio oficial de los Santa Cruz, aunque esconda la terrible oquedad de la mentira.

Orden establecido que Fortunata intentará subvertir con su particular escala de valores morales, en los que el auténtico amor está por encima de leyes y convencionalismos sociales.

“2º Cuarto alquilado por Santa Cruz”

“La salita en que estaba tenía ese lujo allegadizo que sustituye al verdadero allí donde el concubinato elegante vive aún en condiciones de timidez y más bien como ensayo. Había muebles forrados de seda y cortinas hermosas; pero aquellos eran feotes, de amaranto combinado con verde-limón; las cortinas estaban torcidas, las guardamalletas mal colocadas, la alfombra

mal casada; y las jardineras de bazar, con begonias de trapo, cojeaban. El reloj de la consola no había sabido nunca lo que es dar la hora. Era dorado, con figuras como de pastores, haciendo juego con candelabros encerrados en guardabrisas. Había laminitas compradas en baratillos, con marcos de cruceta, y otras mil porquerías con pretensiones de lujo y riqueza. (...) Santa Cruz miraba la sala con cierto orgullo, viendo en ella como un testimonio de su esplendor; pero al mismo tiempo solía ridiculizar a Fortunata por su mal gusto. Ciertamente que para vestirse tenía instintos de elegancia; pero en muebles y decoración la casa desbarbaba.
(Pág. 77)

A Fortunata le gustaban mucho las flores, así vivas como cortadas, tenía los balcones llenos de macetas y se pasaba buena parte de la mañana cuidándolas.
(Pág. 93)

Tras el segundo abandono de Juanito, Fortunata vuelve a ocupar un nuevo espacio, esta vez, será Feijoo quien le proporcione una vivienda, la cual remite a los presupuestos pragmáticos de éste, ilustra la doble moral que defiende: “hay dos mundos el que se ve y el que no se ve”: este principio se manifiesta en este nuevo espacio: discreto y recatado, oculta la realidad no oficial. Este nuevo escenario vital apenas aparece descrito, la característica principal es la sencillez, la modestia, aspectos indispensables para hacerlo invisible a los ojos de la sociedad burguesa.

El único objeto citado es una máquina de coser, parece que fiel reducto del plan reformador que idea Feijoo para Fortunata: pragmatismo y sentido del decoro.

Lo más destacable de este nuevo emplazamiento es el sentido de “refugio” que adquiere para Fortunata.

“Es aquel barrio tan apartado que parece un pueblo... El vecindario es en su mayoría pacífico y modestamente acomodado (...)
(...) Al sentir el mugido de la respiración de la capital en sus senos centrales, volvióse asustada a su pacífica y silenciosa calle de Tabernillas.”
(Pág.105)

Su ubicación, apartada de la ciudad, en un barrio tranquilo, relativamente acomodado, remite a esta idea de reclusión; como indicaba José M^a Cuesta:

Cuando su amor adúltero se agudiza, el espacio se convierte en *prisión*, mientras que cuando las circunstancias la llevan al arrepentimiento, el espacio toma el sentido de *refugio*.⁶⁹

No solo el espacio representa un refugio para Fortunata, en el que albergar sentimientos de culpabilidad y arrepentimiento, sino que Feijoo es también una tabla de salvación económica y social. Él le ofrece una posición social a cambio de una fidelidad sincera, lo cual no deja de ser una actitud esencialmente cínica, puesto que él aboga por mantener las formas, el decoro, en sus acciones, mientras que reclama en ella fidelidad absoluta.

⁶⁹ Cuesta Abad, José María.: *Los espacios de “Fortunata”: Dialéctica espacio-refugio / espacio-prisión*. Págs. 477-483 en Actas (Congreso Internacional, 23-28 de noviembre) Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid 1989. Centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-1987)

Como en los casos anteriores, la casa de Maxi, los dos pisos de Juanito, y ahora la de Feijoo muestran la dependencia económica y social de Fortunata con respecto a ellos, son cifra del dominio que ejercen sobre ella.

“Cuarto alquilado por Feijoo”

“Para poner en ejecución aquel plan de reserva de que hablara al principio, mandóle tomar un cuartito modesto. No era por economía, pues bien podía él pagar una casa como la que Santa Cruz pagaba; era por recato. (...) Un cuartito modesto en un barrio apartado era ya señal de que al menos se evitaba el escándalo. A poco de instalada en su nuevo domicilio, D. Evaristo le compró una buena máquina Singer.”
(Pág.101)

El final del viaje de Fortunata, cual Odiseo, es volver a la patria, volver al origen, a la casa de la que escapó: es de nuevo, en una perfecta estructura cíclica, La Cava de San Miguel. Este emplazamiento definitivo se reviste de múltiples significados que intentaremos analizar.

Los fragmentos que hemos seleccionado se ubican en el capítulo III “Disolución” de la segunda parte.

El primero de ellos remite a la entrada del edificio de la Cava de San Miguel, es esencialmente un espacio psicológico hecho memoria, los recuerdos de Fortunata afloran por la interacción del espacio con ésta. El lugar se carga de reminiscencias vitales, a través de una regresión temporal: la protagonista recuerda su historia sentimental con Juanito, como generadora de su tragedia personal, posteriormente, retazos de su infancia se hacen presente a través del escenario. Así, a través de este espacio interno se sitúa parte de la biografía del personaje, un espacio que abarca desde su infancia hasta la muerte: cuna y sepultura que abre y cierra la historia vital de la protagonista unida a este espacio de La Cava de San Miguel.

Vuelta a la Cava de San Miguel

“Allá se encaminó desde la calle de Don Pedro, y antes de entrar en el portal de la pollería, el mismo portal y el mismo edificio donde tuvo principio la historia de sus desdichas (...) En cuanto vio venir a su sobrina, cogió de encima de la mesilla una llave enorme, que parecía llave de castillo, y alargándosela le dijo que subiera a la casa si quería.
(...) ¿Pues y la casa? En ella, desde el portal hasta lo más alto de la escalera de piedra, veía pintada su infancia con todos sus episodios y accidentes (...) cada peldaño tenía su historia, y la pollería y el cuarto entresuelo y después el segundo tenían ese revestimiento de una capa espiritual (...)

El siguiente párrafo muestra un cierto aburguesamiento en Fortunata, a través de un espacio (La Cava de San Miguel), que se ha mantenido inmutable en el transcurso novelesco, nos muestra parte de la transformación de la protagonista, la cual ha incorporado algunos valores burgueses. Fortunata ya no se identifica con el espacio que

habitará a partir de ahora, después de haber vivido en entornos más confortables, reconoce haberse acostumbrado a ellos.

Ya no podemos hablar de la *función identificativa* del personaje con el espacio en términos absolutos, pues si bien éste contiene un período vital de suma importancia en el devenir personal de la protagonista, también es cierto que desde un punto de vista social, ya no se siente acorde a ese espacio por las numerosas incomodidades domésticas que va encontrando a su paso.

(...) ¡Quién me había de decir que pararía aquí otra vez!...Ahora es cuando conozco que se me ha pegado el señorío. Miro todo esto con cariño; ¡Pero me parece tan ordinario...!

Si bien en el anterior pasaje se mostraba la actitud ambivalente de la protagonista ante el espacio de La Cava, pues de un lado, atesoraba los recuerdos de su infancia y de otro, marcaba el inicio de sus desgracias al conocer a Juanito Santa Cruz, así como también ilustraba esa modificación en sus gustos y hábitos, en el siguiente párrafo se subraya esa transformación en otro sub-espacio de La Cava de San Miguel: el piso de su tía Segunda. Posteriormente a la descripción del estado negligente del cuarto, a través de la omnisciencia narrativa se reitera la adquisición de nuevas maneras, y gustos que hacen a Fortunata distanciarse de aquel espacio que la había caracterizado al inicio de la novela, y con el que se había identificado totalmente.

“El cuarto que entonces tenía Segunda en aquella casa era uno de los más altos. (...) Fortunata vio el cuarto. ¡Ay, Dios, qué malo era, y qué sucio y qué feo! Las puertas parecía que tenían un dedo de mugre, el papel era todo manchas, los pisos muy desiguales. La cocina causaba horror. Indudablemente la joven se había adecentado mucho y adquirido hábitos de señora, porque la vivienda aquella se le representaba inferior a su categoría, a sus hábitos y a sus gustos. Hizo propósito de lavar las puertas y aun de pintarlas, y de adecentar aquel basurero lo más posible (...) El gabinetito que ella había de ocupar tenía, como la sala, una gran reja para la Plaza Mayor (...)”
(Pág. 397-398)

En este mismo capítulo III, destacamos otra imagen que participa de la circularidad en la estructura de este final, y que se relaciona intrínsecamente con el espacio, nos referimos a la idea de una “red” compuesta por las personas que están implicadas en la administración del edificio: Moreno-Isla, Plácido, Guillermina; las cuales por relación de proximidad le devuelven otra vez una realidad de la que quiere escapar: Juanito Santa Cruz. Una vez más, hemos advertido la multiplicidad semántica del espacio, que permite establecer conexiones entre este espacio físico y los personajes que de una forma u otra permanecen unidos a él, conformando un círculo que los une a Juanito por proximidad (Guillermina, Plácido y Ido del Sagrario) y que encierra a Fortunata sin posibilidad de escapar de este bucle.

“Y ahora que recuerdo, esta casa era de Manuel Moreno-Isla, que el año pasado le dio la administración a Don Plácido. Me lo contó mi tía, y D. Plácido es tan tirano, que no da una paletada de yeso aunque le fusilen. Falta saber de quién es ahora la casa... ¿La habrá heredado Doña Guillermina?...” Quedóse meditando en que su destino no le permitía salir de aquel círculo de personas que en los últimos tiempos la había rodeado. Era como una red que la envolvía, y como pensara escabullirse por algún lado, se encontraba otra vez cogida.
(Pág. 398)

Así pues, en este apartado nos hemos ocupado del análisis de la categoría narrativa del espacio, en tanto en cuanto configurador del psicologismo de la protagonista -continuos cambios de residencia que responden a la dialéctica del espacio-refugio/espacio-prisión en función de su actitud de arrepentimiento o del deseo de la pasión de Juanito-, definidor del estatus socio-económico de ésta, y creador de conexiones espacio-tiempo que sitúan las vivencias pasadas, y que nos informan de las implicaciones psicológicas que tiene para la protagonista. Y por tanto, hemos obviado el estudio de otros espacios, esencialmente burgueses, que no implican directamente a nuestra protagonista.

6.1.3 El lenguaje

Como primera consideración de la importancia del lenguaje en el trazado caracterológico del personaje, recordamos las palabras de Galdós en su discurso de ingreso en la Real Academia en 1897 “La sociedad presente como materia novelable”:

“Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos de la personalidad.”⁷⁰

El lenguaje, en un universo abigarrado y denso como el que nos presenta Galdós en *Fortunata y Jacinta*, es una cuestión axial, pues así como el espacio responde a los diversos estratos socio-económicos que caracterizaban al Madrid ochocentista, y del mismo modo los hábitos y costumbres de la clase burguesa principalmente, también el habla de aquellos que componen este cosmos urbano se refleja con absoluta precisión, desde el lenguaje arrabalero de José Izquierdo, la tía Segunda, Fortunata y Mauricia, al impregnado por el folletín en Ido del Sagrario, y en ocasiones Maximiliano, hasta el utilizado por la clase burguesa, el cual alberga desde la oratoria capciosa y falaz de Juanito, el discurso ambiguo y pragmático de Feijoo, de Doña Lupe, de Nicolás Rubín, hasta el institucionalizado de los Baldomero y Jacinta.

⁷⁰ Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet. Ed. Península, Barcelona, 1999, pág. 200.

Así pues, hallamos en *Fortunata y Jacinta* un crisol lingüístico de primera magnitud en el que se escuchan voces, expresiones, modismos, términos que reflejan la diversidad cultural, económica y social de aquel Madrid capitalino e incipiente del ochocientos. Buena muestra de ello es la obra de Manuel C. Lassaletta: *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial de Galdós*, en él ofrece un amplísimo estudio de expresiones coloquiales que nos da idea de la variedad y riqueza expresivas del lenguaje popular en la obra galdosiana.

No siendo el objeto de nuestro trabajo centrarnos en el vastísimo caudal léxico y expresivo que utilizó Galdós en su obra ejemplar, nos centraremos exclusivamente en el análisis del lenguaje que emplea Fortunata y que la configura como personaje. Para ello tendremos en cuenta las variedades de la lengua: diatópica, diastrática, y diafásica que caracterizan su habla. Así como también las perspectivas de los personajes: Juanito, Jacinta, Maximiliano, la propia Fortunata; y la voz narratorial.

En primer lugar, la variedad diatópica que utiliza Fortunata a juzgar por la pronunciación relajada de ciertas consonantes (*Tié gracia; Pa chasco; Yo la doctrina muy mal*) y el uso de determinadas expresiones (*ajumao*) se identifica con la variedad geográfica del castellano hablado en Andalucía o Extremadura. Aparte de las expresiones o pronunciaciones empleadas por Fortunata, completan su caracterización lingüística las descripciones del narrador omnisciente en párrafos como el siguiente:

En el tiempo en que duró aquella cómoda vida volvieron a determinarse en ella las primitivas maneras, que había perdido con el roce de otra gente de más afinadas costumbres. El ademán de llevarse las manos a la cintura en toda ocasión volvió a ser dominante en ella, y el hablar arrastrado, dejeso y prolongando ciertas vocales, reverdeció en su boca, como reverdece el idioma nativo en la de aquel que vuelve a la patria tras larga ausencia.

(Pág. 113)

La segunda variedad de la lengua que debemos señalar en la caracterización lingüística de Fortunata es la diastrática, aquella que hace referencia al nivel cultural del hablante (culto, estándar, vulgar). En el decurso novelesco observamos que la lengua que caracteriza a la protagonista es la vulgar, pues emplea vulgarismos fónicos, léxico-semánticos.

La tercera variedad que señalamos es la diafásica, aquella que corresponde al registro de la lengua (formal, coloquial, argot, jerga) que el hablante utiliza en función del acto comunicativo, pues el hablante se adecua al interlocutor que tiene delante.

A lo largo de la novela podemos observar a Fortunata en diversos contextos conversacionales: en diálogo con su amante Juanito, con Nicolás Rubín, con Guillermina, con Mauricia. El nivel de lengua es vulgar, pero lo adapta a cada interlocutor, cuando habla con Juanito Fortunata utiliza un nivel coloquial, con un léxico fosilizado que caracteriza los diálogos entre amantes, que no utilizará con Maximiliano; ante Nicolás Rubín o Guillermina, Fortunata utiliza un registro más formal, y cuando comparte escena con Mauricia emplea un registro más informal.

La evolución del lenguaje de Fortunata es una línea sinuosa, parte desde un lengua arrabalera, a una lengua con pujos refinados cuando frecuenta ambientes más burgueses, con Maximiliano, con Feijoo, y regresa nuevamente al origen en compañía de Mauricia. De alguna forma, el lenguaje es lo que permanece inmutable al final de la novela, pues si bien Fortunata incorpora hábitos y gustos burgueses, que se traslucen a través de su querencia por espacios más confortables, opuestos a la Cava de San Miguel, que tan inhóspita le parece al volver, no sucede así con su expresión verbal: pues aunque todos intentan corregirla (Maximiliano, Doña Lupe) Fortunata finalmente abandona esa impostación para expresarse como siempre lo había hecho.

A diferencia de Isidora Rufete, en quien el lenguaje sí marcaba la progresiva degradación moral y física del personaje en el decurso novelesco de *La Desheredada*, Fortunata parte ya desde un entorno degradado, que trata de superar asimilando una lengua más en consonancia con los nuevos espacios que habita, pero que volverá a su origen finalmente.

No obstante, sí comparten una situación comunicativa en un momento crítico de la acción novelesca: ambas pierden la capacidad de articulación verbal, antes de morir, sufren un período de afasia; un mecanismo que permite una introspección en los personajes más allá de la expresión oral que supone un intento por auscultar la angustia, por expresar algo que va más allá de lo racional, y que no es traducible al lenguaje.

Se asustó mucho y llamó; pero nadie vino en su auxilio. Después de llamar unas tres veces, fue a llamar la cuarta, y...aquello sí era grave; no tenía voz, no le sonaba la voz, se le quedaba la intención de la palabra en la garganta sin poderla pronunciar. (...) Creyó ver a Segunda y oírle hablar con Encarnación; pero hablaban a la carrera, como seres endemoniados (...) El piar de los pájaros también se precipitaba en aquel sombrío confin, y los chillidos con que Juan Evaristo pedía su biberón.

(Pág. 518-519)

En este pasaje alucinatorio cuya realidad se materializa a través de la parálisis de los sentidos, Fortunata pierde momentáneamente la voz, junto con la capacidad auditiva y la visual se torna surreal, el tacto también queda suspendido ante un entorno en el que predomina el sonido únicamente perceptible por el lector, formado por el piar de los pájaros y el lloro del pequeño Delfín.

Como indicábamos anteriormente, será a través de otros personajes y de la omnisciencia narrativa cómo se acabará de completar la caracterización lingüística de Fortunata:

En el primer diálogo que entabla Juanito y Fortunata en la Cava de San Miguel, se apunta una expresión en cursiva que nos anticipa su modo de hablar, se trata de la primera intervención oral de la protagonista, tras ser presentada por el narrador omnisciente:

-¿D. Plácido?... en lo *más último de arriba*-

(Pág. 183)

En el primer trazado caracterológico que ofrece Juanito en el capítulo “Viaje de novios”, ya hace referencia a su modo de hablar, el cual presenta graves incorrecciones.

(...) Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía *indilugencias, golver, asín* (...)

(Pág. 228)

Durante este peculiar “Viaje de novios” también Jacinta se refiere a la deficiente expresión verbal de Fortunata en el siguiente párrafo:

-¿Sabes de qué me río? De pensar en la cara que habría puesto tu mamá si le entras por la puerta una nuera de mantón, sortijillas y pañuelo en la cabeza, una nuera que dice *diquía* luego, y no sabe leer.

(Pág. 210)

En este pasaje podemos observar la idea preconcebida que tiene Jacinta de las mujeres de clase popular, es una observación que hace sin conocerla previamente, lo cual nos idea de la concepción estereotipada que tenía la burguesía de la clase popular.

En este mismo capítulo, es muy significativo el empleo de determinados modismos que emplea Juanito, en su confesión a Jacinta, sobre su auténtica relación sentimental con Fortunata. El uso de vocablos como: “*curdela*” “*cañí*”, “*garlochín*” “*garfiñé*”, “*estaba cambri*”, “*ajumao*” no es propio de su clase social, y, revela por tanto, la inmersión de Juanito en ambientes populares, y por extensión remite al período de convivencia compartido con Fortunata.

Del mismo modo, Bárbara también adivinará los ambientes frecuentados por su hijo a través de la adquisición de algunas expresiones orales y modismos, impropios de un burgués:

La perspicacia de la madre creyó descubrir un notable cambio en las costumbres y en las compañías del joven fuera de la casa, y lo descubrió con datos observados en ciertas inflexiones muy particulares de su voz y lenguaje. Daba a la *elle* el tono arrastrado que la gente baja da a la y consonante; y se le habían pegado modismos pintorescos y expresiones groseras que a la mamá no le hacían maldita gracia. Habría dado cualquier cosa por poder seguirle de noche y ver con qué casta de gente se juntaba. Que ésta no era fina, a la legua se conocía. (...)
(Pág. 187)

Otro de los personajes que nos ofrece trazos de la caracterización lingüística de Fortunata es Maximiliano, quien a modo de Pigmalión decide tallar las imperfecciones de su diosa. De forma indirecta, oímos los vulgarismos léxico-semánticos en los que incurre la protagonista pero en la voz de Maximiliano.

-No se dice *diferencia*, sino diferencia. No se dice *Jacometrenzo*, ni *Espíritui Santo*, ni *indilugencias*. Además escamón y escamarse son palabras muy feas, y llamar *tiologías* a todo lo que no se entiende es una barbaridad. Repetir a cada instante *pa chasco* es costumbre ordinaria, etc...
(Págs. 482-483)

El siguiente fragmento muestra a través de la omnisciencia narrativa ciertas particularidades que caracterizan el habla de Fortunata: vulgarismos léxicos al no pronunciar correctamente el grupo consonántico gm/gn; o apócope en algunas palabras, también la aspiración de las “s” finales que la asemeja a la variedad geográfica de Andalucía.

“Sus defectos de pronunciación eran atroces. No había fuerza humana que le hiciera decir fragmento, magnífico, enigma y otras palabras usuales. Se esforzaba en vencer esa dificultad, riendo y machacando en ella; pero no lo conseguía. Las eses finales se le convertían en jotas, sin que ella misma lo notase ni evitarlo pudiera, y se comía muchas sílabas.”
(Pág. 482)

En otras ocasiones, Fortunata es consciente de su carencia expresiva y prefiere callar a equivocarse:

“Iba a decir náufraga; pero temiendo no pronunciar bien palabra tan difícil, la guardó para otra ocasión, diciendo para sí; “No metamos la pata sin necesidad.”
(Pág. 562)

Esta autocensura se produce también cuando se siente incapaz de dar la réplica a las argumentaciones espúreas de Juanito para justificar el fin de sus relaciones:

“(…) Pero ella no le seguiría jamás al terreno de la controversia, porque no sabía desenvolverse con tanta palabra fina.

Así pues, el lenguaje no solo es el vehículo de expresión del personaje sino que a través del decurso novelesco va configurándose como tal, éste va caracterizándose desde un punto de vista social y cultural; asimismo, su forma particular de hablar, su idiolecto,

también se va conformando a través de los actos comunicativos, mediante su interacción con los otros personajes.

En este apartado hemos tratado de señalar las peculiaridades lingüísticas que permiten completar el trazado caracterológico del personaje, pues el habla es un rasgo fundamental que otorga la verosimilitud necesaria para la construcción del andamiaje que sustenta la creación de éste.

6.1.4 Los sueños

Ya en nuestro análisis del aspecto onírico del personaje de Isidora Rufete en el anterior capítulo, mencionábamos el estudio clásico de Schraibman ⁷¹ sobre la incidencia y la funcionalidad de los sueños en la novelística galdosiana, según el cual, en general, los sueños son recursos prolépticos de la trama o dispositivos reforzadores del carácter del protagonista u otros personajes de la novela.

Por otro lado, debemos mencionar la aportación de Ricardo Gullón, el cual dedica un extenso capítulo: “Los ámbitos oscuros” a lo maravilloso en *Galdós, novelista moderno*, en donde aborda las diversas instancias implicadas en estos *ámbitos oscuros*: los sueños, los insomnios, las alucinaciones, lo maravilloso, la racionalidad. Asimismo establece una diferencia entre la funcionalidad del sueño: habla del sueño como compensación y del sueño como premonición.

Hay un mundo oscuro, un mundo del que no tenemos conciencia exacta ni podemos tenerla a través de la razón y del examen lógico de los acontecimientos y las situaciones. Este mundo integrado en el orbe novelístico galdosiano con todos sus caóticos elementos: es el mundo de lo inexplicable, de lo maravilloso...

En ese mundo de lo secreto entran sueños, alucinaciones, insomnios y también extraños seres deambulantes como espectros en un plano cuyo sentido no comprenden: locos, anormales y extravagantes. Todo lo que no es vida ordinaria; lo difícilmente discernible e irreductible a sistema; lo que resiste a las tentativas de ordenación en los estamentos reconocido.⁷²

Galdós trata de dar cuenta de ese reverso de la realidad, incorporando estados de ensoñación, pesadillas, estados de vigilia próximos a la dormitación, en los que los personajes, tallados por el escarpelo de la verosimilitud, muestran sus luces y sombras, sus contradicciones, sus quimeras; aspectos éstos que logran dotarlos de encarnadura humana, haciéndolos creíbles. A esta voluntad responde la mentalidad científicista de Galdós, por un lado, en su afán por explicar la realidad sensible, liminar, dotando de una

⁷¹ Schraibman, Joseph, *Dreams in the Novels of Galdós*, Nueva York, Hispanic Institute, 1960.

⁷² Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Ed. Taurus. Madrid. 1960, pág. 162.

explicación racionalista todo el preámbulo del sueño, pero a la vez, por otro lado, de auscultar, de intuir que esta realidad no puede explicarse en su totalidad a través de los mecanismos que provee la razón. Ese espacio es el que suple el sueño, la alucinación, el insomnio, pero no con fines maravillosos o mágicos sino realistas, en tanto en cuanto dan cuenta de una parte del individuo que existe, pero que no puede captarse en su totalidad.

A propósito de esta necesidad de verosimilitud, Antonio García Ramos apuntaba lo siguiente en su lúcido artículo “La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas”⁷³ en relación a las causas que acaban provocando el acceso narcótico en Isabelita:

Este detenimiento en referirnos ciertos detalles somáticos, como el pródromo de su enfermedad – el aura epiléptica- su etiología- las causas que provocan su disomnía, el contenido de los sueños son el salvoconducto del narrador positivista que enmarca la presentación imaginativa del sueño en unos contornos verosímiles para el lector escéptico.

Los sueños que analizaremos en *Fortunata y Jacinta* responden esencialmente a las dos funciones señaladas por Schraibman: el ser dispositivos reforzadores del carácter del personaje; y actuar como recursos prolépticos de la trama.

Podemos decir que los sueños se concentran en el último libro de la 1ª parte y en la 2ª parte. Galdós presenta al inicio los personajes a través de la omnisciencia narrativa, posteriormente les cede la voz en los diálogos, y por último deja al personaje a solas en los monólogos y los sueños.

El primer sueño que destacamos es el que tiene lugar en el capítulo VI “Las Micaelas por dentro”:

(...) El mucho pensar en ella la llevó, al amparo de la soledad del convento, a tener por las noches ensueños en que la señora de Santa Cruz aparecía en su cerebro con el relieve de las cosas reales. Ya soñaba que Jacinta se le presentaba a llorarle sus cuitas y a contarle las perradas de su marido, ya que las dos cuestionaban sobre cuál era más víctima; ya, en fin, que trasmigraban recíprocamente, tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta. Estos disparates recalentaban de tal modo el cerebro de la reclusa, que despierta seguía imaginando desvaríos del mismo si no de mayor calibre.

(Pág. 626)

⁷³ García Ramos, Antonio. «La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas.» *Cartaphilus* 5, 2009, pág. 66

y precede a una exposición de bordados de las Filomenas, evento al cual asisten destacados miembros de la aristocracia y la burguesía, como por ejemplo, Jacinta. Durante el acto, Fortunata observa a ésta desde el corredor hasta que desciende por la escalera. Esta visión reverberará en el sueño posterior. Fortunata experimenta sentimientos contradictorios: por un lado, siente celos porque ella tiene legítimamente a Juanito; por otro lado, se apodera de ella un sentimiento de admiración que se focaliza en diversos aspectos: la honradez y la decencia que le transmite, su elegancia en el vestir y en sus formas. Paulatinamente, va surgiendo un fuerte sentimiento de solidaridad, de compañerismo, al identificarla también como una víctima de Juanito, produciéndose así un acercamiento hacia ella ante la desgracia compartida: ambas son víctimas del mismo hombre.

Esta mezcla de sentimientos contrarios, que van desde la admiración a la envidia, o la solidaridad, pululan en la conciencia de Fortunata y acaban conformando la idea que se materializará en el sueño posterior: ser Jacinta.

En este episodio onírico, Fortunata transforma a Jacinta en su confidente, y ambas participan de la condición de víctimas, estableciendo así un principio igualitario que supera las diferencias de clase.

Las virtudes de Jacinta se proyectan en el querer ser de Fortunata, este deseo de ser la otra se materializará en la trasmigración, a través de la cual pasa a ser Jacinta. El recurso de lo onírico permite materializar el concepto de otredad, del querer ser otra, de Fortunata, concretamente, Jacinta, por tener una relación lícita con Juanito, lo cual le está vedado.

El sueño nos permite conocer las voliciones más internas del personaje, del mismo modo, sus temores, sus miedos, sus frustraciones, sus deseos; tal es la función de este concretamente: mostrarnos el deseo de la protagonista de ser otra, en este sentido, según Schraibman, sería un “dispositivo reforzador del carácter del personaje”, pues remarca este aspecto del psicologismo de Fortunata.

Finalmente, el sueño representa esa síntesis de sentimientos entre los que se debate Fortunata en la vigilia, durante su visión de Jacinta: envidia, admiración, solidaridad se funden en la materialización del deseo de ser Jacinta: convertirse en ella.

Asimismo, nos parece muy significativo la descripción previa al acceso onírico: el sueño se apoya en una visión anterior además de unos sentimientos engarzados a ésta. Se trata de una voluntad de dirigir por los cauces de la verosimilitud el episodio onírico, este pues es consecuencia de la intensidad de la vivencia anterior. De algún modo, ilustra también el intento por entender y mostrar cómo funciona esa parte de la psicología. Galdós hace referencia a una posible etiología de los sueños: por ejemplo, la leche o el gazpacho son el desencadenante de los sueños de Isabelita, como la carne era el de Ido del Sagrario en sus delirios folletinescos en materia de honor.

En el capítulo VII “La boda y la luna de miel” se insertan dos sueños que sintetizan el deseo que acucia a Fortunata, contra el que lucha a fin de alcanzar la pretendida decencia y honradez que le promete el matrimonio con Maximiliano.

Fortunata estuvo muy desvelada aquella noche. Lloraba a ratos como una Magdalena, y poníase luego a recordar cuanto le dijo el padre Pintado y el remedio de la devoción a la Santísima Virgen. Durmióse al fin rezando, y soñó que la Virgen la casaba, no con Maxi, sino con su verdadero hombre, con el que era suyo a pesar de los pesares. Despertó sobresaltada, diciendo “Esto no es lo convenido”. En el delirio de su febril insomnio, pensó que D. León la había engañado y que la Virgen se pasaba al enemigo.
(Pág. 670)

Este primer sueño precede al enlace de Fortunata y Maximiliano, y nos revela mediante un delirio que convierte a la Virgen en sacristán, el auténtico deseo de Fortunata de casarse con Juanito. En términos de R. Gullón, sería un “sueño por compensación”: el personaje obtiene a través del sueño lo que no puede alcanzar en la realidad. Como hemos indicado anteriormente, Galdós dibuja los episodios oníricos dentro de contornos verosímiles: lo soñado parte de vivencias previas, y se transforman por efecto del febril insomnio.

El segundo sueño sucede posteriormente al enlace, en una inusual noche de bodas:

La esposa no se acostó, y acercando una butaca a la cama, y echándose en ella, cerró los ojos. Y allá de madrugada fue vencida por el sueño, y se le armó en el cerebro un penoso tumulto de cerrojos que se descorrían, de puertas que se franqueaban, de tabiques transparentes y de hombres que se colaban en casa filtrándose por las paredes.
(Pág. 681)

Una vez que el matrimonio se instala en su nuevo domicilio, Fortunata descubre tras la puerta mientras Maximiliano duerme, aquejado de una terrible jaqueca, a un hombre que parece ser Juanito, finalmente lo reconoce cruzando la calle, al mirar tras la ventana. Previamente, Juanito se había acercado a la puerta de Fortunata, y le había susurrado “Nena”. Ella se niega a abrir la puerta y echa la llave y el cerrojo. Esta será la vivencia que posteriormente nutre la materia onírica, y revela nuevamente el deseo de la

protagonista, liberalizado de ataduras que se materializan en los siguientes conceptos: cerrojos que se descorren, puertas que se franquean, tabiques transparentes y hombres que los traspasan.

Concretamente este sueño, y el que tiene lugar en su deambular por las calles de Madrid, son buen ejemplo de que Galdós se anticipó de alguna forma a las teorías de Freud, intuyendo que en los sueños se materializaban los deseos, las frustraciones, los miedos, etc...

El siguiente pasaje que analizaremos está insertado en el capítulo VI “Naturalismo espiritual” de la segunda parte, y participa del ámbito de lo onírico, pero desde el umbral que separa la vigilia y el sueño: ese escurridizo espacio limítrofe entre lo racional y lo irracional, que acoge las visiones que se producen en el desvelo, en el insomnio... estadios intermedios cuyos límites enmarcan el sueño y la vigilia.

Y por la noche, cuando Maxi se durmió, y estaba ella dando vueltas en la cama sin poder coger el sueño, vínole a la imaginación una idea que la hizo estremecer. Con tal claridad veía a Guillermina como si la tuviera delante; pero lo raro no era esto, sino que se le pareciera también a Napoleón, como Mauricia la Dura. ¿Y la voz?... La voz era enteramente igual a la de su difunta amiga. ¿Cómo así, siendo una y otra personas tan distintas? Fuera lo que fuese, la simpatía misteriosa que le había inspirado Mauricia se pasaba a Guillermina. ¿Cómo, pues, se podían confundir la que se señaló por sus vergonzosas maldades y la santa señora que era la admiración del mundo? (...) llegó a figurarse que de los restos fríos de Mauricia salía volando una mariposita, la cual mariposita se metía dentro de la *rata eclesiástica* y la transformaba...

(Pág. 237)

Este episodio onírico comparte con el primer sueño analizado la isotopía de la metamorfosis, de la trasmigración de los cuerpos. Si bien, en el primero Fortunata soñaba con ser Jacinta, transformándose en ésta y viceversa, ahora la protagonista, en un estado de desvelo, intercambia los cuerpos de Guillermina Pacheco y Mauricia La dura, en una suerte de síntesis espiritual, en que cada una adopta las características físicas y psíquicas de la otra.

“Yo no sé cómo es esto –discurría Fortunata; pero que se parecen no tiene duda. (...) ¡Qué será esto!” Se devanaba los sesos en el torniquete de su desvelo para averiguar el sentido de tal fenómeno, (...) “Qué confusión, Dios mío! Y que no haya nadie que le explique a una estas cosas...”

(Pág. 237)

Este delirio noctámbulo entraña una compleja revelación del personaje, situándolo ante una realidad que se le antoja indescifrable, impermeable a la racionalidad; observamos en este párrafo cómo Fortunata no alcanza a entender sus propias asociaciones; de algún modo, el narrador nos sitúa ante el pensamiento de la protagonista, ante su forma de reformular y entender sus percepciones, las cuales acaban siendo impermeables,

indescifrables incluso para la propia Fortunata. Y todo ello pasado por el cedazo de la verosimilitud, pues esta metamorfosis de Mauricia y Guillermina no se produce en los sueños, sino en los frágiles contornos que limitan la vigilia y el acceso narcótico: el inquietante espacio del desvelo.

El próximo sueño que analizamos es el siguiente:

(...) tuvo tanto miedo Fortunata a que la ira estallase, que para evitarlo se ató un venda a la cabeza, fingiendo jaqueca, y encerrándose en su alcoba, acóstate en su cama. A la media hora le entró, como el día anterior, la embriaguez aquella, el desvanecimiento de las ideas, que se emborrachaban con tragos de dolor y se dormían.

En tal situación siente varios impulsos de salir a la calle; se levanta, se viste, pero no está segura de haberse quitado la venda. Sale, se dirige a la calle de la Magdalena, y se para ante el escaparate de la tienda de tubos, obedeciendo a esa rutina del instinto, por la cual, cuando tenemos un encuentro feliz en determinado sitio, volvemos al propio sitio creyendo que lo tendremos por segunda vez. ¡Cuánto tubo! Llaves de bronce, grifos y multitud de cosas para llevar y traer agua...

Detiéndose allí mediano rato viendo y esperando. Después sigue hacia la plaza de Progreso. En la calle de Barrionuevo, se detiene en la puerta de una tienda donde hay piezas de tela desenvueltas y colgadas haciendo ondas. Fortunata las examina, y coge algunas telas entre los dedos para apreciarlas por el tacto.

-¡Qué bonita es esta cretona!

Dentro hay enano, un monstruo, vestido con balandrán rojo y turbante, alimaña de transición que se ha quedado a la mitad del camino darwinista por donde los orangutanes vinieron a ser hombres. Aquel adefesio hace allí mil extravagancias para atraer a la gente, y en el se apelmazan los chiquillos para verle y reírse de él. Fortunata sigue y pasa junto a la taberna en cuya puerta está la gran parrilla de asar chuletas, y debajo el enorme hogar lleno de fuego. La tal taberna tiene para ella recuerdos que le sacan tiras del corazón... Entra después por la Concepción Jerónima; sube después por el callejón del Verdugo a la plaza de Provincia; ve los puestos de flores, y allí duda si tirar hacia Pontejos, a donde la empuja la pícara idea, o correrse hacia la calle de Toledo. Opta por esta última dirección, sin saber por qué. Déjase ir por la calle Imperial, y se detiene frente al portal del Fiel Contraste a oír un pianito que está tocando música preciosa. Éntranle ganas de bailar, y quizás baila algo; no está segura de ello. Ocurre entonces una de estas obstrucciones que tan frecuentes son en las calles de Madrid. Sube un carromato de siete mulas ensartadas formando rosario. La delantera se insubordina metiéndose en la acera, y las otras toman aquello por pretexto para no tirar más. El vehículo, cargado de pellejos de aceite, con un perro atado al eje, la sartén de migas colgando por detrás, se planta a punto que llega por detrás el carro de la carne, con los cuartos de vaca chorreando sangre, y ambos carreteros empiezan a echar por aquellas bocas las finuras de costumbre. No hay medio de abrir paso, porque el rosario de mulas hace una curva, y dentro de ella es cogido un simón que baja con dos señoras. Éramos pocos... A poco llega un coche de lujo con un caballero muy gordo. Que si pasas tú, que si te apartas, (...) Y el pianito sigue tocando aires populares, que parecen entender con sus acentos de pelea la sangre de toda aquella chusma. Varias mujeres que tienen en la cuneta puestos ambulantes de pañuelos recogen a escape su comercio (...) Un individuo que sobre una mesilla de tijera exhibe el gran invento para cortar cristal, tiene que salir a espeta perros; otro que vende los lápices más fuertes del mundo (como que da tremendos picotazos en la madera sin que se le rompa la punta), también recoge los bártulos, porque la mula delantera se le va encima. Fortunata mira todo esto y se ríe. El pie está húmedo y los pies se le resbalan. De repente, ¡ay! cree que le clavan un dardo. (...) en dirección al gran pelmazo de gente que se ha formado, viene Juanito Santa Cruz. Ella se empina sobre las puntas de los pies para verle y ser vista. (...) La ve al instante y se va derecho a ella. Tiembla Fortunata, y él le coge la mano preguntando por su salud. Como el pianito sigue blasfemando y los carreteros tocando, ambos tienen que alzar la voz para hacerse oír. Al mismo tiempo Juan pone una cara muy afligida, y llevándola dentro del portal del Fiel Contraste, le dice:

-Me he arruinado, chica, y para mantener a mis padres y a mi mujer, estoy trabajando de escribiente en una oficina... Pretendo una plaza de cobrador del tranvía ¿No ves lo mal trajeado que estoy?

Fortunata le mira, y siente un dolor tan vivo como si le dieran una puñalada. En efecto; la capa del señorito de Santa Cruz tiene un siete tremendo, y debajo de ella asoma una americana con los ribetes deshilachados, corbata mugrienta, y el cuello de la camisa de dos semanas...Entonces ella se deja caer sobre él, y le dice con efusión cariñosa:

-Alma mía, yo trabajaré para ti; yo tengo costumbre; tú no; sé planchar, sé repasar, sé servir...tú no tienes que trabajar (...)

Entonces empieza a ver que las casas y el cielo se desvanecen, y Juan no está ya de capa sino con un gabán muy majo. Edificios y carros se van, y en su lugar ve Fortunata algo que conoce muy bien, la ropa de Maxi, colgada de una percha, la ropa suya en otra, con una cortina de percal por encima; luego ve la cama, va reconociendo pedazo a pedazo su alcoba; y la voz de doña Lupe ensordece la casa riñendo a Papitos porque, al aviar las lámparas, ha vertido casi todo el mineral... y gracias que es de día, que si es de noche y hay luz, incendio seguro.”

(Pág. 258)

Este episodio onírico ha sido probablemente el más analizado y estudiado por los críticos -Paul Ilie “Fortunata’s Dream: Freud and the unconscious in Galdós”, Lluís Izquierdo “Notas a una escena de Fortunata y Jacinta: sueño y tráfico urbano”, Vernon Chamberlain -desde ópticas diversas, algunas de ellas han privilegiado esencialmente la significación erótica, excluyendo quizás otras perspectivas, reduciendo la panorámica significativa del texto. La pulsión erótica es evidente, pero no la única, el anhelo de liberación surge de nuevo, ínsito al callejeo urbano, la gestación de la *idea* no sólo en su vertiente erótica, sino como mecanismo de afirmación personal. En este sentido, destacamos el análisis de Francisco Caudet⁷⁴, quien ve en este sueño la amalgama de todo lo que constituye el personaje de Fortunata (su esencia, sus motivaciones, su erotismo...)

Toda la historia de Fortunata está aquí, en estas páginas alucinantes, resumida. Su orfandad (palabras a Mauricia); su naturaleza erótica (los tubos, las llaves y grifos); su fertilidad (el agua que estos llevan y traen); su marginación (el Fiel Contraste, servicio público de pesas y medidas, no pesará ni medirá su caso); su quimérica e imposible relación amorosa con un señorito (que no se ha vuelto pobre)...

Para empezar, este sueño según la clasificación de Schraibman, pertenece a aquellos que constituyen una prolepsis narrativa de la trama, que nos anticipa el posterior encuentro con Juanito, aunque huelgue decirlo, pues la lectura posterior nos da cuenta de ello, debíamos enmarcarlo en la tipología pertinente como hemos analizado el resto de los sueños.

Este amplio pasaje onírico se inserta en el capítulo VII “La idea...la pícaro idea”, y nos presenta a Fortunata deambulando por un abigarrado espacio urbano, cifra del Madrid de su tiempo, que enmarca y en el cual se proyecta el itinerario topográfico y mental de la protagonista. Pues la densa acumulación de espacios y objetos, y el acelerado ritmo de la urbe son correlato del discurrir del personaje: el atasco producido por los coches, y

⁷⁴ Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta. Ed. Francisco Caudet*. Madrid: Cátedra, 1999. Páginas 78-79

las encrucijadas de las calles reflejan esa obstrucción mental que sufre Fortunata. Pero analicemos detenidamente el pasaje:

En primer lugar, Fortunata se detiene en la tienda de tubos, en donde observa la variedad de estos objetos y visualiza la finalidad de éstos: llevar agua, fluyendo aquí y allí. Imagen de ondas implicaciones subconscientes y eróticas que ilustra ese torrente vital e indomeñable que la caracteriza, contrastivamente al pecho de escayola, aguda metáfora visual, del que no puede fluir el líquido vital, y que traza la infertilidad de Jacinta.

Posteriormente, realiza una segunda parada en la tienda de telas, ya los sentidos se amplían, puesto que además de observar, Fortunata acaricia las telas para apreciar su calidad. En el interior de esta tienda, aparece la figura grotesca de un enano “alimaña en transición”, vestido de forma estrafalaria, realizando extrañas exhibiciones para atraer la mirada de los paseantes.

En tercer lugar, pasa por la taberna, el sentido que se activa ahora es el olfato de las brasas, trayéndole el lugar el lacerante recuerdo de las vivencias pasadas.

Pasa por los puestos de flores donde converge la encrucijada urbana y también vital: hacia dónde dirigirse: hacia Pontejos (donde le empuja la pícara idea) o hacia la calle Toledo. Aquí espacio y destino se imbrican, en una red inextricable donde converge la asociación de la topografía urbana con la sentimental, Fortunata duda entre ir a buscar a Juanito, hacia la casa de los Santa Cruz en la plaza de Pontejos, o seguir por la calle Toledo.

La cuarta parada es el portal del Fiel Contraste, en este nuevo emplazamiento el sentido que marca el ritmo es el oído, a través del cual se percibe la música del pianito, y progresivamente la algarabía vocinglera de los conductores que colisionan sus coches, y obstruyen la vía, obstaculizando la paseata de Fortunata. Durante todo el atasco el piano no dejará de oírse:

“Pianito que está tocando...”, “Pianito sigue tocando aires populares...”, “Como el pianito sigue blasfemando y los carreteros tocando”...

Finalmente, prosigue hasta llegar a un mercadillo, en que se venden productos insólitos: “un invento para cortar el cristal”; “los lápices más fuertes del mundo con una punta irrompible”, y donde vuelve a acelerarse la acción por el movimiento descontrolado de una mula, esta vez, que nos aproxima al inminente encuentro con Santa Cruz.

El siguiente escenario nos devuelve al portal del Fiel Contraste, la música sigue enmarcando el feliz encuentro, con un tono más alto, que obliga a los amantes a alzar la voz. Esta recurrencia espacial la analiza Francisco Caudet⁷⁵ en la introducción:

El fiel contraste simboliza aquí la quimérica idea de un conseguido equilibrio social. Porque si Fortunata no puede ascender, se hace descender socialmente a Juanito. Así, sería posible la estabilidad de las relaciones amorosas entre Juanito/Fortunata. Pero, es evidente, sólo en la imaginación de Fortunata cabe tal nivelación.

Sólo el descenso de Juanito hace plausible las relaciones entre ambos desde la perspectiva social, en este sentido, recordando los términos de Ricardo Gullón, sería éste un “sueño compensatorio” que reconstituye aunque sea en la virtualidad onírica el deseo quimérico de la unión.

Posteriormente, al ofrecimiento de Fortunata de trabajar por los dos, el narrador a través de la vestimenta nos va insertando en el plano de la realidad, gradualmente: primero será mediante la transformación de la capa deteriorada en fabuloso gabán, y después la metamorfosis definitiva por medio de la cual el sueño se deslinda de los parámetros de la realidad, situándonos definitivamente en ésta.

Así pues, el atasco, la algarabía, el pulso de la vida sintetizado en ese mercado va cediendo paso al silencio de la alcoba matrimonial, y el advenimiento del día trae consigo el desvelo de la realidad: las ropas de Juanito se transforman gradualmente en las de Maximiliano. Fortunata percibe primero visualmente el auténtico espacio: las ropas de ambos colgadas de la percha, la cortina de percal, y después la cama; posteriormente, el sonido será el siguiente entronque con la realidad: la ensordecedora voz de Doña Lupe regañando a Papitos acaba por situarla en el único espacio posible.

Este amanecer que trae consigo la evidencia de la única realidad tangible y de la que vanamente se pretende escapar a través de los espacios de lo onírico, nos recuerda a otra escena de una obra distante y distinta en el tiempo y en la estética: nos referimos a *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé.⁷⁶

Y hasta que no empezó a despuntar el día en la ventana, hasta que la gris claridad que precede al alba no empezó a perfilar los objetos de la habitación, hasta que no cantó la alondra, no pudo él darse cuenta de su increíble, tremendo error. Sólo entonces, tendido junto a la muchacha que dormía, mientras aún soñaba despierto y una vaga sonrisa de felicidad flotaba en sus labios, la claridad del amanecer fue revelando en toda su grotesca desnudez los uniformes de satín negro colgados de la percha, los delantales y las cofias, sólo entonces comprendió la espantosa realidad. Estaba en el cuarto de la criada.

⁷⁵ Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1999.

⁷⁶ Marsé, Juan. *Últimas tardes con Teresa*. Ed. Seix Barral, S.A. Barcelona. 1998. Pág. 44

En este pasaje, el Pijoaparte descubre el terrible error que ha cometido cortejando a la criada en vez de a la señorita burguesa. Craso error que se desvela con la llegada del nuevo día, la luz del sol comienza a iluminar el uniforme y la cofia de la criada Maruja, colgados de la percha. En ambas escenas el amanecer reubica los límites de la conciencia, el Pijoaparte y Fortunata asisten a un fatal desenlace: el fin de las ilusiones tras la incontestable imposición de la realidad; en ambos casos es la luz la que guía el reconocimiento previo a la decepción.

Podríamos decir, en conclusión, que esta trasposición del acelerado ritmo urbano al plano onírico proyecta la fuerza semántica del espacio como marco que engloba los deseos, las voliciones, los miedos, las determinaciones de Fortunata, al mismo tiempo que los simboliza a través de esa danza vocinglera y grotesca que describe el Madrid ochocentista. Asimismo, parte de la genialidad del pasaje permite no clasificarlo con un contenido unívoco, pues la riqueza de los símbolos -ambiguos y complejos- está abierta a constantes reinterpretaciones. El sentido erótico es manifiesto, pero a nuestro modo de ver, la germinación de la pícaro idea es, sin duda, el valor más significativo en la transformación del personaje-tipo del inicio de la novela al personaje-individuo de la última parte, que traza este extenso y complejo sueño.

En relación con esta idea citamos el interesantísimo artículo de Lluís Izquierdo⁷⁷, quien advertía la plurisignificación de la escena, advirtiendo el aspecto erótico, pero no como el más relevante:

En el sueño de Fortunata se prolongan alarmas que sólo una paradójica vigilia autoconsciente, en ser tan apasionado, puede alentar. Ese estado, interpretable como sonambúlico (especie de paréntesis en el presente de su transcurso) la lleva a verse viva sólo soñando, para entregarse -ya despierta- al verdadero sueño. Pero vigilia y sueño se entrelazan y proyectan sus anhelos y cautelas recíprocamente, tensos entre las lecciones de Feijoo y las ansias de realización personal -no sólo eróticas- que acosan, e intenta gobernar, Fortunata. La obsesión por Juanito no elimina las estrategias consubstanciales a su idea: que no son una misma cosa. El novelista refiere: *En tal situación siente vivos impulsos de salir a la calle*, con lo que el lector pasa de la vigilia al sueño de la protagonista, en una suerte de deslizamiento que viene a desdibujar fronteras, y que el cambio al presente del tiempo verbal confirma. Sueño e idea son instancias recíprocas que se interfieren y comunican, entre la sublimación no realizada (quedarse en casa y echarse la venda) y el desahogo espoleado por ese mismo sueño. Despierta, Fortunata llega a temer tanto su propia ira que se echa la venda. Al poner diques físicos a su alteración interior, y no estar segura en el sueño de habérsela quitado, se ilustra el estado de crisis que la atormenta. En la lógica atención por su figura, conviene una vez más no soslayar la gravitación material, paralela al trasfondo onírico de la enigmática pecadora. En este fragmento, ¿hay que privilegiar lo erótico como solo factor descollante de interés para el lector? En la medida en que llegue a vérselo como excluyente de otros, tal consideración de la escena desahuciaría el alcance o los acordes, otras resonancias, que alientan ahí también. La *idea* no está dictada únicamente por la pulsión erótica, pues Fortunata ya ha aprendido algunas estrategias, siquiera tácitas y para enderezar aspectos del subconsciente,

⁷⁷ Izquierdo, Lluís, "Notas a una escena de *Fortunata y Jacinta*: sueño y tráfico urbano". Del Romanticismo al Realismo: Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX (Barcelona, 24-26 de octubre de 1996). Págs. 562-563

como el de fabular y proyectarse hacia un mejor futuro: en el hijo. En *la pícaro idea* subyace la voluntad de afirmarse, pues aquí el cuerpo se hace con la sola realidad posible para que, no obstante el desastroso final y la dejación del vástago en manos burguesas, Fortunata ejerza así la única acción personal posible a su alcance.

Por último, nos detenemos en este sueño, el cual se inserta en el capítulo VII “La razón de la sinrazón”:

“Fortunata soñó aquella noche que entraban Aurora, Guillermina y Jacinta, armadas de puñales y con caretas negras, y amenazándola con darle muerte, le quitaban a su hijo. Después era Aurora sola la que cometía el nefando crimen, penetrando de puntillas en la alcoba, dándole a oler un maldecido pañuelo empapado en menjurge de la botica, y dejándola como dormida, sin movimiento, pero con aptitud de apreciar lo que pasaba. Aurora cogía al chiquillo y se lo llevaba, sin que su madre pudiera impedirlo, ni siquiera gritar.”

(Pág. 475)

En este episodio pesadillesco, afloran experiencias inmediatas, tales como el descubrimiento de la nueva amante de Juanito: Aurora, y la idea de Guillermina, quien se otorga la potestad sobre la crianza del nuevo Delfín en caso de ausencia de la madre. Estos acontecimientos reverberan en el proceso onírico posterior, el cual nos muestra los temores que acucian a Fortunata, sintetizados en el robo del pequeño por parte de Aurora. Asimismo, este sueño funciona como prolepsis narrativa de la trama, pues anticipa, aunque por otras razones, la donación del hijo a otra posible madre. Es destacable la posición de Aurora en el relato onírico, Fortunata se siente doblemente engañada por ella: por un lado, la ha traicionado como amiga, y por otro lado, se ha convertido en amante del hombre más amado por ella; por tanto, es la que ejecuta la principal acción en el sueño: robar al bebé.

Los sueños, o cualquiera de sus variantes: insomnios, pesadillas, desvelos constituyen un mecanismo de revelación de las realidades más profundas del personaje, en este sentido, está emparentado con otras técnicas como el simbolismo o el monólogo interior, que permite asimismo la indagación, la auscultación de aspectos más íntimos.

En Galdós, como hemos indicado en este apartado, no hallamos únicamente el resorte onírico como revelación del carácter del personaje, sino también como anticipador de acontecimientos posteriores en el decurso novelesco. Asimismo, indicar que la inclusión del sueño en cualquiera de sus variaciones aparece siempre apoyado por un factor desencadenante racional, quedando claramente de manifiesto la voluntad científicista de Galdós por indagar en su etiología: aquellos factores fisiológicos o psicológicos que lo

generan, configurando así un intento aunque racional de sondear la realidad menos liminar del personaje, para constatar la imposibilidad de cifrarla en su totalidad.

6.1.5 “La gran idea”

En este apartado analizaremos un aspecto temático que constituye la conformación de Fortunata como personaje-individuo: la gestación de “la pícara idea” primero y “la idea” previa a su muerte, como dos centros a los que la protagonista dirige sus actos, son las principales motivaciones que mueven sus reacciones, sus anhelos. Y conforman un estado de madurez del personaje que tiene su correlato en la estructura de la novela, puesto que, a medida que va adoptando una mayor encarnadura humana, su peso en la trama va siendo más decisivo, hasta constituirse como personaje-individuo, lejos ya del costumbrismo inicial del personaje-tipo. Las voliciones, las motivaciones que mueven al personaje lo definen, y en este sentido, nos parece sumamente relevante analizar aquello en que se materializan estas como la gestación de la “pícara idea” y de la “idea final”, que no sólo conforman algunos de los trazos caracterológicos de la protagonista, sino que revela a nuestro modo de ver, desde la perspectiva de la poética del autor, el punto de inflexión que preanuncia la decadencia del paradigma del naturalismo, que supone esta última novela del período de “Las novelas contemporáneas”.

En el capítulo VII “La boda y la luna de miel”, en la segunda salida con Juanito, Fortunata verbaliza la idea:

Quédose Fortunata, al oír esto risueña y pensativa. ¿Qué estaba tramando aquella cabeza llena de extravagancias? Pues esto:

-Escucha, nenito de mi vida, lo que se me ha ocurrido. Una gran idea: verás. Le voy a proponer un trato a tu mujer. ¿Dirá que sí?

-Veamos qué es.

-Muy sencillo. A ver qué te parece. Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido. Total, cambiar un nene chico por uno grande.

(...)

-Pues mira, tú te reirás todo lo que quieras; pero esto es una gran idea.

(Págs. 695-696)

Previamente a este diálogo, Juanito ha mencionado la esterilidad de Jacinta y su deseo de ser madre, aunque fuera adoptando un hijo nacido de la infidelidad. Esta afirmación da pie a la verbalización de la idea de Fortunata, aquí en estado embrionario aún, de ser

madre del heredero de los Santa Cruz. Esta idea tomará consistencia definitiva al final del capítulo VII “La idea...la pícara idea”. El proceso de la incubación y posterior génesis de la idea revela la evolución de la protagonista, cuyos razonamientos, y voliciones los va conformando a través de estos pensamientos. Estas ideas se vehiculan principalmente mediante los monólogos, y los diálogos; así pues, constituyen un mecanismo de revelación del personaje más profundo, puesto que, el narrador permanece ausente, y es la propia protagonista la que expresa sus deseos mediante “ideas”.

Estructuralmente, esta primera idea anticipa la materialización de la idea final, antes de morir Fortunata, pues aquí la cesión del hijo se producirá definitivamente.

El siguiente fragmento que hemos seleccionado se ubica en el capítulo VII “La idea...la pícara idea” de la tercera parte:

- (...) Dirá usted lo que guste; pero es idea mía, y no hay quien me la quite de la cabeza... Virtuosa, sí; estamos en ello; pero no le puede dar un heredero... Yo, yo, yo se lo he dado, y se lo puedo volver a dar. (...)

- Por Dios...cállese usted... no he visto otro caso...¡Qué idea! ¡Qué atrevimiento! Está usted condenada.

(...)

- ¿Por qué he de ser yo tan mala como parece?...Porque tengo una idea? ¿No puede una tener una idea?... ¿Dice usted que la otra es un ángel? Yo no lo niego, yo no pretendo quitarle su mérito... Si a mí me gusta, si quisiera parecerme a ella en algunas cosas, en otras no, porque ella será para usted todo lo santa que se quiera, pero está por debajo de mí en una cosa: no tiene hijos, y cuando tocan a tener hijos, no me rebajo a ella y levanto mi cabeza, sí señora... (...) Es mi idea, es una idea mía. Y otra vez lo digo: la esposa que no da hijos, no vale... Sin nosotras las que damos, se acabaría el mundo...

(Págs. 247-248)

El pasaje que hemos seleccionado corresponde a un diálogo en forma de confesión, en el cual Guillermina indaga sobre las auténticas motivaciones que movieron a Fortunata a acceder al matrimonio con Maximiliano, reconociendo ésta el consejo pragmático de Feijoo y Mauricia: el matrimonio se convertía así en una realidad visible que ocultaba la auténtica -como indicara Feijoo: el mundo que se ve y el que no se ve- permitiéndole estar con su verdadero amor, manteniendo las formas.

Tras esta confesión, Fortunata expone su idea: la maternidad legitima su relación con Juanito, ella y no Jacinta es la auténtica esposa, puesto que es la única que puede darle descendencia; según ella, las leyes de la naturaleza⁷⁸ están por encima de las sociales. Ella cree tener el derecho a estar con Juanito por su capacidad progenitora, la cual anula la legalidad de un matrimonio sin descendencia, como es el de Juanito y Jacinta. Esta firme convicción será ratificada en su lecho de muerte, cuando ante la insistencia de

⁷⁸ Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Edición de A. Sotelo y M. Sotelo. Ed. Planeta. 1993.

Guillermina sobre negar tal principio, Fortunata no solo no lo niega sino que se denomina así misma ángel, compartiendo así el estatus angélico, monopolizado por Jacinta hasta ahora, por su fidelidad hacia su marido; en este sentido, Fortunata se siente participe de tal estatus porque ella no ha cometido ninguna infidelidad hacia el único hombre que ha amado, y cree que su relación es más lícita que el matrimonio legal de los Santa Cruz por su naturaleza progenitora.

En esta escena dialógica, Fortunata apunta la idea que se materializará en la cuarta parte: darle un heredero a los Santa Cruz.

El final del capítulo “La idea...la pícaro idea” se cierra con la clara determinación de Fortunata de llevar a buen puerto la idea de tener otro hijo de Juanito, como acción legitimadora de su relación, transgrediendo las leyes sociales sobre las que se fundamenta la moral burguesa.

“-Júramelo... ¡Ah! ¡Qué tonta! ¡Como si los juramentos valieran! En fin, que ahora tomaré mis precauciones...Si mi idea se cumple...

-¿Y cuál es tu idea? ¿Qué idea es esa?

-No te lo quiero decir... Es una idea mía: si te la dijera, te parecería una barbaridad. No lo entenderías... ¿Pero qué te crees tú, que yo no tengo también mi talento?

(...)

-Pues eso... junto con la sal está la idea...Si mi idea se cumple... No te quiero decir más.

-Mañana me lo dirás.

-No, mañana tampoco...El año que viene.

(Págs. 24)

Tal y como apunta Francisco Caudet, Fortunata ve en Juanito un medio para materializar su idea. Él se convierte en la última parte de la novela en mero instrumento, a servicio de la idea, cediendo todo el protagonismo a Fortunata. A partir de entonces, Juanito desaparece de la escena.

Así como esta idea se ha gestado y ha ido convirtiendo a Fortunata en un personaje-individuo con determinaciones y voliciones, que reafirmaban su individualidad, siguiendo la isotopía de la historia gallinácea que recorre toda la novela, del mismo modo que empolló la idea y ésta es ejecutada finalmente, también vuelve a sus orígenes gallináceos para empollar el hijo de los Santa Cruz, aislándose de todos los peligros que pudieran frustrar su plan, se refugia en la prisión-castillo de La Cava de San Miguel.

En el capítulo VI “Final” Fortunata vuelve a expresar su voluntad a través de la idea, en esta ocasión, consiste en la determinación de entregar su hijo a los Santa Cruz:

“Pero mientras la personalidad física se extinguía, la moral, concentrándose en una sola idea, se determinaba con desusado vigor y fortaleza. En aquella idea vaciaba, como en un molde, todo lo

bueno que ella podía pensar y sentir; en aquella idea estampaba con sencilla fórmula el perfil más hermoso y quizás menos humano de su carácter, para dejar tras sí una impresión clara y enérgica de él. “Si me descuido –pensó con gran ansiedad-, me cogerá la muerte y no podré hacer esto...!Qué gran idea;... Ocurrírseme tal cosa es señal de que voy a ir derecha al Cielo...

(Pág. 520)

“(...) Se me ocurrió una idea, hace poco cuando estaba sin habla, al punto que me entraba también la idea de mi muerte...”

(Pág. 521)

Este último deseo conceptualizado como idea por Fortunata llega ante la inminencia de la muerte, un acto que sintetiza otro de los aspectos temáticos que marca la estructura y contenido de la novela: el nacimiento y la muerte. En la entrega del vástago se abre y se cierra este círculo que parece envolver toda la obra; por un lado, con el recogimiento por parte de los Santa Cruz, Fortunata asegura su pervivencia en un entorno a priori más favorable que el que podía proveerle su tía Segunda; por otro lado, la donación del primogénito supone necesariamente la muerte de la madre. Es, asimismo, irónico que el acto de la entrega, si bien permite la subsistencia de Juan Evaristo, consolida por otro lado la sucesión de la estirpe de los Santa Cruz; en este sentido, la trasgresión que supone la inserción en la familia de un hijo nacido de la infidelidad del marido, puede también leerse en clave determinista, pues aquél permite la continuación del orden establecido. En este nuevo contexto es especialmente pertinente la reflexión del personaje Tancredi en *El gatopardo* de Lampedusa: “Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie”. En este caso, Tancredi, como aristócrata, veía sus privilegios amenazados por el ascenso de una nueva clase: la burguesía, y para asegurar el *status quo* apelaba al cambio. Así también podría interpretarse el injerto del pequeño Juan Evaristo en el gran árbol de la familia Santa Cruz: un cambio sustancial para asegurar la permanencia del orden burgués. Aunque las clases sociales son distintas, el ejemplo es extrapolable porque la premisa es la misma: tratar de conservar el poder adquirido: ya sea desde la aristocracia (el poder heredado) o la burguesía incipiente (el poder alcanzado). Juan Evaristo se convierte en ese cambio para los Santa Cruz que permite que todo siga igual.

En este sentido, la idea de Fortunata puede leerse en clave determinista o como superación de este mismo paradigma:

En primer lugar, puede interpretarse como un triunfo de la clase burguesa, pues ha utilizado a Fortunata como cantera, como instrumento gracias al cual extraer su propio beneficio. La protagonista sería la víctima de tal sacrificio, que entroncaría

temáticamente con la imagen que abre la novela en la Cava de San Miguel, con el matarife de gallinas, prolepsis metafórica del destino de Fortunata.

En segundo lugar, otra lectura es plausible: aunque la protagonista muere, la gestación de un nuevo miembro que se inserta en el orden burgués supone una trasgresión, un giro en el destino como integrante de la clase popular que a éste le esperaba. Fortunata no ha accedido a ese nuevo orden, pero sí su hijo, y sin renunciar a sus ideas. Por tanto, el determinismo se ha superado.

Es manifiesto que desde el inicio de la novela, Fortunata es un entretenimiento para el señorito Juanito, exponente de la clase burguesa, un mero divertimento, no obstante, en la tercera y cuarta parte, cuando Fortunata emerge como auténtica protagonista, será ella quien utilice a Juanito como un instrumento para conseguir su objetivo. Con Juan Evaristo como integrante de la nueva generación de los Santa Cruz se traspasan los límites socio-económicos impuestos por el nacimiento, permitiéndole un nuevo acceso a otra clase, que en origen le estaba vedado.

El análisis de las ideas que Fortunata va expresando en el decurso novelesco constituyen un mecanismo de revelación profunda del personaje, por medio de estas formulaciones, que va verbalizando ya sea a través de un diálogo, o mediante un monólogo interior, se va construyendo su individualidad, mostrando progresivamente su madurez en esos actos de voluntad y determinación que son las ideas.

Por este motivo, las ideas son fundamentales a la hora de caracterizar el personaje por dentro, porque en definitiva, es cuando Fortunata adquiere su mayor protagonismo, cuando expresa sus deseos, sus justificaciones, y sus determinaciones.

6.1.6 “Las otras Fortunatas”

A la hora de estudiar el trazado caracterológico de un personaje, no solo es fundamental atender al ser de éste -revelado en diversos aspectos temáticos y estructurales como los que estamos analizando- sino al querer ser que de éste pretenden varios personajes en la novela. Nos referimos a esas otras Fortunatas que se proyectan sobre la real por deseo de los personajes satélites que la envuelven. Juanito, Maximiliano, Doña Lupe, Feijoo, Guillermina, Nicolás Rubín se afanan en modificar la naturaleza abrupta y salvaje de Fortunata. Nos parece revelador atender a este aspecto, pues aunque todas estas posibles

Fortunatas acaban por no construirse, subrayan por antítesis la auténtica esencia de aquélla.

Del mismo modo, los planes de transformación ideados por estos personajes acaban refractando sus propios defectos, la voluntad de modificar la naturaleza de Fortunata acaba por desvelar la auténtica naturaleza de éstos: el cinismo de Juanito, la doble moral de Feijoo, el egoísmo de Doña Lupe, la falsedad de la religión en Nicolás Rubín y Guillermina, la obsesión de Maximiliano. Fortunata se convierte en un espejo en el que todos quedan reflejados tal como son, desvelando las auténticas motivaciones que les mueven a emprender el adoctrinamiento moral o religioso de la neófita. Por tanto, repasando esas otras Fortunatas en potencia, iluminamos indirectamente la protagonista que desoye los consejos, y advertencias para mostrarse tal y como es.

Con respecto a la relación que se establece entre Fortunata y los demás personajes, en tanto que objeto y sujeto, recordamos las palabras de Peter G. Earle:⁷⁹

En el caso de la heroína de Fortunata y Jacinta, el proceso se invierte. En ésta, la más completa y compleja de las Novelas Contemporáneas, no es la protagonista –como sujeto, iniciadora de acción, soñadora de raras empresas, ni practicante de intrigas femeninas- la que establece las condiciones de su vida. Al contrario de Don Quijote, ella es siempre inseparable de su grupo (de todos los que la influncian), y en vez de que ella vaya elaborando una perspectiva de ellos, pre-construyendo, por decirlo así, el destino propio al modo del Ingenioso Caballero, Madame Bovary, Captain Ahab, Don Juan o cualquier otra personalidad autónoma, ellos, los otros, presentan sucesivamente su imagen de la realidad y del deber-ser de ella; determinan, en efecto, la dirección, los sentimientos y el desenlace de su vida. Por consiguiente, Fortunata resulta ser objeto, sensible materia en manos de los demás.

En definitiva, esta refracción múltiple de la protagonista nos lleva al tema de la redención, que funciona también no únicamente como caracterizador de la proyección ideal de Fortunata por los otros personajes, sino desde un punto de vista estructural, como hilo conductor a través del cual se vehicula el decurso novelesco.

En ese espejo poliédrico en el que se proyectan las versiones ideales de Fortunata, trazadas por el resto de personajes, destacamos, en primer lugar, la ideada por Juanito. Éste ve en la elementalidad y primitivismo de aquélla la diferencia con respecto a las mujeres de su clase, esa peculiaridad a priori le parece atractiva en tanto que es

⁷⁹ Earle, P. “La interdependencia de los personajes galdosianos.” *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 250-252 (octubre 1970-enero 1971)

novedad, en cuanto deja de serlo, Juanito construye una Fortunata imposible para justificar su hastío y posterior abandono.

“Hay otra razón y es que se me está volviendo antipática, lo mismo que la otra vez. La pobrecilla no aprende, no adelanta un solo paso en el arte de agradar; no tiene instintos de seducción, desconoce las gaterías que embelesan. Nació para hacer la felicidad de un apreciable albañil, y no ve nada más allá de su nariz bonita. (...) Habla con sinceridad pero sin *esprit* ¡Qué diferente de Sofía la Ferrolana, que cuando Pepito Trastamara la trajo del primer viaje a París, era una verdadera Dubarry españolizada! Para todas las artes se necesitan facultades de asimilación, y esta marmotona que me ha caído a mí es siempre igual a sí misma.”

“Si esta pavisosa –pensó Santa Cruz mirándola también-, viera con qué donaire se sienta en un *puff* Sofía la Ferrolana, tendría mucho que aprender. Lo que es ésta, ni a palos aprenderá nunca esas blanduras de la gata, esos arqueos de un cuerpo pegadizo y sutil que acaricia el asiento. ¡Ah! Qué bestias nos hizo Dios!..”

Y en alta voz:

-Dime, ¿por qué no te has puesto la bata de seda, como te he mandado?

-¡Qué cosas tienes!... No la quiero estropear.

-Eso es...-dijo el otro riendo sin delicadeza-. Guárdala para los días de fiesta. Así me gusta a mí la gente, arregladita... Y cuando yo vengo aquí te pones la batita de lana, que unos días apesta a canela y otros a petróleo...

(Págs. 76-78)

El pasaje seleccionado se inserta en el capítulo III “La revolución vencida”, y corresponde al preámbulo que traza Juanito para justificar el deterioro de la pasión y posterior ruptura. En esta primera valoración, el cínico amante proyecta su versión femenina ideal en Sofía la Ferrolana, cuya sofisticación contrasta con la sencillez de Fortunata. Juanito quisiera convertirla en una Dubarry españolizada también, no obstante, como queda manifiesto en el decurso de la trama, no será esta la auténtica razón del abandono de la amante, aunque ésta hubiera aprendido las artes más sofisticadas de la seducción, igualmente la hubiera dejado, puesto que, tras el desgaste del tiempo hubiera dejado de ser una novedad.

En el diálogo posterior, podemos observar en el detalle de la bata de seda una voluntad de sofisticación, Juanito, a priori pretende refinar sus hábitos, construyendo también un espacio *ad hoc*, sin embargo, el fracaso de tal propósito no es la causa de la ruptura posterior, como quiere hacerle creer a Fortunata en el diálogo de la siguiente escena. La reprobación por su vestimenta es el argumento que necesita para justificar el cese de las relaciones entre ambos.

Así pues, Fortunata se convierte en una suerte de espejo poliédrico en el que se proyecta, entre otras, la imagen ideal de cortesana que Juanito soñaba; a la vez que tal

proyección pone de manifiesto las propias carencias morales del protagonista, mostrando la tipología del “señorito” embaucador y veleta.

En este juego refractario, el deseo de modificar la naturaleza de Fortunata pone en evidencia las propias deficiencias morales y éticas de aquellos que se erigen en sus reformadores espirituales.

Otra de las proyecciones de Fortunata la hallamos en el apasionado Maximiliano, el enamoramiento y su idealismo le llevan a convertir a Fortunata en un ídolo a quien adorar, idolatrar...

“Cuando el enamorado se iba a su casa, llevaba en sí la impresión de Fortunata transfigurada. Porque no ha habido princesa de cuento oriental ni dama de teatro romántico que se ofreciera a la mente de un caballero con atributos más ideales, ni con rasgos más puros y nobles. Dos Fortunatas existían entonces, una de carne y hueso, otra la que Maximiliano llevaba estampada en su mente.”

Tal y como indica la voz narratorial, Maximiliano por su naturaleza soñadora crea su propia Fortunata revestida de los atributos físicos y morales propios de una heroína literaria, a quien debe salvar de caer en el abismo social. Esta voluntad regeneracionista atañe al aspecto educacional –pues Maximiliano se propone enseñarle a leer y a escribir, nociones básicas de cultura general, a comportarse en sociedad- y también a otro de signo moral, el restablecimiento del honor, éste se afana en limpiar toda mácula de su pasado, y poder convertirla en la posible futura señora de Rubín, a ojos de la sociedad y de su tía Doña Lupe.

“Soñaba con redenciones y regeneraciones, con lavaduras de manchas y con sacar del pasado negro de su amada una vida de méritos. (...) Porque su loco entusiasmo le impulsaba a la salvación social y moral de su ídolo, y a poner en esta obra grandiosa todas las energías que alborotaban su alma. Las peripecias vergonzosas de la vida de ella no le descontaban, y hasta medía con gozo la hondura del abismo del cual iba a sacar a su amiga; y la había de sacar pura o purificada”
(Pág. 481)

Maximiliano proyecta la única imagen idealizada de Fortunata en el decurso novelesco, producto de su visión distorsionada -de aquél que ve las cosas como deben ser y no como son-, y de su apasionado amor. Es la excepción entre todos los amantes, quienes veían en ella sólo el goce sensual de una belleza exuberante y primitiva. Como también excepcional es la propuesta de matrimonio, y de llevar una vida ordenada y honesta que él le ofrece. El camino de perfección que le traza está supeditado a la entrega amorosa, para ser efectivo, Maxi exige esta contraprestación a su plan regeneracionista.

“Una de las cosas a que Maximiliano daba más importancia para poner en ejecución su plan redentorista era que Fortunata le amara, porque sin esto la sublime obra iba a tener sus dificultades.”
(Pág. 488)

Maximiliano perfila una Fortunata idealizada, heroína de novela, que lucha por regenerarse e integrarse en la sociedad, siguiendo el plan reformador, para casarse con el único hombre que la quiere y la respeta. La construcción de esta imagen novelesca, y pragmática de Fortunata pone en evidencia la bipolaridad de Maximiliano, bascula entre los excesos imaginativos que la convierten en una diosa, o entre un cierto racionalismo práctico al trazar un estudiado plan reformador.

Otro de los personajes que marca una hoja de ruta a la existencia errática, y amoral de Fortunata es Nicolás Rubín, quien accede a entrevistarse con ella, en un primer momento para que rechace el ofrecimiento de matrimonio de Maximiliano; y seguidamente, cambia el discurso, cuando ve en ella el instrumento para afianzar su posición en el clero.

“(…) pero cuando la vio tan humilde, tan resignada a su triste suerte, entróle apetito de componendas y de mostrar sus habilidades de zurcidor moral. “He aquí una ocasión de lucirme – pensó-. Si consigo este triunfo, será el más grande y cristiano de que puede vanagloriarse un sacerdote. Porque figúrese que consigo hacer de esta samaritana una señora ejemplar y tan católica como la primera…” (….) Tomaba en serio su oficio de pescador de gente, y la verdad nunca se había presentado un pez como aquel. Si lo sacaba de las aguas de la corrupción “¡qué victoria, señores, pero qué pesca!”

(Pág. 561)

Nicolás se atribuye la empresa de edificación espiritual de la samaritana, tal y como se muestra en el siguiente párrafo, el clérigo traza el perfil de una Fortunata reformada y partícipe del engranaje social, liberada de los lastres vitales. La consecución de esta nueva feligresa, supondría una victoria, que le reportaría notoriedad y envidias también entre los miembros del clero toledano. Esta proyección de Fortunata dignificada, inserta ya en el orden burgués, pone de manifiesto los intereses creados en tal regeneración, ese compromiso obedece a la vanidad clerical de Nicolás, más que al propio beneficio de la reconducida protagonista. Por tanto, una vez más el anhelo reformador de los personajes que pululan en torno a Fortunata, pone en evidencia las deficiencias morales de aquéllos.

Me comprometo a curarle a usted esa enfermedad de la imaginación que consiste en tener cariño al hombre indigno que la perdió. Conseguido esto, amaré usted al que ha de ser su marido, y lo amaré con ilusión espiritual, no de los sentidos... ni más ni menos. (...) Imagínese usted lo bien que estará cuando se nos reforme; vivirá feliz y considerada, tendrá un nombre respetable, y habrá quien la adore (...)

(Pág. 567)

El plan reformador de Nicolás comienza por el adoctrinamiento religioso, que consistirá en la reclusión temporal de la samaritana en el convento de Las Micaelas para purificarse siguiendo los preceptos de la religión, aislada de la vida social. Este es el primer requerimiento que le exige para considerar la opción del matrimonio con Maximiliano. Esta vida retirada en el claustro implica también deshacerse de “la loca de la casa”: la imaginación, para someterse a un proceso de edificación interior, Nicolás le reclama esa exigencia. Paradójicamente, es a través de la imaginación cómo Fortunata cree poder llegar a ser otra:

“La misma imaginación, a quien el maestro había puesto que no había por dónde cogerla, fue la que le encendió fuegos de entusiasmo en su alma, infundiéndole el orgullo de ser otra mujer distinta de lo que era.”

(Pág. 569)

El siguiente personaje que emprende la tarea de reconducir a la protagonista es Doña Lupe:

“Sentía la señora de Jáuregui el goce inefable del escultor eminente a quien entregan un pedazo de cera y le dicen que modele lo mejor que sepa. Sus aptitudes educativas tenían ya materia blanda en quien emplearse. De una salvaje *en toda la extensión de la palabra*, formaría ella una señora, haciéndola a su imagen y semejanza. Tenía que enseñarle todo, modales, lenguaje, conducta. Mientras más pobreza de educación revelaba la alumna, más gozaba la maestra con las perspectivas e ilusiones de su plan.”

(Pág. 660)

Cuando Fortunata regresa de su reclusión espiritual en Las Micaelas, para casarse con Maximiliano, Doña Lupe traza su programa reformista para convertir a Fortunata en una dócil ama de casa, capaz también de alternar en sociedad. El grado de salvajismo de la novicia no le preocupaba en absoluto a la señora de Jáuregui, al contrario, cuanto más primitivo fuera su estado, más lucida sería su labor educativa, poniendo en evidencia las motivaciones de tal empresa, que tienen que ver más con una cuestión de vanidad personal que de auténtico altruismo.

Tanto es así, que en el capítulo V “Otra restauración” en que el matrimonio Rubín se reconcilia, Doña Lupe intercede en la situación, su carácter inflexible muestra un resquicio, que Fortunata sin saber ha descubierto, cuando le solicita que gestione la inversión del dinero que posee. Este acto acrecienta la vanidad de la viuda usurera mostrándose más predispuesta a la reconciliación del matrimonio.

“(…) No había vuelto aún de su asombro, no volvería en mucho tiempo. Fortunata, de cuya casa venía, le había dado mil duros para que se los colocara del modo que lo creyera más conveniente...(…) Tal prueba de confianza le llegaba al alma, porque no sólo era confianza en

su honradez, sino en su talento para hacer producir dinero al dinero... Pues además, Fortunata, en el curso de la conversación, había dado a entender que tenía acciones del Banco, sin decir cuántas.
(Pág. 157)

Este dato económico parece hacerla cambiar de opinión, hasta el punto de proponerse de nuevo su proyecto reformista:

“(...) En cuanto a modales, ha olvidado todo lo que le enseñé... será preciso volver a empezar... y de lenguaje seguimos lo mismo.”
(Pág. 158)

En esta nómina de personajes que intentan modificar la personalidad de Fortunata hallamos a Feijoo, éste le propone un insólito plan reformador que se fundamenta en un principio: ser práctica.

“Yo me he propuesto sacarla a usted del terreno de la tontería y ponerla sólidamente sobre el terreno práctico.”
(Pág. 90)

El concepto de la practicidad de Feijoo define ciertos principios contradictorios que se resuelven a través de una moral ambigua: por un lado, predica el respeto a las normas y convenciones sociales, y el acatamiento de éstas de cara a la galería; por otro lado, reivindica la supremacía del instinto natural sobre las leyes sociales, justificando el adulterio si fuese necesario. Esta será la enseñanza que sintetiza Feijoo en el verbo “vivir”: encontrar el equilibrio entre los deseos individuales y cómo conseguirlos y el cumplimiento de las leyes colectivas, aunque sea a través de la apariencia.

“(...) Yo le voy a enseñar a usted una cosa que no sabe.
-¿Qué?
-Vivir... vivir es nuestra primera obligación en este valle de lágrimas, y sin embargo ¡qué pocos hay que sepan desempeñarla!... (...) Con que prepararse, que empiezo mis lecciones.
-¿Y será feliz? (...)
-Por de pronto, de lo que yo trato es que sea usted práctica.
(Pág. 92)

Este pragmatismo se materializa en la ley de la realidad que rige los principios de Feijoo, según la cual se deben acatar los hechos irrefutables que la vida depara, pero se pueden acomodar siguiendo parcialmente el imperativo moral. Feijoo se presenta ante Fortunata como la única opción práctica de llevar una vida honesta sin tener que caer en la marginalidad; en este sentido la “ley de la realidad” determina la opción más práctica, no la deseada. Se trata, por otro lado, de una propuesta capciosa, Feijoo sabía que Fortunata no podía negarse.

“Yo te enseñaré a ser práctica, y cuando pruebes el ser práctica, te ha de parecer mentira que hayas hecho en tu vida tantísimas tonterías contrarias a la ley de la realidad.”

(Pág. 100)

En los siguientes párrafos, Feijoo se lamenta de no haber podido esculpir moralmente el perfil de Fortunata, como sí intentaron Maximiliano y Doña Lupe, sin embargo no renuncia a imprimir su particular magisterio al acabar sus días. Feijoo quiere convertirla en un ser pragmático, esa es su imagen ideal, que como las otras proyectadas por los otros personajes, no llegan a conformarse, pues fracasan, porque Fortunata no sólo no sigue los dictados morales de aquéllos, sino que se reafirma más en sus deseos, llegando a configurar su propio proyecto.

“Es un diamante en bruto esa mujer. Si hubiera caído en mis manos, en vez de caer en las de ese simplín, ¡qué facetas!, Dios mío, qué facetas le habría tallado yo!...”

(Pág. 95)

“¡Si a esta la cojo yo antes...! Así como otros estropearon con sus manos inhábiles esta preciosísima *individua*, yo le hubiera dado una configuración admirable (...)

(Pág. 106)

El pragmatismo de Feijoo llega a ser bastante cínico, porque justifica el adulterio en una situación matrimonial y al mismo tiempo exige a Fortunata fidelidad en la relación amante-paternal que mantienen.

“-Mira, yo te dejo en absoluta libertad. Puedes entrar y salir a la hora que quieras, y hacer lo que te dé tu real gana. No soy partidario del sistema preventivo. Quiero que seas leal conmigo, como yo lo soy contigo. En cuanto te canses avisas...Aquí no me entres a ningún hombre, porque si algún día descubro gatuperio, me marchó tan calladito y no me vuelves a ver...lo mismo haré si lo descubro fuera.”

(Pág. 101)

“(...) en esto soy muy severo; pero en todo aquello que se relaciona con el amor, la dignidad consiste en guardar el decoro...porque no me entra ni me ha entrado nunca en la cabeza que sea pecado, ni delito, ni siquiera falta, ningún hecho derivado del amor verdadero.”

(Pág. 103)

“Lo que llaman infidelidad no es más que el fuero de la naturaleza que quiere imponerse contra el despotismo social, y por eso verás que soy indulgente con los y las que se pronuncian.”

(Pág. 114)

El cinismo de Feijoo llega a ser máximo cuando le aconseja a Fortunata que vuelva con su marido, si quiere recuperar la honradez, en caso de que reaparezca la pasión incontrolada. El matrimonio permite guardar las apariencias, el decoro, que decía anteriormente, y seguir pecando sin precipitarse al abismo de la marginalidad, cuando fuera abandonada por el amante. Otros personajes como Juanito y Mauricia también le aconsejan el matrimonio con idéntica finalidad pragmática.

En las postrimerías de la muerte, Feijoo no cesa en su empeño por infundir sus enseñanzas a su protegida, reiteradamente, le subraya la necesidad de un equilibrio entre los deseos, los instintos y el acatamiento de las convenciones sociales. El “freno de la legalidad” que es el matrimonio sujeta las pasiones, y en el caso en que sea poco

efectivo, se puede seguir comulgando con el sacramento, siempre que guarde las apariencias, ese doble juego es el que hace referencia al final del párrafo.

-(...)Si te dejas sola, aunque te asegure la subsistencia, te arrastrarán otra vez las pasiones y volverás a la vida mala. Necesita mi niña un freno, y ese freno que es la legalidad, no le será molesto si lo sabe llevar (...) Ojo al corazón es lo primero que te digo. No permitas que te domine. Eso de echar todo por la ventana en cuanto el señor corazón se atufa, es un disparate que se paga caro. Hay que dar al corazón sus mijitas de carne; es fiera y las hambres largas le ponen furioso; pero también hay que dar a la fiera de la sociedad la parte que le corresponde, para que no alborote (...)
(Pág. 118)

Así pues, como indicábamos en otros personajes y sus proyecciones, Feijoo al proyectar esa Fortunata pragmática en su ideal, vemos reflejado en sus deseos sus propias deficiencias morales, la voluntad de convertirla en un ser práctico a través de sus enseñanzas pone claramente de manifiesto la vacuidad de sus propios principios, y a su vez los de la clase que representa, la burguesía.

Por último, cabe señalar otro de los personajes que intenta reconducir el asilvestrado espíritu de Fortunata, se trata de Guillermina. Ésta la someterá a diversas confesiones con distinto propósito: las que tienen lugar en el capítulo VI “Naturalismo espiritual” y VII “La idea...la pícaro idea” responden a la necesidad indagatoria de Jacinta sobre si la identidad de la nueva amante de Juanito es Fortunata. Para descubrirlo Guillermina se ofrece como persuasiva interlocutora en el encuentro de ambas. En cambio, en el capítulo VI “Final”, el propósito de Guillermina es esencialmente religioso, pretende purificar el alma de Fortunata, induciéndole a la rectificación de sus pecados, al arrepentimiento antes de morir.

En la primera confesión, Guillermina tras cerciorarse sobre si seguía manteniendo relaciones con Juanito, la reprende por haber utilizado el matrimonio como coartada:

“Lo que usted quería era casarse para tener un nombre, independencia y poder corretear libremente. ¿Más clarito todavía? Pues lo que usted deseaba era una bandera para ejercer la piratería con apariencias de legalidad.”
(Pág. 232)

Reconocemos en las palabras de la santa los consejos prácticos de Feijoo, y los de Mauricia y Juanito.

Después de esta acusación, Guillermina le presenta su particular plan reformador:

“(…) Cumplir ciertos deberes, cuando el amor no facilita el cumplimiento, es la mayor hermosura del alma. Hacer esto bastaría para que todas las culpas de usted fueran lavadas. ¿Cuál es la mayor de las virtudes? La abnegación, la renuncia de la felicidad. ¿Qué es lo que más purifica a la criatura? El sacrificio. (...) Llénese usted de paciencia, cumpla todos sus deberes, confórmese, sacrifíquese, y Dios la tendrá por muy suya. Haga usted eso, pero claro, que se vea, que se palpe, y el día en que usted sea como le propongo, yo...yo

(Pág. 232)

Tal y como se muestra en el texto seleccionado, el plan constituye un ascético camino de perfección que tiene su comienzo en la renuncia del amor, en la necesidad del sacrificio para llegar a expiar las culpas; y finalmente así lograr salvarse. A diferencia de otros personajes, cuya voluntad era sociabilizar el primitivismo de Fortunata para insertarla en la sociedad burguesa (Maximiliano, Doña Lupe), el plan redentorista de Guillermina vira hacia aspectos más internos como la conciencia, la culpa, la renuncia de lo que proporciona felicidad. En primera instancia, las motivaciones reales de la santa es alejarla del marido de su querida amiga Jacinta, es decir, que la voluntad de ayudar a Fortunata no es la finalidad sino el medio para conseguir lo primero. Este instrumentalismo queda manifiesto también en la segunda confesión, en que Guillermina –de acuerdo con Jacinta- la cita para averiguar más detalles de su relación adúltera:

“(…) Como venga hoy, le echaremos la sonda más abajo a ver si sale algo. De todas suertes, yo la sermonearé bien para que le reciba a cajas destempladas, si él intentara...(…)”
-Pero, en fin, hoy la tantearemos otra vez. Como quiera que sea, su sermoncito no hay quien se lo quite.”
(Pág. 243)

El desarrollo de esta escena adquiere un marcado matiz dramático, en donde Jacinta como espectadora asiste a una representación en que gradualmente va intensificándose el aspecto real sobre el representacional, pues desde su sospecha sobre la continuación del idilio entre su marido y Fortunata, se pasa a la verdad terrible de su esterilidad.

En el capítulo “Final” Guillermina sigue intentando reconducir a Fortunata, sus últimos brotes de rebeldía sintetizados en la idea de la supremacía de las leyes de la naturaleza sobre las leyes sociales, legitimando la descendencia fuera del matrimonio como única unión lícita. Finalmente, la santa no logra que Fortunata perdone a su principal enemiga: Aurora.

Guillermina había proyectado la imagen de una Fortunata arrepentida, y reconducida por el sacrificio y la renuncia, que hiciera visible a ojos de todos su transformación. Esta proyección devuelve el reflejo de una religiosidad cuestionable la que mueve a la santa, movida por hacer el bien, pero inflexible con los instintos humanos.

La determinación final de la protagonista acaba por contradecir todos los consejos, advertencias, planes redentoristas, que idean para reconvertirla, reconducirla a un sendero que desdice su propia naturaleza. De este modo, todas las fortunatas ideadas por

los personajes que pululan alrededor -intentando modificarla- (Maximiliano, Feijoo, Juanito, Doña Lupe, Guillermina) acaban por diluirse ante la presencia más consciente, y libre de la única Fortunata posible.

6.2 Narratológicos

En este apartado analizaremos la configuración del personaje a través de las diferentes formas narrativas en las que se articula el discurso: el narrador omnisciente, el diálogo, el estilo indirecto libre, el monólogo interior, el multiperspectivismo.

Como certeramente indicara Engler⁸⁰, en *Fortunata y Jacinta* los personajes son presentados primeramente por el autor, después se les abandona a sus propias palabras, es decir, al diálogo, y por último, se percibe a los personajes a través de sus sueños y de sus monólogos.

Son, por tanto, las técnicas narrativas más utilizadas: la omnisciencia narrativa, el diálogo, los monólogos interiores; todas éstas van revelando la caracterología del personaje a través de un progresivo ocultamiento de la voz narratorial.

El centro único de conciencia, como lo designa Germán Gullón⁸¹ va cediendo la voz a los personajes, en las novelas de asunto contemporáneo:

“En la segunda manera, el narrador no anima a los personajes desde un centro único de conciencia, más bien crea las situaciones, ayuda a su desvelamiento. Don Benito varía el énfasis de las formas del discurso directo a las del indirecto, caso del monólogo interior, que permite la expresión del sentir de los personajes sin intervención explícita del narrador. Poco a poco, a consecuencia de la virtuosidad adquirida en la construcción del entramado técnico y temático, el decir galdosiano consigue un nivel de sofisticación moderno. Comenzando con *Fortunata y Jacinta* asistimos al desarrollo de una explícita conciencia metaficticia; Galdós una vez dominado el género concentra sus energías creadoras en el efecto estético de sus textos, en las relaciones entre lo contado y la realidad, entre ésta y la ficción.”

Aunque, si bien es cierto que el narrador omnisciente va desplazándose a favor de otras formas narrativas como el monólogo interior y el diálogo, en aras de una mayor objetividad, no acaba por desaparecer totalmente como bien observara Galdós en el prólogo a *El abuelo* (1897):

⁸⁰ Engler, Kay “Notes on the narrative structure of *Fortunata y Jacinta*, *Symposium*, XXIV, núm. 2 (1970), págs. 120-125

⁸¹ Gullón, Germán. *La novela del S.XIX: estudio sobre su evolución formal*, pág. 46. Amsterdam: Rodopi, 1990.

“Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca, ni acaban de esconderse los bastidores del retablo, por bien contruidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. El que compone y le da vida poética así en la Novela como en el Teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica, presente en el relato de pasión o de análisis, presente en el teatro mismo.”⁸²

6.2.1 Omnisciencia narrativa

La perspectiva narrativa más utilizada por Galdós es la omnisciencia narrativa, el narrador es omnisciente y omnipresente, en términos genettianos se trata de la focalización cero. No obstante, conviene matizar el grado de modalización del discurso. En este sentido, Germán Gullón en su obra *El narrador en la novela del S. XIX*, siguiendo la clasificación de Norman Friedman, distingue varios tipos de omnisciencia que van en una escala de menor a mayor objetividad: 1. Omnisciencia total: el autor se “manifiesta en constantes intrusiones” 2. Omnisciencia neutral: en la que el autor no interviene directamente, pero los “sucesos siguen presentándose tal como los ve el creador”, 3. Omnisciencia selectiva: El narrador habla en tercera persona, pero la visión es selectiva, es decir, se circunscribe a la óptica de un personaje, como si el narrador adoptara el punto de vista de éste. 4. Omnisciencia multiselectiva: El narrador llega también a través de la tercera persona, pero la visión es la de varios personajes de la obra.

Los dos primeros tipos de omnisciencia están presentes esencialmente en las novelas de tesis, y en las de asunto contemporáneo Galdós utilizó en mayor medida la omnisciencia selectiva y la multiselectiva, en un intento de conseguir una mayor objetividad.

Hemos seleccionado diversos pasajes en los que se traza el perfil caracterológico de Fortunata a través de la omnisciencia narrativa.

Este primer fragmento se ubica en el capítulo III “Estupiñá”:

“Pensó no ver nada y vio algo que de pronto le impresionó, una mujer bonita, joven, alta... Parecía estar en acecho como movida de una curiosidad semejante a la de Santa Cruz, deseando saber quién demonios subía a tales horas por aquella endiablada escalera. La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueado de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les

⁸² Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet. Barcelona: Ediciones Península, 1999. Publicado en 1897 y recogido por Laureano Bonet en *Ensayos de crítica literaria*, págs. 242-243

da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural”

(Pág. 182)

Se trata del primer encuentro de Juanito y Fortunata en La Cava de San Miguel, escena que ha recibido gran atención por parte de la crítica, S. Gilman “The Birth of Fortunata”; Roger Utt “El pájaro voló”; José M^a Cuesta Abad “Los espacios de “Fortunata: Dialéctica espacio-refugio/espacio-prisión”, aun así hemos considerado necesario la inclusión del pasaje pues contiene la primera descripción de la protagonista.

En esta escena, el narrador a través de la mirada de Juanito nos conduce a una visión abocetada del perfil físico de la joven, y parte de su vestimenta, la cual la define desde una perspectiva socio-económica: el pañuelo en la cabeza formaba parte del atuendo de la clase popular. A continuación, Fortunata aparece asociada metafóricamente a la gallina por dos acciones: el arqueado de brazos, y la absorción del huevo. Como indicara José M^a Cuesta Abad en el artículo anteriormente citado, esta escena funciona como una prolepsis metafórica pues se concentran en ella elementos que anticipan el trágico desenlace de Fortunata, como se verá en el decurso novelesco: por un lado, el destino final de las gallinas por asociación metafórica será también el de la protagonista, la muerte de aquéllas preanuncia la de ésta; por otro lado, la significación del huevo como germen de nueva vida anticipa la gestación de la “pícaro idea” que culminará con el nacimiento del Delfín. Dos elementos que albergan la dicotomía vida-muerte, y que subrayan asociados al espacio la estructura cíclica que conforma la novela.

Destacamos ahora una selección de fragmentos, insertos en el capítulo II “Afanos y contratiempos de un redentor”, en los cuales la omnisciencia narrativa nos informa de los precarios conocimientos que posee Fortunata, desde su dificultad para leer e imposibilidad para escribir, hasta una percepción infantil del mundo que la rodea.

“Su ignorancia era, como puede suponerse, completa. Leía muy mal y a trompicones, y no sabía escribir”. (Pág. 481)

A continuación, Galdós crítica el lamentable estado intelectual en el que se hallaban muchas mujeres, aunque pertenecieran a una clase acomodada, situando en el mismo nivel a Fortunata, a pesar de ser clase popular. Es sabido que al autor canario le preocupó el penoso estado de la educación de la mujer, denunciándolo en muchas de sus novelas.

Lo esencial del saber, lo que saben los niños y los paletos, ella lo ignoraba, como lo ignoran otras mujeres de su clase y aún de clase superior. (...)

(Pág. 481)

La revelación del primitivo estado intelectual de la protagonista sigue describiéndose a través de la omnisciencia narrativa en el siguiente párrafo, el cual hemos destacado además porque el conocimiento de la astronomía de Fortunata la hermanan a su antecesora: Marianela, la protagonista invidente de la novela homónima. Y es que el sintagma “los pueblos primitivos” remite a esa percepción primigenia que tienen los individuos, previa a la educación y a la sociedad, fundamentada en las creencias populares y supersticiones. En el caso de Marianela, el primitivismo es de signo más profundo, pues recordemos que vivía alejada de la sociedad, entre las minas de Saldeoro y el bosque, es el entorno esencialmente natural el que la forja como un individuo que sigue imbuido del *anima mundi*, en el que aún no se ha producido la fractura entre él y la naturaleza madre. En cambio, Fortunata ya pertenece al mundo urbano, alienado, en definitiva. Su primitivismo deviene exclusivamente de carencias intelectivas, no del contacto con la naturaleza, no adquiere el cariz simbólico y trascendente que sí tiene en cambio para Marianela.

(...) Cada instante estaba preguntando el significado de tal o cual palabra, e informándose de mil cosas comunes. No sabía lo que es el Norte y el Sur. Esto le sonaba a cosa de viento; pero nada más. Creía que un senador es algo del Ayuntamiento. Tenía sobre la imprenta ideas muy extrañas(...) No había leído jamás libro alguno, ni siquiera novela. Pensaba que Europa es un pueblo y que Inglaterra es un país de acreedores. Respecto del sol, la luna y todo lo demás del firmamento, sus nociones pertenecían al orden de los pueblos primitivos.

(Pág. 482)

Asimismo, la elementalidad que caracteriza a Fortunata se refleja también en su percepción sobre la religión; que se reduce a la doctrina mal aprendida, por inercia, y olvidada a través del tiempo. Ella tiene su particular teología, en la que el concepto de pecado no existe si está asociado al amor, y en la que la salvación siempre es posible tras el arrepentimiento; por otro lado, la Virgen y Jesucristo aparecen humanizados desde su perspectiva naif, convertidos en personajes de carne y hueso. De algún modo, esta escisión entre doctrina y sentimiento religioso-moral, nos recuerda al paganismo de Marianela, ella también había aprendido inercialmente los más elementales conceptos catequísticos, que olvidaría, y sustituiría por creencias más animistas, alejadas de la ortodoxia católica.

(...)En lo religioso no estaba más aventajada que en lo histórico. La poca doctrina cristiana que había aprendido se le había olvidado. Comprendía a la Virgen, a Jesucristo y a San José; les tenía

por buenas personas pero nada más. Respecto a la inmortalidad y la redención, sus ideas eran muy confusas. Sabía que arrepintiéndose uno, bien arrepentido se salva; eso no tenía duda, y por más que dijeran, nada que se relacionase con el amor era pecado.”

(Pág. 483)

Otra de las referencias que alude a su precaria preparación religiosa se ubica en el capítulo IV “Nicolás y Juan Pablo Rubín. Propónense nuevas artes y medios de redención”:

“En aquel momento hallábase bajo la influencia de ideas supersticiosas adquiridas en su infancia respecto a la religión y al clero. Su catecismo era hartamente elemental y se reducía a dos o tres nociones incompletas, el Cielo y el Infierno, padecer aquí para gozar allá, o lo contrario. Su moral era puramente intuitiva y no tenía nada que ver con lo poco que recordaba de la doctrina cristiana.”

(Pág. 567)

Como podemos observar en el fragmento, la voz omnisciente describe el estado de Fortunata previo a la entrada en el convento de las Micaelas, imbuido de una cierta voluntad mística, tras la confesión a Nicolás, y posterior acatamiento del plan redentorista, trazado por éste. Aunque la naturaleza de ese repentino prurito religioso se basa en creencias supersticiosas, Fortunata experimenta una suerte de predisposición a las enseñanzas religiosas, pues cree que le permitirán restaurar la honradez, pudiendo así compararse a Jacinta.

También en este párrafo, hallamos la oposición entre la doctrina ortodoxa -que ejerció una influencia muy liminar en su espíritu- y su particular decálogo moral, que respondía a una concepción del mundo opuesta a la ortodoxia social burguesa.

Nos referimos ahora a otro aspecto revelado por la omnisciencia narrativa, se trata de su preferencia por las flores:

“A Fortunata le gustaban mucho las flores, así vivas como cortadas; tenía los balcones llenos de macetas y se pasaba buena parte de la mañana cuidándolas. (...) Diéranle a ella un buen clavel, un nardo, una rosa de la tierra, y en fin, todas aquellas flores que *ilusionan el sentido* en cuanto uno se acerca a ellas...” (Pág. 93)

De algún modo, parece ser un reducto, una reminiscencia de esa poderosa Naturaleza que caracterizaba a seres como Marianela, los cuales materializaban la dicotomía Naturaleza-civilización, que planteaba Galdós en su primera etapa de modo más alegórico y que desarrolló desde una vertiente más social en las de asunto

contemporáneo. Es por ello que el entorno floral en el que vive Fortunata durante su relación con Feijoo, funcionaría como una “segregación simbólica” de ese estado primitivo que la caracteriza como personaje. También cuando vuelve a La Cava de San Miguel, las plantas reaparecen en el espacio, como seña de identidad, metonimia de su esencia asilvestrada y primigenia.

Pero no sólo los objetos se revelan elocuentes en la tarea descifradora del personaje, sus preferencias o elecciones estéticas también suponen valiosa información para el lector, en este caso, seguimos descubriendo a la protagonista a través de la voz omnisciente:

“Doña Lupe también hacía aspavientos, y Fortunata se veía obligada a expresar su entusiasmo, aunque no entendía una palabra de tal cencerrada, y en su interior se pasmaba de que aquello se llamase *arte sublime*, y de que las personas formales aplaudiesen música semejante a la de un taller de calderería. Cualquier tonadilla de los pianitos de ruedas que van por la calle le gustaba y la conmovía más.”

(Pág. 289)

El párrafo pertenece a la escena en la que el matrimonio Rubín, Ballester y Doña Lupe van a casa de los Samaniego, a una audición de la menor de sus hijas: Olimpia, la cual no posee las dotes pianísticas que el auditorio le supone, sin embargo, en un ejercicio de hipocresía, todos alaban la actuación, a excepción de Fortunata, quien no percibe *el arte sublime* como tal, aún así se esfuerza en aplaudir para no desmarcarse del resto. A continuación, señala su preferencia musical, una tonadilla tocada en un piano de calle le emociona más intensamente. Con independencia de la impericia pianística de Olimpia, Fortunata se siente más afin a la música popular, pues no ha recibido ningún tipo de formación musical para apreciar a los grandes compositores clásicos. En esta escena, a través de la mirada de Fortunata se muestran dos concepciones de la música, aquellas composiciones de los clásicos tocadas en el salón burgués, y aquellas otras populares que se escuchan en la calle, producidas por músicos itinerantes. Ambas se circunscriben también a esos dos mundos entre los que bascula Fortunata: esa pequeña burguesía, mientras ésta convive con Maximiliano, y la clase obrera del cuarto estado, cuyo espacio vital no se limita al propio de la casa que habita, sino que se prolonga hasta el territorio urbano, donde participa de la vida pública, como la música ambulante, los espectáculos itinerantes de las ferias, etc.

En resumen, a través de la voz narratorial se va conformando el trazado del personaje, sin embargo, debemos puntualizar que las descripciones más detalladas se materializan

mediante las voces de los otros, en los diálogos, en los monólogos... El narrador omnisciente ofrece una visión muy parca en la primera aparición de la protagonista, en contraposición a la descripción más demorada que ofrece Villalonga, Maximiliano o Ballester. De alguna forma, Fortunata parece ser un personaje más de acción, que progresivamente va adquiriendo conciencia de sí mismo, como certeramente ha señalado S. Gilman en “La conciencia del despertar”⁸³, que construido por la palabra o por la mirada de la omnisciencia narrativa.

6.2.2 Monólogo interior

En el estudio del perfil psicológico del personaje, el monólogo interior constituye un eficazísimo mecanismo de introspección, que permite auscultar la voz de éste sin la mediación del narrador, cuya función analítica del personaje queda sustituida por el propio monólogo. De este modo, el lector accede a un espacio de interioridad, en el que el personaje dialoga consigo mismo, revelando sus temores, sus deseos, en definitiva, su intimidad. En este sentido, este resorte narrativo es esencial en la construcción de la factura psicológica del personaje, y en su posterior análisis.

Si bien es cierto que esta técnica narrativa ya aparecía en estado larvado en las novelas de la primera época, como *Doña Perfecta* y *Gloria*, será en 1881 con la publicación de *La Desheredada*, obra fundacional, que inaugura el ciclo de las “Novelas Contemporáneas”, entre las que alcanza un mayor protagonismo y consolidación. En relación a la transformación que alcanza esta modalidad narratológica en la producción galdosiana, Luis Beltrán y Juan Varias indican:

“El monólogo de las primeras novelas es todavía “monólogo romántico” que pervive en Fernán Caballero o Valera. Se trata de un monólogo breve, de una sola frase generalmente que se produce en situaciones de soledad –alejado del entorno del diálogo- Suele acompañar a estos monólogos una frase parentética cuyo verbo sigue siendo un *verbum dicendi* “dijo para sí”. El monólogo realista, o el que trata de crear una mimesis de lo mental no se alcanza hasta *La Desheredada*.”⁸⁴

Por otro lado, señalamos las certeras palabras de Rafael Bosch⁸⁵ en torno a la utilización que del monólogo interior hace Galdós:

⁸³ Gilman, S., *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

⁸⁴ Beltrán Almería, Luis y Juan Varias García, “El discurso del personaje en la novela galdosiana”, *Revista de literatura*, nº 106, 1991, pág. 524.

⁸⁵ Bosch, Rafael, “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”, *Anales galdosianos*, año II (1967), pág. 181.

Por lo que hace al monólogo interior, Galdós lo cultivó más ampliamente e intensamente que cualquier otro novelista del siglo XIX –español o extranjero- y siempre con plena intención realista. Algunos críticos contemporáneos pretenden atribuir a los escritores menos realistas la paternidad y el monopolio del monólogo interior, pero lo cierto es que tal recurso ha sido creado y practicado abundantemente por escritores realistas. Galdós tiene ejemplos de gran eficacia y muy sorprendentes, ya sea por su posición en la arquitectura de la novela, como el que inicia *La desheredada*, ya por su amplitud, como en *Tormento*, que es la primera novela mundial escrita principalmente en una serie de monólogos interiores que, mezclados con elementos subjetivos, abarcan y estructuran toda la obra.

El empleo de esta modalidad narrativa en *Fortunata y Jacinta* corre paralelo al despertar de la conciencia de la protagonista, los monólogos interiores se intensifican hacia la segunda parte de la novela, permitiendo el acceso al lector de la revelación de la verdad del personaje, aquella que el autor ha querido resaltar como auténticamente relevante y veraz.

Como ejemplo de este resorte narrativo en tanto que revelación de la interioridad de la protagonista hemos seleccionado algunos de los pasajes más ilustrativos:

“Levántose para volver a la cocina, y en ella su pensamiento se balanceó en aquella idea del casorio mientras maquinalmente echaba la sopa en la sopera... “Casarme yo!... ¡Pa chasco...! ¡Y con este encanijado...! ¡Vivir siempre, siempre con él, todos los días...de día y de noche!... ¡Pero calcula tú, mujer...ser honrada, ser casada, señora de Tal... persona decente...!” (Pág. 495)

Este primer párrafo se ubica en el capítulo II “Afares y contratiempos de un redentor”, enmarcada en una anodina escena doméstica, Fortunata se muestra escindida, entre el deseo y el deber, por un lado, la idea del matrimonio con Maxi se le antoja abominable; por otro lado, representa la única opción de ingresar en la sociedad como una mujer honrada, y respetada. Esta oscilación se reitera en numerosos pasajes, y llega a caracterizar a la protagonista a través de ciertas imágenes, como por ejemplo la veleta, que sintetiza esta fluctuación constante que siente entre lo que debe hacer y lo que desea.

Esta escisión no se muestra únicamente en esa contradicción entre aceptar o no el matrimonio como vía de reinserción social, sino también entre la acción y el pensamiento, como en otras escenas similares de la vida doméstica, Fortunata se encuentra muy lejos del espacio que comparte con Maxi. En este sentido, esta técnica narrativa permite visualizar esta fractura, entre el espacio físico que ocupa la protagonista en la escena, en la cocina, y el espacio mental en el que desarrolla sus ideas contrarias a la realidad que está viviendo justo en ese momento. El lector viaja desde la

confortable estancia doméstica a los pensamientos contradictorios de la protagonista por medio de este mecanismo de introspección psicológica que es el monólogo interior.

Semejantes sensaciones se muestran en el siguiente párrafo:

“Muy *para entre sí*, dijo: “Primero me hacen a mí en pedacitos como éstos, que casarme con semejante hombre...¿Pero no le ven, no le ven que ni siquiera parece un hombre?...Hasta huele mal. Yo no quiero decir lo que me da cuando calculo que toda la vida voy a estar mirando delante de mí esa nariz de rabadilla.” (Pág. 511)

Esta vez introducido por un *verbum dicendi*, Fortunata expresa interiormente su rechazo hacia Maximiliano, y la posibilidad del matrimonio, mientras comparte la cena sentada junto a él. Nuevamente, se muestra la fractura entre el espacio habitado compartido y vivido, y el pensamiento de Fortunata, que se aleja de esa realidad, rebelándose contra su imposición.

El siguiente pasaje se ubica en el capítulo VII “La boda y la luna de miel”, y muestra a Fortunata preguntándose sobre la pulsión negativa hacia la que parece bascular siempre su destino:

“Todo va al revés para mí... Dios no me hace caso. Cuidado que me pone las cosas mal...El hombre que quise, ¿por qué no era un triste albañil? Pues no; había de ser señorito rico, para que me engañara y no se pudiera casar conmigo... Luego, lo natural era que yo le aborreciera... pues no señor, sale siempre la mala, sale que le quiero más... Luego lo natural era que me dejara en paz, y así se me pasaría esto; pues no señor, la mala otra vez; me anda rondando y me tiene armada una trampa... También era natural que ninguna persona decente se quisiera casar conmigo; pues no señor, sale Maxi y ...¡tras!, me pone en el disparadero de casarme, y nada, cuando apenas lo pienso, bendición al canto...¿Pero es verdad que estoy casada yo?...”

(Pág. 686)

Desde la afirmación inicial, la protagonista va enumerando a través de una estructura paralelística encabezada por el sintagma adverbial “luego...” que introduce una serie de acontecimientos previsibles, a los que contraponen los sucesos reales que le han ido ocurriendo. Como ella misma enuncia al principio del monólogo, todo va al revés de lo esperado, contraviniendo las leyes sociales, bajo las cuales, ella solo debía enamorarse de alguien de su misma clase social: un albañil. Este principio parece desmontar todo lo previsible que tiene la vida de Fortunata, se enamora de un señorito, al que vuelve una y otra vez, tras ser abandonada; y en contra de todo pronóstico, un buen hombre quiere casarse con ella después de sufrir el abandono y la deshonra.

El monólogo acaba con una pregunta que sintetiza la apariencia irreal, contraria a lo esperable que parecen tener los acontecimientos de la vida de la protagonista. Este fragmento muestra a la protagonista cuestionándose sobre la naturaleza de su destino,

una autorreflexión que deja ver un grado de profundización en la psicología de ésta impensable en el personaje-tipo del inicio de la novela. Esta reflexión muestra su concepción de las relaciones interpersonales, limitada por los signos de clase.

Un sistema ordenado en función de las clases sociales; y cómo contravenir este orden puede ser problemático. Al inicio del parlamento, Fortunata apela a un Dios que se muestra indiferente a su desgracia. Esta misma percepción introduce el siguiente monólogo en el capítulo III “Disolución”:

“Si Dios quisiera que se pusiera bueno...! Pero cómo va Dios a hacer nada que yo le pida...¡Si soy lo más malo que Él ha echado al mundo! Para mí esta casa se tiene que acabar. ¿A dónde me retiraré? ¿qué será de mí? Pero a donde quiera que vaya, me gustará saber de este pobrecito, el único que me ha querido de verdad, el que me ha perdonado dos veces y me perdonaría la tercera...y la cuarta...Yo creo que me perdonaría también la quinta, si no tuviera esa cabeza como un campanario. Y esto es por culpa mía. ¡Ay Cristo, qué remordimiento más grande! Iré con este peso a todas partes, y no podré ni respirar.”

Únicamente ahora Fortunata justifica este abandono por su comportamiento. En este pasaje se muestra el sentimiento de culpabilidad que la atenaza, con respecto a Maximiliano. Fortunata analiza su entrega incondicional, a sabiendas de sus reincidentes engaños. Aparte de este remordimiento, ella se pregunta sobre su destino, pues vuelve a ser abandonada por Juanito y no ve la posibilidad de volver a encontrar un hogar. Estos sentimientos de culpa por sus actos manifiestan aspectos fundamentales del psicologismo de la protagonista, tales como su capacidad analítica en torno a su destino, a sus sentimientos.

El siguiente monólogo pertenece al capítulo VI “Final”:

“Ahora sí que no temo las comparaciones. Entre ella y yo, ¡qué diferencia! Yo soy madre del único hijo de la casa; madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de Don Baldomero que este rey del mundo que yo tengo aquí...¿Habrà quién me lo niegue? Yo no tengo la culpa de que la ley ponga esto o ponga lo otro. Si las leyes son unos disparates muy gordos, yo no tengo nada que ver con ellas. ¿Para qué las han hecho así? La verdadera ley es la de la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza, y yo por la Naturaleza le he quitado a la *mona del cielo* el puesto que ella me había quitado a mí...Ahora la quisiera yo ver delante para decirle cuatro cosas y enseñarle este hijo... ¡Ah! Qué envidia me va a tener cuando lo sepa...! (...) pero no le guardo rencor; ahora que he ganado el pleito y ella está debajo, la perdono; yo soy así. (...)

Yo bien sé que nunca podré alternar con esa familia, porque soy muy ordinaria y ellos muy requetefinos; yo lo que quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es madre del heredero, y que sin una servidora no tendrían este nieto. Ésta es mi idea, la idea que vengo criando aquí, desde hace tantísimo tiempo, empollándola hasta que ha salido, como sale el pajarito del cascarón. (...)

(Pág. 455)

Se trata de un parlamento de importancia nodular en el decurso novelesco, pues Fortunata hace referencia a los dos temas centrales que sustentan la trama argumental de la novela. Por un lado, la contradicción entre las leyes de la naturaleza y las de la sociedad. Por otro lado, la gestación de la “pícaro idea”.

El inicio del monólogo perfila la idea básica del texto: Fortunata ya no se siente inferior a Jacinta por su falta de honradez, su capacidad progenitora la hace situarse en una jerarquía superior a la de la estéril Jacinta. Un aspecto fundamental derivado de esta gestación es que la descendencia de Fortunata trasgrede el orden social establecido, pues el nuevo Delfín que permitirá dar continuidad a la estirpe de Los Santa Cruz será hijo del pueblo.

En segundo lugar, Fortunata reconoce que ella siempre pertenecerá al pueblo, que nunca podrá participar de la clase burguesa, no obstante, su hijo sí podrá hacerlo. Esta es la idea que se gesta en el capítulo VII “La boda y la luna de miel” y que finalmente sale a la luz.

Se introduce nuevamente la isotopía del mundo “gallináceo”: Fortunata se asemeja a la gallina porque ha empollado también un nuevo ser.

6.2.3 Estilo Indirecto Libre

Como indicamos en nuestro estudio narratológico de *La Desheredada* (1881), en donde Galdós experimenta un crisol de formas narrativas que la convierte en una obra fundacional, en la que una de las principales innovaciones era el estilo indirecto libre, aquel “subterráneo hablar de la conciencia” en palabras de Clarín.⁸⁶

En *Fortunata y Jacinta*, no es la modalidad narrativa más utilizada, como sí lo son los monólogos, no obstante, la incluimos pues permite también el acceso a la psicología del personaje.

Este primer párrafo seleccionado pertenece al capítulo VI “Naturalismo espiritual”, en este se muestra el deseo de Fortunata de emular las buenas acciones de Jacinta, en este sentido, ve a Maximiliano como medio de perfección personal, necesita demostrar que ella también puede realizar importantes sacrificios, para ser tan honrada y digna como

⁸⁶ Clarín. *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU. Edición. A. Sotelo, 1991. Página 90.

las demás. De algún modo, a Fortunata parece importarle más la superación de las virtudes morales de su rival, que los medios que deban darse, esto es, la enfermedad de Maxi, para demostrar su capacidad de entrega, y cuanto más grave fuera aquella tanto más luciría su triunfo.

En el texto se hace referencia a la figura del ángel, en alusión a Jacinta, Fortunata también desea participar de esa condición angélica, para ello necesita demostrar su capacidad de sacrificio, cuidando de Maxi:

La emulación o la manía imitativa eran lo que determinaba la idea de que si su marido se ponía muy malo, muy malo, ella sería la maravilla del mundo por el esmero en asistirle y cuidarle. Mas para que el triunfo fuese completo era menester que Maxi le entrase una enfermedad asquerosa, repugnante y pestífera, de esas que ahuyentan hasta a los más allegados. Ella, entonces, daría pruebas de ser tan ángel como otra cualquiera, y tendría alma, paciencia, valor y estómago para todo.

(Pág. 221)

El próximo pasaje se enmarca en el capítulo I “En la calle del Ave-María”, cuando a Fortunata le hacen creer que Jacinta había sido también adúltera, lo cual provoca en ella un sentimiento de igualdad respecto a la esposa del Delfín, el adulterio ha actuado como principio democratizador entre mujeres de clases sociales opuestas. En cierto modo, Fortunata expresa la alegría de saber que Jacinta no es incólume, aunque finalmente no sea cierto, se siente tan digna como cualquiera, y es que Jacinta se constituye como un modelo de perfección que Fortunata se afana en imitar denodadamente.

¿Qué diría Guillermina, la *obispa*, empeñada en convertir a la gente y en ver la que peca y la que no peca?... ¿qué diría?...ja, ja, ja... ¡Ya no había virtud! ¡Ya no había más ley que el amor...! ¡Ya no podía ella alzar su frente! ¡Ya no le sacarían ningún ejemplo que la confundiera y abrumara. Ya Dios las había hecho a todas iguales...para poderlas perdonar a todas.

(Pág. 330)

En el capítulo VI “Las Micaelas por dentro” se ubica el siguiente texto seleccionado, y corresponde a la estancia de Fortunata en el convento de las Micaelas, concretamente, en el momento después de recibir la visita de Maximiliano:

“Despidiéronse muy gozosos, y Fortunata se retiró con la mente hecha a aquel orden de ideas. ¡Un hogar honrado y tranquilo!...¡Si era lo que ella había deseado toda su vida!... ¡Si jamás tuvo afición al lujo ni a la vida de aparato y perdición!... ¡Si su gusto fue siempre la oscuridad y la paz, y su maldito destino la llevaba a la publicidad y a la inquietud!... ¡Si ella había soñado siempre con verse rodeada de un coro chiquito de personas queridas y vivir como Dios manda, queriendo bien a los suyos y bien querida de ellos, pasando la vida sin afanes!... ¡Si fue lanzada a la vida mala por despecho y contra su voluntad, y no le gustaba, no señor, no le gustaba! Después de pensar mucho en esto hizo examen de conciencia, y se preguntó qué había obtenido de la religión en aquella casa.”

Si en otros pasajes habíamos destacado la irrefrenable pulsión negativa hacia la idea del matrimonio con Maxi, como parte de esa oscilación entre el deseo y el deber que caracterizan su perfil moral, en esta ocasión Fortunata muestra su inclinación hacia una vida tranquila, sencilla, honrada como ideal de felicidad, la deseada medianía (*aurea mediocritas*).

A través de una estructura paralelística de oraciones introducidas por el condicionante “si”, se establece una oposición entre los deseos individuales de realización personal y las imposiciones de una suerte de destino que trunca reiteradamente los anhelos vitales de la protagonista. Mediante esta oposición entre lo soñado y lo real el lector advierte la naturaleza de los deseos de Fortunata, así como también el determinismo que condiciona su caída en los bajos fondos.

En cuanto a la persona narrativa, cabe indicar que tanto al inicio como al final del párrafo, parece que nos sitúa ante un monólogo interior, pues los verbos que introducen la acción así lo apuntan: “se retiró con la mente hecha a aquel orden de ideas” ... “Después de pensar mucho en esto hizo examen de conciencia, y se preguntó qué había obtenido de la religión en aquella casa”; no obstante, la tercera persona del singular y los signos de exclamación parece desdibujar los contornos de la enunciación, volviendo su enfoque ambiguo, en donde la voz narrativa se funde con la del personaje, característica del estilo indirecto libre.

6.2.4 Multiperspectivismo

Ya en nuestro análisis narratológico de *Marianela* advertíamos la existencia de una polifonía de voces, en términos de Bajtin, pues la protagonista se construye como una entidad, una fuerza centrípeta, en la que convergen los puntos de vista que sobre ella tienen el resto de personajes, no obstante, se trataba de una “polifonía” en estadio primario, pues aunque el narrador cede la voz a los personajes a través del diálogo, este obedece aún a un esquematismo dual en el que se enfrentan dos discursos antagónicos, que comienza también a hacerse más dúctil, y prelude el paso de la novela monológica a la dialógica, como indica María-Paz Yáñez en su artículo “El dilema discursivo en *Marianela*”. Recordemos que *Marianela* aun perteneciendo al ciclo de las novelas de

tesis, presenta ciertos elementos narratológicos y temáticos que la van distanciando de novelas como *Gloria y Doña Perfecta*. Aún así, habría que esperar a *La Desheredada* para hablar de una polifonía más compleja, que llegaría a su culmen con *Fortunata y Jacinta*.

En este análisis nos centraremos, partiendo del concepto de Bajtin, de “polifonía de voces” en los distintos enfoques que se proyectan sobre la protagonista, cada personaje emite una perspectiva sobre ella, y analizar cada punto de vista nos permitirá completar esa entidad multiforme en que se convierte Fortunata.

Recordamos respecto al multiperspectivismo las palabras de S. Gilman⁸⁷, en referencia a la bidireccionalidad de las perspectivas, pues aunque no las analicemos en este trabajo, Fortunata emite también su propio juicio sobre los demás, creando como indica el crítico, esa novela cervantina:

Galdós está ahora preocupado por la múltiple yuxtaposición de conciencias individuales: las distintas Fortunatas que existen para los que la conocen, y al mismo tiempo, los demás personajes como los ve y juzga ella. De estos contrastes surge una novela cervantina de perspectivas que se entrecruzan; es decir, una novela de conciencias que se enredan mutuamente, algunas menguadas por el vicio de o el determinismo social, otras exaltadas y encendidas con el idealismo, otras, por fin, desfiguradas por el exceso de razón o retorcidas por la demencia, y todas ellas agrupadas en torno a la de Fortunata.

Fortunata según Juanito Santa Cruz

El primer punto de vista que estudiamos corresponde a Juanito Santa Cruz, durante ese peculiar viaje de novios la presencia intermitente de Fortunata monopoliza el escenario íntimo de la pareja. La narración de Juanito se divide en dos momentos bien diferenciados: En primer lugar, éste la describe de forma sucinta, inserta en el entorno arrabalero, como un entretenimiento más de juventud, un capricho de “señorito”:

-Empezamos a hablar. No subía ni bajaba nadie. La chica era confianzuda, inocentona, de éstas que dicen todo lo que sienten, así lo bueno como lo malo. (...)

-(...) la mía... un animalito muy mono, una salvaje que no sabía ni leer ni escribir. Figúrate, ¡qué educación! ¡Pobre pueblo!

(Págs. 205-206)

⁸⁷ Gilman, S. *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Ed. Taurus. 1985. Pág. 304

Posteriormente, el relato adquiere las dimensiones de una confesión, Juanito arrodillado ante Jacinta, y afectado por el alcohol, comienza un parlamento en el que presenta a una Fortunata con entidad corpórea, ofreciendo su retrato físico y moral más completo:

“-¡Si la hubieras visto...! Fortunata tenía los ojos como dos estrellas, muy semejantes a los de la Virgen (...) tenía las manos bastas de tanto trabajar, el corazón lleno de inocencia... Fortunata no tenía educación; aquella boca tan linda se comía muchas letras y otras las equivocaba. Decía *indiligencias, golver, asín*. Pasó su niñez cuidando el *ganado* ¿Sabes lo que es el ganado? Las gallinas. Después criaba los palomos a sus pechos. (...) Fortunata se los metía en el seno, ¡y si vieras tú qué seno más bonito! Sólo que tenía muchos rasguños que le hacían los palomos con los garfios de sus patas. (...) Era la paloma madre de los tiernos pichoncitos... luego les daba su calor natural... les arrullaba, les hacía *rorrooó*... les cantaba entonces canciones de nodriza...

(Pág. 228)

En el párrafo seleccionado, a través de la perspectiva de Juanito, se sintetizan los principales trazos físicos y morales que la conforman como personaje: su belleza, su inocencia, su incultura, la clase popular a la que pertenece y su dimensión maternal.

En primer lugar, la belleza aparece caracterizada por la luminosidad de sus ojos; y por los labios, que contrastan con la rudeza de sus manos, curtidas por el trabajo, y que a su vez la insertan en la clase popular. En cuanto a la etopeya, la cualidad destacada por Juanito es su inocencia; la franqueza que irá caracterizando el perfil moral de Fortunata en el decurso novelesco. Otro de los rasgos caracterológicos que la definen es la carencia de formación intelectual, denunciada por el narrador omnisciente en reiteradas ocasiones. Por último, aparece un aspecto de importancia capital en la revelación del personaje: la maternidad, la cual se presenta metafóricamente: el trato de Fortunata hacia los palomos ilustra el instinto maternal que se materializará cuando amamante a sus propios hijos. En este sentido, esta imagen de ella realizando las acciones propias de una madre con su prole representaría estructuralmente una prolepsis metaforizada en el seno del relato, pues anticipa la función primordial de la maternidad, que permitirá por un lado, fijar en la conciencia de la protagonista una jerarquía particular en la que la naturaleza impone sus propias leyes a la sociedad; y por otro lado, mantener el orden social establecido a través de la perpetuación de la estirpe de los Santa Cruz. Sin duda, se trata de una dimensión que excede a la propia caracterización del personaje, conformándose como elemento estructural sobre el cual pivota uno de los ejes temáticos de la novela, en su versión positiva –no sólo Fortunata sino también la madre y hermanas de Jacinta constituyen ejemplos de prolífica fecundidad- y negativa –la evidente infertilidad de la antagonista Jacinta.

En el capítulo X “Más escenas de la vida íntima”, Juanito, una vez más en un ejercicio justificativo de su conducta, le narra a Jacinta el episodio de la muerte del pitusín, y el desencanto que le produjo Fortunata en su nuevo encuentro, en el que su apariencia física denunciaba una vida de penurias y sufrimiento, y en donde la belleza ajada de ésta lo protegía ante un nuevo deseo de volver con ella:

La pobre Fortunata no me decía nada. Aquel bestia no le permitía que me viera y hablara sin estar él presente, y ella delante de él, apenas alzaba del suelo los ojos; tan aterrorizada la tenía(...) Me puedes creer, como es noche, que Fortunata no me inspiraba sino lástima. Se había desmejorado mucho de físico, y en lo espiritual no había ganado nada. Estaba flaca, sucia, vestía de pingos que olían mal, y la pobreza, la vida de perros y la compañía de aquel salvaje habíanle quitado gran parte de sus atractivos. A los tres días se me hicieron insoportables las exigencias de la fiera y me avine a todo.

(Pág. 417)

En esta escena queda manifiesto el carácter antojadizo y egoísta de Juanito, cuyos sentimientos hacia Fortunata se sustentan exclusivamente en valores tan mudables como la belleza; y cuyo deterioro motiva también el desencanto del frívolo amante. Ante las dificultades, Juanito adopta una actitud cobarde e inmadura, desentendiéndose de la relación. De este modo, el personaje revela meridianamente su entronque con la estirpe del prototipo donjuanesco en su versión más patética, como sugiere el diminutivo nominal, Galdós lo hermana a aquellos amantes que carecen de talla moral, y son ridiculizados por su entrega interesada y superficial, en la línea de Calisto. La representación de este perfil en la sociedad burguesa del Madrid decimonónico es la figura del “señorito”, en cuyos parámetros se ajusta certeramente el personaje de Juanito.

A la luz de este nuevo relato, percibimos el deterioro físico y moral de la protagonista, que cae en los bajos fondos, víctima del proselitismo, provocando en su antiguo amante la compasión y el rechazo. Más tarde, Joaquinito Pez, también aludirá a esta precaria imagen de Fortunata, cuando ésta es abandonada nuevamente por otro amante. El lector percibe los episodios de derrumbamiento moral y físico de la protagonista, principalmente, a través del discurso indirecto de estos personajes.

Es de observar que la perspectiva de Juanito es la que ofrece una prosopografía de Fortunata más detallada con respecto a los demás personajes y el narrador, también ilumina algunos de los aspectos del psicologismo más caracterizadores (su inocencia, la incultura, la pasión) y por otro lado, a través de la descripción de la honradez, entre otras virtudes, de Jacinta define por oposición la carencia de esta en Fortunata.

En esta polifonía de voces, destacamos ahora la de Villalonga, como narrador de un relato que tiene como narratario a Juanito:

Fortunata según Villalonga

“Pero si es esa condenada de Fortunata...!” Por mucho que yo te diga no puedes formarte idea de la metamorfosis... Tendrías que verla por tus propios ojos. Está de rechupete. De fijo que ha estado en París, porque sin pasar por allí no se hacen ciertas transformaciones. Púsemelo todo lo cerca posible, esperando oírle hablar. “Cómo hablará?”, me decía yo. Porque el talle y el corsé, cuando hay dentro calidad, los arreglan los modistos fácilmente; pero el lenguaje... (...) Por supuesto, hablando, de fijo que mete la pata. (...) ¡Pobrecilla! Lo elegante no le quitaba lo ordinario, aquel no sé qué de pueblo, cierta timidez que se combina no sé cómo con el descaro, la conciencia de valer muy poco, pero muy poco, moral e intelectualmente, unida a la seguridad de esclavizar. (...) Yo apostaría que no ha aprendido a leer... (...) Pues volviendo a lo mismo, la metamorfosis es completa. Agua, figurines, la fácil costumbre de emperujarse; después seda, terciopelo, el sombrerito... (...)

-Sí, y no puedes figurarte lo bien que le cae. Parece que lo ha llevado toda la vida...¿Te acuerdas del pañolito por la cabeza con el pico arriba y la lazada?...¡Quién lo diría! ¡Qué transiciones!...

(Págs. 433-434)

(...) –Sí, sombrero, y de muchísimo gusto – (...) y vestido azul, elegantísimo y abrigo de terciopelo...

(...) --Vaya... y con pieles, un abrigo soberbio. Le caía tan bien...

(...) Pues verás: otro detalle. Llevaba unos pendientes de turquesas, que eran la gracia divina sobre aquel cutis moreno pálido (...)

(Pág. 438)

La escena seleccionada, como indicábamos, está enmarcada en un relato que Villalonga cuenta a Juanito, en casa de éste, mientras está convaleciente. Se trata del encuentro casual con Fortunata. Villalonga, en primer lugar, se refiere al cambio operado en su apariencia externa, después a través de un comentario clasista, alude a cierta ordinariez que forma parte indisoluble de esta clase popular y que no puede ser ocultada bajo oropeles y terciopelos. Posteriormente, describe detalladamente la apariencia externa de la protagonista, a través de la vestimenta y los accesorios: vestido azul, abrigo de pieles, sombrero y unos pendientes de turquesas, que contrastan radicalmente con los que la caracterizan: el pañuelo en la cabeza, y el mantón. Villalonga utiliza esta comparación del vestuario para ilustrar el cambio de estatus económico. Puesto que, el pañuelo y el mantón acaban siendo relegados a la clase popular como explica bien el narrador en la introducción al comercio matritense que abre la novela. Y es también como aparece ataviada la primera vez que es presentada ante el lector a través de la mirada de Juanito.

La siguiente perspectiva corresponde a Joaquinito Pez -que el lector recordará como el amante crápula que estafa y abandona a Isidora reiteradamente en *La desheredada*, o a su predecesor Manuel Pez, en *La de Bringas*- este relata también su encuentro casual con ella:

Joaquinito Pez

(...)Iba vestida con la mayor humildad...Tú dirás como yo ¿Y el abrigo de terciopelo?... ¿y el sombrero?...¿y las turquesas?... (...) Iba de pañuelo a la cabeza, bien anudado debajo de la barba, y con un mantón negro de mucho uso, y un gran lío de ropa en la mano...

(Pág. 441)

En esta ocasión, los complementos de vestuario que la caracterizaran como hija del pueblo, esto es, mantón y pañuelo a la cabeza anudado al cuello, reaparecen remarcando una nueva mudanza, el regreso a su anterior estatus económico. Como puede observarse, los cambios de situación económica de la protagonista se ilustran a través de su indumentaria, no obstante, en *Fortunata y Jacinta* no es una circunstancia que aparezca reiteradamente, a diferencia de *La Desheredada*, en donde la progresiva degradación moral y física sí está representada a través del vestuario y los complementos, porque en definitiva explican el perfil moral de su protagonista Isidora: sus aspiraciones nobiliarias; en cambio, *Fortunata* como ella misma indica en algún parlamento, los vestidos para ella no adquieren una significación especial, no definen sus motivaciones.

Otro de los prismas fundamentales para la configuración de *Fortunata* es sin duda el de Maximiliano Rubín:

Fortunata según Maximiliano

(...) Es que junto a la puerta de entrada había un cuartito pequeño, que era donde moraba la huéspedada, y ésta salía de su escondrijo cuando Rubín entraba. Feliciano había salido a abrir con el quinqué en la mano, porque lo llevaba para la sala, y a la luz vivísima del petróleo sin pantalla, encaró Maximiliano con la más extraordinaria hermosura que hasta entonces habían visto sus ojos. Ella le miró a él como a una cosa rara, y él a ella como una sobrenatural aparición.

(...) Maximiliano contemplaba como un bobo aquellos ojos, aquel entrecejo incomparable y aquella nariz perfecta (...)

(Págs. 464-465)

Estos dos fragmentos se ubican en el episodio I “Maximiliano Rubín” y corresponden al primer encuentro entre ambos, en donde el lector asiste, mediante una escena

esencialmente visual, a la mitificación de la protagonista a través de la mirada maravillada de Maxi, el cual la ve emerger de las sombras hacia la luz del quinqué con los atributos propios de una diosa, cuya belleza es descrita mediante adjetivos que remarcan su cualidad mítica: “extraordinaria hermosura”, “sobrenatural aparición”, “entrecejo incomparable”, “nariz perfecta”. La primera visión de Fortunata adquiere, como decíamos, la dimensión mítica que le otorga la mirada alucinada de Maximiliano, la protagonista aparece revestida de un halo legendario, remarcado por lo extraordinario del hecho, Maximiliano nunca había visto una belleza semejante. Por otro lado, la beldad de ésta se va concretando en el siguiente párrafo, en el retrato conformado por los ojos, entrecejo y nariz de suma perfección.

Esta primera aparición prefigura la óptica idealista bajo la cual verá a Fortunata, convertida en un ídolo al que rendir pleitesía:

“Cuando el enamorado se iba a su casa, llevaba en sí la impresión de Fortunata transfigurada. Porque no ha habido princesa de cuento oriental ni dama del teatro romántico que se ofrezca a la mente de un caballero con atributos más ideales ni con rasgos más puros y nobles. Dos Fortunatas existían entonces, una de carne y hueso, otra la que Maximiliano llevaba estampada en su mente. (Pág, 481)

Tal y como se muestra en el texto anterior, mediante el discurso omnisciente, percibimos la perspectiva idealizada de claro cuño cervantino de Maximiliano, a través de la duplicación de Fortunata: la real y la imaginada por él.

Y es que Maximiliano, como han señalado varios críticos, pertenece a la nómina de personajes galdosianos de estirpe cervantina, por su voluntad de negación de la realidad y adecuación de ésta a su propia perspectiva, un territorio marcado por los frágiles límites que separan la razón de la cordura. En este intersticio se sitúa Maxi, quien aunque percibe la belleza de su amada, como todos los demás personajes, por otro lado, se cree llamado a la salvación de su honor:

(...) Soñaba con redenciones y regeneraciones, con lavaduras de manchas y con sacar del pasado negro de su amada una vida de méritos. El generoso galán veía los más sublimes problemas morales en la frente de aquella infeliz mujer, y resolverlos en sentido del bien parecía la más grande empresa de la voluntad humana. Porque su loco entusiasmo le impulsaba a la salvación social y moral de su ídolo, y a poner en esta obra grandiosa todas las energías que alborotaban su alma. Las peripecias vergonzosas de la vida de ella no le descontentaban, y hasta medía con gozo la hondura del abismo del cual iba a sacar a su amiga; y la había de sacar pura o purificada.

(Pág. 481)

Será la obsesión de Maxi por la honradez la que insufla en Fortunata el deseo de purificarse para ganarse el respeto y la consideración de su entorno social. Esta será la principal tarea de su quijotesca empresa, erigirse en su salvador moral.

“Tiene la honradez en la médula de los huesos –decía Maximiliano rebosando de alegría-. Le gusta tanto trabajar, que cuando tiene hecha una cosa la desbarata y la vuelve a hacer por no estar ociosa. El trabajo es el fundamento de la virtud. Lo que digo, esta mujer ha sido mala a la fuerza.”

(Pág. 490)

En este fragmento, podemos observar un cierto determinismo en las palabras de Maxi a la hora de justificar la trayectoria vital de Fortunata, la expresión “ha sido mala a la fuerza” alude a la influencia que las pésimas circunstancias han tenido en la conformación de su carácter, el determinismo del medio.

La siguiente perspectiva que destacamos es la conformada por Doña Lupe, para quien Fortunata representa un medio de reconocimiento personal, al intentar reconducirla, transformándola en una buena esposa para Maxi. A través de la mirada de Doña Lupe, el lector percibe una de las pocas ocasiones en que Fortunata muestra pudor al relacionarse en ámbitos sociales de distinta clase a la suya, en donde se cohibe por su falta de educación, manifiesta en su uso del lenguaje:

Fortunata según Dña. Lupe

Doña Lupe se sintió con unas ganas tan vivas de protección con respecto a Fortunata, que no podría llevarse cuenta de los consejos que le dio y reglas de conducta que se sirvió trazarle. Es que se pirraba por proteger, dirigir, aconsejar y tener alguien sobre quien ejercer dominio...

Una de las cosas que más gracia le hicieron en Fortunata fue su timidez para expresarse. Se le conocía en seguida que no hablaba como las personas finas, y que tenía miedo y vergüenza de decir disparates.

(Pág. 582)

Además de Maximiliano, Doña Lupe también percibe la bondad natural de Fortunata, maleada por las penalidades que le ha tocado vivir:

-Si es una bobona...-dijo la viuda a su sobrino-; tal para cual...Parece que la han cogido con lazo. En manos de una persona inteligente, esta mujer podría enderezarse, porque no debe de tener mal fondo.

“Es bonita de veras- decía para sí la viuda, camino de su casa- lo que se llama bonita. Pero es una salvaje que necesita que la domestiquen.”

(Pág. 583)

El último de los párrafos seleccionados es especialmente significativo, en tanto en cuanto, el juicio de Doña Lupe se aproxima a la verdad que mejor define las motivaciones y voliciones de Fortunata; la fuerza que la mueve, no es el dinero, ni el deseo de posición social, sino la determinación del amor, la pureza y la intensidad de éste, con independencia de la clase social a la que pertenezca. Doña Lupe resume certeramente en este fragmento la naturaleza del amor de la protagonista, el cual no responde a intereses espúreos sino a un amor verdadero y pasional que la convierte en esclava de sus propios deseos. La última frase de la de los Pavos recuerda a un parlamento de la propia Fortunata, quien decía que trabajaría para mantener a su amado si fuera necesario.

(...) no te tengo yo por peor de lo que eres; no creo, como podrían creerlo otras personas, que tu debilidad es interesada, y que quieres a ese hombre porque es rico, y que no lo querrías si fuese pobre. No, yo no te hago ese disfavor...para que veas. Tengo la seguridad de que arrastrada y todo como eres, loca y sin pizca de juicio, tus faltas nacen del amor y no del interés; y los mismos disparates que haces por un hombre poderoso, que te da grandes cantidades, los harías si fuera un pobre pelagatos y tuvieras que comprarle tú a él una cajetilla.

(Pág. 311)

La siguiente perspectiva que destacamos es la de Papitos, aunque aparezca de modo muy incidental en el transcurso de la novela, la hemos seleccionado porque complementa ese aura *quasi* legendaria con la que aparece dibujada Fortunata en la mente de Maximiliano. Papitos también siente admiración por la belleza natural de la esposa de Maxi, concretamente, el peinado, despierta en la joven criada una suerte de embelesamiento, como la voz omnisciente indica a través de las expresiones “estupefacción”, “admiraba” “no se hartaba de contemplarla”, este mismo verbo alude a ese ensimismamiento que produce la belleza al ser admirada, Papitos la contempla como también Maximiliano, llevados por la admiración:

Fortunata según Papitos

(...) No tenía más compañía que la de Papitos, que se escapaba de la cocina para ponerse al lado de la señorita, cuya hermosura admiraba tanto. El peinado era la principal causa de la estupefacción de la chiquilla, y habría dado ésta un dedo de la mano por poder imitarlo. Sentóse a su lado y no se hartaba de contemplarla, llenándose de regocijo cuando la otra solicitaba su ayuda, aunque sólo fuera para lo más insignificante.

(Pág. 662)

Otra de las voces que completa el perfil psicológico de la protagonista es la de Feijoo, a través de un pragmatismo basado en la doble moral, pretende aleccionar a Fortunata sobre los principios que rigen los comportamientos sociales burgueses, que pueden

resumirse en la máxima “guardar las apariencias” con independencia de la idoneidad de las acciones realizadas. Esta moral *sui generis* practicada por Feijoo entrará en contradicción con el carácter espontáneo de Fortunata, que permanecerá impermeable a los dictados reformistas de los personajes satélites que pretenden adoctrinarla de un modo u otro.

Fortunata según Evaristo Feijoo

Es un diamante en bruto esa mujer. Si hubiera caído en mis manos, en vez de caer en las de ese simplín, ¡Qué facetitas, Dios mío, qué facetitas le habría tallado yo!...

(Pág. 95)

En este párrafo, Feijoo proyecta la imagen de Fortunata como un ser asilvestrado, susceptible de ser modificado, corregido, educado en los valores morales que definen su ideología pragmatista.

(...) Usted no sabe de la misa la media. Parece que acaba de nacer, y que la han puesto de patitas en el mundo. ¿Qué resulta? Que no sabe por dónde anda. Devuelve el dinero que le dan, y se chifla dos, tres veces por una misma persona. ¡Bonito porvenir! Yo le voy a enseñar a usted una cosa que no sabe.

-¿Qué?

-Vivir...

(Pág. 92)

Tal y como muestra el fragmento, Feijoo describe a una Fortunata visceral, que se mueve por un impulso amoroso, a pesar de los reiterados engaños y abandonos de su amante. Será precisamente esta naturaleza la que se afanará en corregir, enseñándole a ser práctica, aconsejándole en primer lugar volver con su marido para restablecer su estatus social, y para enmascarar cualquier acción adúltera en el caso en que se produjese.

“Si hubiera caído antes en mis manos, si yo la hubiera cogido antes, todas esas ignominias se habrían evitado... ¡Qué lástima, compañero, qué lástima!... Y lo más raro es que después de tanto manosear hayan quedado intactas ciertas prendas, como la sinceridad, que al fin es algo y la constancia en el amor a uno solo...”

(Pág. 108)

Destacamos este último párrafo, porque revela aspectos fundamentales de la caracterología de Fortunata, esto es, la pureza y la sinceridad como valores que se han mantenido incorruptos a pesar de las nefastas experiencias que ha sufrido. A través de las palabras de Feijoo, se define también una de las características más definitorias: su capacidad de entrega amorosa, si bien Fortunata muestra signos de inconstancia en su

devenir vital, que la hacían asemejarse a una veleta, lo único que permanece inmutable en ella es su amor hacia Juanito, a pesar de los reiterados engaños, no deja nunca de amarlo.

Otro de los personajes que proyecta su visión de Fortunata es Ballester, el farmacéutico siente hacia ella admiración, en este sentido, comparte con Maxiliano su conceptualización mítica, convirtiéndola en un ser al que adorar:

Fortunata según Ballester

(...) Si yo tuviera una hembra así, tan hermosa, tan virtuosa; si yo tuviera a mi lado una virgen como esa, la adoraría de rodillas y primero me apaleaban que darle un disgusto.

(Pág. 285)

Como todos los personajes que pretenden adoctrinar a Fortunata, augurándole un futuro mejor, Ballester también cree que puede mejorar su situación si aceptara sus proposiciones amorosas:

“-Amiga mía- le dijo Ballester, no tema usted que la mortifique con consuelos vulgares. Usted padece hoy, y no es cosa de poco más o menos, sino alguna tribulación muy gorda lo que usted tiene dentro. No, no me lo niegue. Su cara de usted es para mí un libro, el más hermoso de los libros. Leo en él todo lo que a usted le pasa. No valen evasivas. Ni pretendo que me confíe sus penitas, hasta que no se convenza de que el médico llamado a curárselas soy yo.”

(Pág. 366)

Por otro lado, debemos incluir un pasaje del todo punto imprescindible en la configuración del personaje, el que tiene lugar tras su muerte, en un velatorio marcado por la escasa presencia de familiares, del mismo modo que el entierro, Ballester a través de una suerte de diálogo sin réplica, se lamenta por la trágica pérdida de su amiga-amada. Este es sin duda un momento climático, en el que se cierra la trayectoria vital de la protagonista a través de la mirada de Ballester, en que el lector construye, en un texto esencialmente visual, marcado por un cromatismo dual (blanco y negro), la fisonomía sin vida de Fortunata.

(...) “Es que yo la quería mucho...era mi amiga...iba a ser mi querida...digo...no, dispense usted, éramos amigos...usted no la conocía bien; yo sí...Era un ángel...digo, debía serlo, podría serlo (...) Ha sido un descuido. Ella misma, con los disparates que hacía...porque era de estos ángeles que hacen muchos disparates...(...) ¡Pobre mujer...tan hermosa y tan buena!...(...) Le había tomado yo tanto cariño, que a todas horas la tenía en el pensamiento. Mi destino me ligaba a ella, y hubiéramos sido felices, sí, felices, créalo usted...Nos habríamos ido a otro país, a un país lejano, muy lejano. Con permiso de usted, la voy a besar otra vez. No la había besado nunca. No me atrevía, ni ella lo habría consentido, porque era la persona más honrada y honesta que usted puede imaginar.”

(Pág. 529)

Mediante la perspectiva del farmacéutico, se ilumina esa condición angélica que tanto se empeñará Fortunata en reivindicar como propia, y que nace de la oposición con su antagonista Jacinta, la cual ya participa de dicha condición desde el inicio de la novela. Si bien Jacinta es considerada un ángel, básicamente por su fidelidad a Santa Cruz, Fortunata también reclama para sí dicho estatus, pues ella ha sido “constante” -como dijera Feijoo- en el amor a un solo hombre, aunque para ello cayera en el adulterio en su matrimonio con Maximiliano.

Como se muestra en el texto seleccionado, Ballester define a través de un solo adjetivo “hermosa” su apariencia física y con tres adjetivos una escueta etopeya “buena”, “honrada”, “honesta” que recuerdan la parquedad del narrador omnisciente al presentarla al inicio de la novela: “mujer alta y guapa”, pero que no obstante definen de forma certera las cualidades morales de la protagonista. Y es que en definitiva, la contextura física del personaje se mantendrá durante el decurso novelesco en un ámbito esencialmente liminar, en escasas ocasiones, el rostro o el cuerpo de Fortunata son más ampliamente descritos a través sobre todo de la mirada de otros personajes, como Villalonga, Maximiliano, o Juanito. En cuanto a la configuración psicológica del personaje, cabe destacar la progresiva encarnadura moral que va adquiriendo, de forma muy manifiesta a través de sus propias palabras, mediante los diálogos y posteriormente los monólogos. A propósito de esta observación destacamos las palabras de Germán Gullón.⁸⁸

Eoff y Gilman detectan en *Fortunata y Jacinta* un tipo de ordenación basada en el desarrollo interno, en la proyección hacia adentro de lo hecho por los personajes, en vez de la acumulación de sucesos. Naturalmente, las consecuencias de tales observaciones son importantes. El tiempo del reloj deja de servir de medida temporal, el espacio se agrandará o estrechará de acuerdo con la apreciación y estado anímico del personaje. Ellos mismos importarán menos por su fisonomía que por su psicología, por cómo se proyectan en el mundo.

Por último, en cuanto al párrafo seleccionado, mencionar la similitud con uno de los pasajes más emblemáticos de la novela *La Regenta*, de Leopoldo Alas, cuando el lascivo Celedonio besa los labios de Ana Ozores:

Abrió, entró y reconoció a la Regenta desmayada. Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: y por gozar un placer extraño o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios. Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo.⁸⁹

⁸⁸ Gullón, Germán. *El jardín interior de la burguesía*, Madrid, Biblioteca nueva, 2003.

⁸⁹ Clarín, Leopoldo Alas. *La Regenta* II. Ed. *Gonzalo Sobejano*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.

(Pág. 537.)

Si bien la actitud de ambos personajes difiere en las formas -pues el gesto del acólito Celedonio es descrito a través de adjetivos esencialmente peyorativos que lo asemejan a la viscosidad del sapo, y en cambio en Ballester se acentúa el sentimiento de dolor ante la pérdida -coinciden sin embargo en el acto, esto es, en la trasgresión carnal al besarlas. Pues el beso en los dos pasajes es cifra de un ultraje, de una imposición a las que se ven sujetas, por el desvanecimiento de una y la muerte en la otra. En la Regenta es sin duda el beso castigador de toda Vetusta, en el caso de Fortunata, se trata de un acto que quiebra simbólicamente esa “constancia” en la que se había mantenido desde que conociera a Juanito Santa Cruz. Las palabras de Ballester así lo confirman “ella no lo hubiera consentido”; el gesto es doblemente transgresor porque la besa dos veces a sabiendas que ella no lo hubiera permitido de estar viva. Con respecto a la identificación del acólito con la viscosidad del sapo, tendríamos que destacar en Fortunata una asociación semejante: se trata de una prolepsis metaforizada tan frecuente en esta novela, nos referimos a la imagen de las moscas flotando en el vaso de leche, que Ballester sacaba sin mayor escrúpulo al beberla, otras moscas se posarán también en el rostro y labios de la joven que se asemejan a la leche por su blancura mortuoria, aquéllas tampoco ahora supondrán un obstáculo para besarla, como tampoco lo fueron antes en el momento de beber la leche. De alguna forma, esas moscas en la leche preludian la escena mortuoria a la que nos hemos referido, a través de la asociación del color de la leche con la blancura de su rostro. Las moscas y el sapo viscoso comparten semas negativos que permiten asociar los dos pasajes, en los cuales las protagonistas sufren el contacto con seres desagradables que acentúa su vulnerabilidad, porque no pueden hacer nada por evitarlo.

Otra de las miradas que no podemos obviar es la de Guillermina, personaje axial en el decurso de la obra, pues como otros intenta reconducir la maltrecha voluntad de Fortunata, persistiendo en su intento hasta la muerte de ésta:

Fortunata según Guillermina

“Usted no tiene sentido moral; usted no puede tener nunca principios, porque es anterior a la civilización; usted es una salvaje y pertenece de lleno a los pueblos primitivos.” Esto o cosa parecida lo habría dicho Guillermina si su espíritu hubiera estado en otra disposición. Únicamente expresó algo que se relacionaba vagamente con aquellas ideas:

-Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar.

(Pág. 251)

La perspectiva de Guillermina recuerda a la de los personajes que habitaban el mundo de los Penáguilas, en la novela *Marianela*,⁹⁰ los cuales identificaban también a Marianela con los pueblos primitivos, por sus creencias animistas, y desapego de los convencionalismos sociales que regían la convivencia de los habitantes de Aldeacorba:

“Pobre criatura, formada de sensibilidad ardiente, de imaginación viva, de candidez y superstición, eres una admirable persona nacida para todo lo bueno, pero desvirtuada por el estado salvaje en que has vivido, por el abandono y la falta de instrucción... Infeliz, has nacido en medio de una sociedad cristiana, y ni siquiera eres cristiana; vive tu alma en aquel estado de naturalismo poético... en aquel estado en que vivieron pueblos de que apenas queda memoria.” (Pág. 213)

“Como tiene imaginación y sensibilidad, como su alma se ha inclinado, desde el principio a adorar algo, adora la naturaleza lo mismo que los pueblos primitivos.”

(Págs. 229)

En el párrafo seleccionado, Guillermina compara a Fortunata con un ser salvaje, previo a la civilización porque no participa de los principios morales que sustentan los convencionalismos de la clase burguesa. La pícaro idea de Fortunata le parece a Guillermina un acto propio de un individuo anterior al establecimiento de los estamentos que sustentan el pilar de una sociedad civilizada. Desde el punto de vista de Guillermina, Fortunata es una inadaptada, que se rige exclusivamente por motivaciones pasionales, que entran en conflicto con las leyes que regulan la convivencia de la sociedad. Indudablemente, esta mirada pone el foco en la dicotomía naturaleza-civilización -que ya se encontrara en el sustrato de algunas de las novelas de tesis de la primera época con un marcado maniqueísmo- y que sitúa a la sociedad burguesa madrileña como representante de los valores tradicionales en franca oposición con una moral propia, no domeñada aún por los principios espurios, que caracteriza a Fortunata.

Por último, nos referimos a uno de los personajes más relevantes en la progresión de la trama para la revelación de Fortunata, como es Mauricia. Concretamente, en el espacio de Las Micaelas, se desarrolla una amistad que se forja en dos dimensiones: primera, desde el sentido de pertenencia a una misma clase social, que sufre la marginalidad y la opresión de las clases dominantes, es decir, como partícipes de las injusticias que acucian a la clase más desfavorecida; segunda, como integrantes del colectivo femenino, son víctimas también de las tropelías de los “señoritos” que ejercen ese abuso de poder también en las relaciones sentimentales. Este común denominador conforma

⁹⁰ Pérez Galdós, Benito. *Marianela*. Segunda edición Francisco Caudet. Madrid: Cátedra 2004.

las dos principales reivindicaciones que caracterizarán el discurso de Fortunata, en el que ha sido esencial la intervención de Mauricia, como fuerza reveladora:

Fortunata según Mauricia

“-Porque tú has padecido... ¡pobrecita! Buenas perradas te han jugado en esta vida. La pobre siempre debajo, y las ricas pateándole la cara. Pero déjate estar, que el Señor te arreglará, haciendo justicia y dándote lo que te quitaron.”

(Págs. 198)

Tal y como muestra el fragmento seleccionado, la perspectiva de Mauricia sobre Fortunata proyecta su dimensión más reivindicativa desde un punto de vista social; para la Dura, ella es una igual, que sufre las injusticias infringidas por los miembros de la clase burguesa. Esta lucha de clases se ejemplifica en la rivalidad con Jacinta, y el trato abusivo de Juanito.

Por otro lado, como otros personajes que pretenden aleccionarla, reconducirla, tales como Guillermina, Doña Lupe, Feijoo y Maximiliano, Mauricia también intentará marcar el sendero que debe seguir, sin conseguirlo finalmente como el resto de personajes. Mauricia le plantea el dilema de responder a sus impulsos naturales en detrimento de las convenciones sociales, en este sentido, le aconseja el matrimonio con Maximiliano por una mera cuestión práctica, para encubrir cuando fuere necesario esos impulsos naturales que no debe evitar sino ocultar tras la formalidad que otorga el sacramento del matrimonio.

“No podías pedir a Dios que te cayera mejor breva. Tú bien puedes hacer caso de lo que yo te diga, pues tengo mucha linterna...amos, que veo mucho. Créelo porque yo te lo digo: si tu marido es un *alilao*, quiere decirse, si se deja gobernar por ti y te pones tú los pantalones, puedes cantar el aleluya, porque eso y estar en la gloria es lo mismo. Hasta para ser *mismamente* honrada te conviene.”

(Pág. 630)

Si bien Fortunata, en un principio, seguirá los consejos de Feijoo y Mauricia en cuanto al desposorio con Rubín, no será así al final, cuando decide llevar a término su “pícaro idea”, es decir, engendrar el heredero de los Santa Cruz.

6.2.5 Diálogo

Como bien hemos analizado algunas de las técnicas narratológicas que intervienen en la configuración del psicologismo de Fortunata, tales como el monólogo interior, la voz omnisciente, el multiperspectivismo, el estilo indirecto libre, nos centraremos a

continuación en el diálogo, partiendo del artículo “El discurso del personaje en Galdós” de Luis Beltrán y Juan García, en que distinguían tres características en los diálogos galdosianos, que ya habíamos mencionado en nuestro estudio del diálogo en la primera obra analizada de nuestro trabajo, *Marianela*; 1º la dimensión activa del diálogo, 2º el entrecruzamiento con otras técnicas compositivas que expresan el discurso del personaje, 3º la fragmentación del diálogo. Seleccionaremos diversos fragmentos para ejemplificar cómo cada una de estas características forman parte de la tarea reveladora del personaje, que va tornándose más proteica a medida que Galdós avanza en su obra.

A lo largo de una novela que remeda el pulso incesante de la vida, la técnica narrativa que emerge con más profusión hacia la segunda parte es sin duda el diálogo, y su protagonismo progresivo va en función de la corporeidad que va adquiriendo el personaje en el decurso novelesco. Este resorte narratológico permite revelar múltiples aspectos que conforman su caracterología sin la mediatización aparente del narrador, el personaje se construye a través de su voz en dialogía con la de los otros personajes, cuyas voces diseñan el espacio para una revelación mayor: la del propio destino de éstos, como indican L. Beltrán y J. Luis García⁹¹:

El *diálogo* galdosiano va íntimamente ligado al concepto de *destino* y este concepto es bastante rígido en las primeras etapas galdosianas y más flexible en las novelas contemporáneas y posteriores. Esta flexibilización del *destino* es también una flexibilización del diálogo, que le lleva a compartir su papel estelar con otras técnicas.

(Pág. 519)

Esta ligazón entre el concepto “destino” y la técnica del diálogo permite introducir el primer rasgo del que hablan los críticos mencionados: “la dimensión activa del diálogo”, es decir, cuando lo más relevante en la acción se vehicula a través del diálogo. Esta característica siendo más notoria en las novelas de tesis, en las que la revelación de algo trascendente –por ejemplo en *Marianela*, cuando le anuncian a la protagonista la recuperación de la visión de Pablo, o la verbalización de su desgracia en un encuentro con Teodoro- se conduce por medio del diálogo, persistirá de forma más equilibrada en las novelas posteriores por la propia profundidad que adquiere tal mecanismo al albergar otras variedades narratológicas en su seno.

En *Fortunata y Jacinta* hallamos sin duda esta “dimensión activa del diálogo”, cuando el autor reserva para momentos de gran trascendencia para el desarrollo del relato la

⁹¹ Beltrán Almería, Luis y Juan Luis García. “El discurso del personaje en la novela galdosiana” *Revista de literatura* n° 106, 1991 págs. 513-533.

técnica dialogal, mostrando al mismo tiempo aspectos del psicologismo del personaje, expresados desde su propia voz. Mostraremos algunos pasajes para ilustrar la vinculación entre la técnica dialogal y la trascendencia de los hechos narrados para la revelación del personaje. En primer lugar: la verbalización de la pícaro idea por parte de Fortunata en un diálogo con Juanito; en segundo lugar: el momento de presentación ante Jacinta, que tiene su correlato en sus últimas palabras, cuando afirma que ella también es un ángel.

-“Escucha nenito de mi vida, lo que se me ha ocurrido. Una gran idea: verás. Le voy a proponer un trato a tu mujer. ¿Dirá que sí?

-Veamos lo que es.

-Muy sencillo. A ver qué te parece. Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido. Total, cambiar un nene chico por el nene grande.

El Delfín se rió de aquel singular convenio, expresado con cierto donaire.

-¿Dirá que sí?... ¿Qué crees tú? –preguntó Fortunata con la mayor buena fe, pasando luego de la candidez al entusiasmo para decir:

-Pues mira, tú te reirás todo lo que quieras pero esto es una gran idea.

(Págs. 695-696)

Aunque esta escena en apariencia muestra la trivialidad de una conversación informal entre los amantes, el hecho trascendente es que Fortunata verbaliza el planteamiento que definirá su actuación a partir de este momento en el desarrollo de la diégesis, y que preanuncia el destino que le aguardará al nuevo Delfín. Esta “idea” de concebir un hijo de Juanito se va gestando progresivamente en su mente, hasta este momento en que la exterioriza a través del diálogo con él.

Si el diálogo es el recurso narrativo que permite oír la voz de los personajes, también la interrupción del mismo puede ser de igual modo elocuente. Nos referimos a dos pasajes en los cuales escuchamos el discurso interrumpido, entorpecido de Fortunata. En el primer caso, ésta se presenta ante Jacinta, en una escena de inequívocas resonancias cervantinas como bien ha observado Francisco Caudet:⁹²

Entonces vio una sonrisa de brutal ironía en los labios de la desconocida, y oyó una voz asesina que le dijo claramente:

-Soy Fortunata.

⁹² Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Edición Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1999.

Jacinta se quedó sin habla...después lanzó un ¡ay! agudísimo, como la persona que recibe la picada de una víbora. En tanto que Fortunata movía la cabeza afirmativamente con insolente dureza, repitiendo:

-Soy...soy ...soy la...

Pero tan sofocada estaba, que no articuló las últimas palabras. (...)

-Te cojo y te revuelco...porque si yo estuviera donde tú estás, sería...

Aquí recobró el aliento, y pudo decir:

-¡Mejor que tú, mejor que tú...!

(Pág. 208)

Como podemos observar en el texto, ambas protagonistas enmudecen ante la evidencia de los hechos, Fortunata se presenta ante Jacinta, dejándola sin palabras, igualmente su discurso se entorpece cuando pretende revelar su relación con Juanito, para después volver a recobrar la capacidad oral al compararse con ella. En esta escena el movimiento entrecortado del diálogo se hace manifiesto, y en su propia parquedad permite destacar aspectos tan relevantes como la reafirmación de la identidad del personaje, a través de esa atribución tan quijotesca.

El siguiente diálogo se sitúa en el momento que precede a la muerte de Fortunata, cuando ésta se empeña en convencer a los demás que también ella participa de la condición angélica:

-Yo también... ¿no lo sabe usted?..., soy ángel...

Y algo más expresó; pero las palabras fueron volvieron a ser ininteligibles (...)

-¡Ángel!...Sí –dijo al fin-; lo será si se purifica bien. Amiga querida, es preciso prepararse con formalidad. (...)

(Págs. 527-528)

De nuevo, nos hallamos ante un diálogo quebrado por la incapacidad discursiva de una de las voces, la de Fortunata, que ante la inminencia de la muerte, solo puede expresar aquello que es esencial: ella como Jacinta también es un ángel, así lo cree al ceder su hijo al matrimonio Santa Cruz.

Nótese cómo el diálogo es desigual en cuanto a las intervenciones, de un lado la oratoria de Guillermina que pretende convencer a Fortunata de que renuncie a su idea sobre el auténtico matrimonio, aquel que crea descendencia; y por otro lado, la parquedad de ésta, que únicamente puede articular una frase. Asimismo, estas afirmaciones sintéticas

(Yo soy pueblo, yo soy Fortunata, yo soy un ángel) ilustran el grado progresivo de concienciación que posee sobre su identidad, consolidándola a lo largo del relato.

La segunda característica del diálogo galdosiano que identificaban L. Beltrán y J. L. Varias García⁹³ es su fragmentariedad, y como ejemplo citaban el sinuoso diálogo de Juanito y Jacinta en su viaje de novios, en donde la presencia de Fortunata monopoliza el espacio y tiempo de la pareja, convirtiéndose en personaje de la novela del joven delfín que relata a su prometida:

En este diálogo fragmentado pueden verse todas las facetas del diálogo que hemos expuesto en este apartado. Se trata del primer gran diálogo de *Fortunata*. Aquí queda definitivamente expuesta la trama; aquí se desvelan las contradictorias conciencias de los cónyuges; aquí Fortunata aparece en su plena condición de víctima de los demás y de sí misma. Todo ello facilita que podamos apreciar toda la gama de recursos dialogales galdosianos. En todos los casos, el carácter expansivo y ondulado del diálogo marca distancias con el diálogo teatral, necesariamente compacto y lineal (...)

Hallamos visos de esta fragmentariedad en otros pasajes, como ejemplo, el diálogo entre Villalonga y Juanito sobre la reaparición de Fortunata, aquí el contenido del diálogo se desdobra: cuando Jacinta entra en la sala, éste le refiere al delfín el capítulo de la derrota de Castelar y el golpe de Pavía; y cuando vuelven a estar solos, Villalonga sigue describiendo el encuentro con la nueva Fortunata. El lector pasa de la historia política de los grandes sucesos a la “intrahistoria” de las vidas particulares de los hombres.

En este diálogo como en otros, como alguno de los que mantienen Fortunata y Mauricia en las Micaelas, observamos otra funcionalidad, la de encubrir una determinada realidad por parte de los personajes, ellas también modifican el contenido de su discurso cuando están en compañía de las monjas.

Como tercera característica citaban el entrecruzamiento del diálogo con otras técnicas, como ejemplo de ello destacamos un pasaje, en el capítulo III “Disolución”, en el que Fortunata se lamenta de haber insinuado la posible infidelidad de Jacinta a Juanito, circunstancia que propicia el enfado de la pareja y la posterior autorreflexión sobre la virtuosidad que acaba convirtiéndose en una obsesión hasta su muerte. A través de una amalgama de recursos narratológicos, Galdós va mostrando los dilemas internos entre los que se debate la conciencia de Fortunata: desde el discurso directo, al indirecto, a la inclusión del diálogo en el monólogo interior, y utilizando la omnisciencia narrativa a modo de acotación, abriendo y cerrando la escena.

⁹³ Beltrán Almería, Luis y Juan Varias García. “El discurso del personaje en la novela galdosiana” *Revista de literatura* n° 106, 1991, págs. 513-533.

(...) Considerándose sola en la casa, Fortunata anduvo de una parte a otra, buscando una ocupación que la distrajera y consolara. (...)

“Yo me voy a volver loca –se dijo poniéndose a mojar la ropa-. Más loca estoy que el pobre Maxi, y esto me acabará de rematar.”

Sin que se interrumpiera la acción mecánica, el espíritu de la pobre mujer reproducía fielmente la escena aquella, con las palabras, los gestos y las inflexiones más insignificantes del diálogo. En medio de la reproducción iban colocándose, como anotaciones puestas al acaso, los comentarios que se le ocurrían. El trabajo de su cerebro era una calenturienta y dolorosa mezcla de las funciones del juicio y de la memoria (...)

(Pág. 367)

Nótese cómo a modo de acotación la intervención del narrador, de carácter “metanarratológico”, alude a los factores responsables del proceso dialógico: la entonación de la voz, la gestualización; y por otro lado, a la inclusión de este diálogo en un espacio dramático, en que los comentarios del personaje funcionan como acotaciones también, al propio diálogo de la pareja, que Fortunata reproduce en un tiempo-espacio posterior. Sin duda, Galdós utiliza magistralmente los recursos narratológicos, dotándoles de ductilidad, movimiento, profundidad.

“Tontería grande fue decírselo... Él muy frío, y como con ganas de romper. ¡Cansado otra vez, cansado; y allá por junio, sí, bien me acuerdo de que era junio (...) me dijo que nunca más me dejaría, que se avergonzaba de haberme abandonado dos veces, y qué se yo cuántas mentiras más!... Lo que hace ahora es buscar un pretexto para llamarse andana...¡Cristo!, qué cara me puso cuando le dije aquello...! “No seas bobito, ni fies tanto en la virtud de tu mujer. ¿Pues qué te crees? ¿Que no es ella como las demás? Para que lo sepas; tu mujer te ha faltado con aquel señor de Moreno (...) Créete, como Dios es mi padre, que la *mona del cielo* le quería también, y tenían sus citas...no sé dónde...pero las tenían. Tan listo como eres y a ti también te la dan...” ¡Bendito Dios, qué cara me puso! ¡Ah! El amor propio y la soberbia le salían a borbotones por la boca...”

(Pág. 368)

En estos párrafos, Galdós pasa del discurso indirecto, mediante el cual Fortunata recuerda el cambio operado en Juanito, desde que le insinuara la deshonestidad de Jacinta, al discurso directo en el que reproduce únicamente su intervención en el diálogo, el cual aparece entrecomillado, y se vuelve a cerrar con el discurso indirecto.

Después sentía en su oído la vibración de aquella réplica que la había hecho estremecer, que aún la abrumaba, porque las palabras se repetían sin cesar como la pieza de una caja de música, cuyo cilindro, sonada la última nota, da la primera. “¿Pero qué te has figurado, que mi mujer es como tú? ¿De dónde has sacado esa historia infame? ¿Quién te ha metido en la cabeza esas ideas? Mi mujer es sagrada. Mi mujer no tiene mancha. Yo no la merezco a ella, y por lo mismo la respeto y la admiro más (...) Me castigas porque me demuestras la diferencia; te comparo con ella y si pierdes en la comparación, échate a ti la culpa...Para concluir, si vuelves a pronunciar delante de mí una palabra sola referente a mi mujer, cojo mi sombrero y no vuelves a verme más en todos los días de tu vida.”

(Pág. 368)

En esta ocasión, Fortunata reproduce la réplica de Juanito, a través de la inclusión de un discurso directo entrecomillado, en el que se muestra una de sus principales preocupaciones: no ser tan honrada como Jacinta.

“(…) En junio, sí, bien me acuerdo, todo era *te quiero y te adoro* y bastante que nos reíamos de la *mona del Cielo*, aunque siempre la teníamos por virtuosa. ¿Que es sagrada dices?...¿Entonces, para qué la engañas? ¡Sagrada! Ahora sales con eso. *Cojo mi sombrero y no me vuelves a ver...* Eso es que tú lo quieres hace tiempo. Estás buscando un motivo, y te agarras a lo que te dije. *Te comparo con ella y si pierdes en la comparación, échate a ti misma la culpa*. Eso es decirme que soy un trasto, que yo no puedo ser honrada aunque quiera...

(Pág. 369)

En este otro párrafo, el discurso de Fortunata es una réplica ficticia, porque no forma parte del diálogo real con Juanito, ella reproduce algunas de las frases de él, que el autor marca en cursiva, para ilustrar la resonancia que tienen aún en su conciencia.

“-Estás enfadado?”-“Si te parece que no debo estarlo...!” -“Hazte cargo que no te he dicho nada.” -“No puedo; me has ofendido; te has rebajado a mis ojos. Como tú no tienes sentido moral, no comprendes esto. No calculas el valor que se quitan a sí mismas las personas cuando hablan más de la cuenta.” -“No me digas esas cosas”- “Se me salen de la boca. Desde que calumniaste a mi pobre mujer, la veneración y el cariño que le tengo se aumentan, y veo otra cosa; veo lo miserable que soy al lado suyo; tú eres el espejo en que miro mi conciencia y te aseguro que me veo horrible”

(Pág. 370)

En esta ocasión se reproduce el diálogo de la pareja, marcado por la comillas. A través del procedimiento dialogal se sitúa a los amantes en una discusión de la que emerge la sombra alargada de Jacinta, que marcará la existencia vital de Fortunata. Mediante la visión ahora desmitificadora de Juanito, se sitúa en una comparación desigual a las dos malcasadas, en la que Jacinta vuelve a ocupar la posición relevante, moralmente superior a Fortunata, y ésta es reflejo de la realidad que quiere negar Juanito: su relación adúltera, la cual contrasta aun más si cabe con la imagen de fidelidad absoluta de su inmaculada esposa.

Comentario: “Cuando toma este tonito, le pegaría...Eso es decirme que soy una indecente. Y siempre que saca estas *tiologías* es porque me quiere dejar. Yo no puedo vivir así, Dios mío; esto es peor que la muerte.”

Reproducción: “¿Te vas ya? -“Te parece que es temprano todavía?” -“¿Vienes el lunes?” -“No puedo asegurártelo” -“Ya empiezas con tus mañas” -“Tú sí que te pones pesada”. (...)

“¿Pero qué demonios es esto de la virtud, que por más vueltas que le doy no puedo hacerme con ella y meterla en mí?”

Entonces advirtió que no había mojado la ropa. Su tarea estaba por empezar, y los rollos de camisas, chambras y demás prendas continuaban delante de ella, muertos de risa, lo mismo que el barreño de agua. (Págs. 369-370)

Por último, remarcar en este capítulo no solo el entrecruzamiento de diversas técnicas narratológicas, como ya hemos indicado, sino especialmente cómo marca el autor la transición de una a otra. Los dos primeros párrafos están introducidos a modo de acotación: mediante los términos “comentario” y “reproducción” nos sitúa en un trayecto temporal, que va desde el presente en la conciencia de Fortunata a través del monólogo interior al pasado mediante el diálogo de la pareja recreado. De manera alternada, este tránsito temporal está mediatizado por el autor, que marca gráficamente la inserción de uno y otro. Sin duda, supone un juego de voces, un desdoblamiento de la conciencia, en el que oímos la de Fortunata consigo misma, y en diálogo con Juanito, pero a través de la reverberación que la circunstancia ha dejado en su memoria.

Finalmente, el paso hacia la omnisciencia narrativa en el último fragmento nos sitúa fuera de la protagonista, constatando así el final de un viaje, que ha transcurrido en los márgenes de su conciencia. Las tareas aún pendientes, la ropa por lavar, nos devuelve a la realidad del tiempo-espacio presente, fuera ya de sus pensamientos.

El procedimiento narratológico dialogal permite aprehender la conformación del personaje desde otro ángulo, a través de su propia voz, en coloquio con las de los demás personajes, sin la mediatización directa del narrador. Es además especialmente relevante la técnica dialogal por cuanto hemos apuntado anteriormente, porque Galdós reserva de forma evidente esta técnica para la comunicación de los hechos más decisivos para el desarrollo de la trama.

6.3 Estructurales

Hemos estudiado los dispositivos narratológicos y temáticos más relevantes que intervienen en la caracterización de Fortunata, nos centramos ahora en un mecanismo estructural que permite perfilarla desde otro ángulo, por contraposición, a través de la antítesis. Las urdimbres de este andamiaje las componen otros resortes de capital importancia en la revelación del personaje tales como el simbolismo, que ha sido ampliamente estudiado por la crítica (S. Gilman, V. Chamberlin, G. Correa) y que permite estructurar no sólo la significación del personaje sino el desarrollo de la trama.

Sin embargo, no nos detendremos en su estudio, en el presente trabajo, dejándolo pendiente para futuras investigaciones.

6.3.1 Antítesis

Ya desde el título de la obra, se nos anuncian dos vidas que correrán paralelas en el decurso novelesco: *Fortunata y Jacinta, dos historias de casadas*, y dos personajes, que a priori parecen compartir el mismo rango en el seno del relato. Qué duda cabe que para la existencia de Fortunata, Jacinta es una presencia necesaria, no solo desde un punto de vista estructural en cuanto a la novela, como estudiara R. Gullón a través de los triángulos cambiantes⁹⁴, sino para la conformación de la identidad de la protagonista, cuya naturaleza oscilante se va reconfigurando en función de su antagonista. Ambas al inicio de la novela son personajes tipo: Fortunata, representante del cuarto estado, que es seducida por el señorito burgués; Jacinta, representante del orden burgués, que respeta el código moral impuesto por su clase; ambas por tanto, pertenecen a estratos sociales opuestos, y se definen por contraposición, y por los determinismos socio-económicos.

En la primera parte, el narrador omnisciente ofrece una prosopografía de Jacinta más detallada, destacando además el aspecto de la prolífica fecundidad de la madre y de sus hermanas, que contrastará con su futura infertilidad. En contraposición, Fortunata aparece escuetamente descrita a través de la mirada de Juanito, en su primer encuentro, sin embargo se apuntan dos acciones extraordinariamente reveladoras del personaje y decisivas para el desarrollo de la trama: la primera, cuando la describe sorbiendo el huevo, y la segunda, durante el viaje de novios, cuando la abstracción de Fortunata se hace presencia, a través de las diversas anécdotas, que narra, concretamente, la de la escena en que alimenta a una paloma, preanunciando así el aspecto de la maternidad que se opondrá a la yerma Jacinta.

El posterior proceso de concienciación de Fortunata se va construyendo a través de la comparación, para ella Jacinta es un modelo, es el espejo en el que se mira, quiere ser honrada como ella, durante su matrimonio con Maxi también quiere adoptar un hijo como la de Santa Cruz hiciera con el falso Pitúsín, una admiración que quedó manifiesta el día que apareció en Las Micaelas. No obstante, esta veneración se torna en

⁹⁴ Gullón, R. *Técnicas de Galdós*. Ed. Taurus, Madrid, 1970

resentimiento, al gestar la idea de concebir un nuevo pituso, para legitimar su ilícita unión con Juanito, entonces Jacinta es una rival; a la cual mira desde la misma distancia al creer la infamia vertida por Aurora, según la cual había cometido adulterio. No obstante, al descubrir la falsedad de Aurora, Jacinta se convierte en una suerte de aliada, con quien comparte la misma desgracia: ser engañada por Juanito. Cabe destacar que la relación de rivalidad entre ambas, esencialmente es vista a través de Fortunata, hecho que pone de manifiesto la progresiva gestación de su individualidad, su identidad, en constante pugna con sus antagonistas. Jacinta, junto con Mauricia, Juanito, Maximiliano son activadores de esta voluntad fluctuante, contra los que una y otra vez choca Fortunata, para seguir sus principios morales.

Finalmente, la donación del hijo permite hablar de una conclusión, de dos fuerzas que luchaban por un mismo objetivo, el amor de Juanito, se aúnan, acaban completándose recíprocamente. Fortunata acaba convirtiéndose en un ángel, y Jacinta en una madre. Este final nos lleva al análisis de S. Eoff -quien había estudiado la influencia de Hegel en Galdós- advirtiendo resonancias hegelianas en *Fortunata y Jacinta*, opinión que no comparte totalmente S. Gilman⁹⁵:

Sherman Eoff lleva sin duda alguna razón al señalar que Hegel debió influir en el “ascenso” de Fortunata desde su inconsciencia inicial. Como se mencionó previamente, el título mismo sugiere esto. En efecto, Hegel se preocupó por resolver el dilema de los presocráticos que tanto preocupó a filósofos posteriores (y que no dejó de afectar a las novelas de la primera época), y en este sentido su pensamiento se adapta a la intención madura de Galdós. Sin embargo, interpretar *Fortunata y Jacinta*, como una especie de *Pilgrim's Progress* hegeliano sería tan erróneo como leerla como un “document humain” naturalista sobre la infidelidad. Tras una larga meditación, creo personalmente que Galdós utiliza irónicamente un buen número de referencias alusivas a Hegel con objeto de ilustrar o destacar ciertos momentos de cambio decisivo en la heroína.

A nuestro juicio, creemos que los ecos de la dialéctica del filósofo alemán iluminan la significación del proceso que sufren ambas, pero esencialmente el final, como indica Joan Oleza en el artículo “Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis.”

Esta conciliación final de dos antagonismos recuerda mucho a Hegel, como ha observado Eoff. Ni Jacinta (la sociedad) puede prescindir de Fortunata (la naturaleza individualista) ni esta de aquella. La solución está en la final colaboración de ambas. «El impulso vital (la naturaleza, en un sentido estricto) que apunta siempre a un movimiento hacia delante es individual, egoísta; la

⁹⁵ Gilman, S. *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*. Ed. Taurus, Madrid, 1985, Pág. 230

fuerza restrictiva, necesaria como estabilizador de lo que, de otro modo, sería una actividad caótica, es colectiva».

La síntesis final acaba completando las carencias que ambas acusaban, Jacinta consigue realizar su maternidad, y Fortunata consigue imponer su realidad, su individualidad a los valores de la sociedad, aunque sea a costa de la propia vida. De alguna forma, las dos son necesarias, parece concluir Galdós, la sociedad (Jacinta) y la naturaleza (Fortunata) deben llegar a un equilibrio, a un término de entendimiento preciso para el avance, pues las opciones alternativas parecen conducir al fracaso, como indica Joan Oleza:

“Al mediodía estaba solo en ella, y el cuerpo de Fortunata, ya vestido con su hábito negro de los Dolores, yacía en el lecho. Ballester no se saciaba de contemplarla, observando la serenidad de aquellas facciones que la muerte tenía ya por suyas, pero que no había devorado aún. Era el rostro como de marfil, tocado de manchas vinosas en el hueco de los ojos y en los labios, y las cejas parecían aún más finas, rasgueadas y negras de lo que eran en vida. Dos o tres moscas se habían posado sobre aquellas marchitas facciones. Segismundo sintió nuevos deseos de besar a su amiga. ¿Qué le importaban a él las moscas? Era como cuando caían en la leche. Las sacaba, y después bebía como si tal cosa. Las moscas huyeron cuando la cara viva se inclinó sobre la muerta, y al retirarse tornaron a posarse. Entonces Ballester cubrió la faz de su amiga con un pañuelo finísimo.

Fortunata y Jacinta, (II) Pág. 529

7. Elementos configuradores del personaje en *Tristana* (1892)

7.1 Temáticos

7.1.1 La onomástica

La onomástica en *Tristana* se revela como una cuestión cardinal en el trazado caracterológico del personaje; por un lado, el título epónimo *per se* ya sitúa al personaje en el espacio de la presentación e introducción de la obra, tiene por tanto una función catafórica, proyectando así la importancia de éste, y condicionando nuestra lectura; por

otro lado, la naturaleza mitológica del nombre ilumina valiosísimas referencias que anticipan algunas de las características que definirán al personaje.

Asimismo, la protagonista es designada con diversos nombres por los demás personajes, hecho que permite establecer el tipo de relación que mantiene con estos, así como su caracterización.

En el capítulo III, se desvela el motivo por el cual la protagonista lleva el nombre de Tristana:

“Adoraba el teatro antiguo, y se sabía de memoria largos parlamentos de *Don Gil de las calzas verdes*, de *La verdad sospechosa* y *El mágico prodigioso*. Tuvo un hijo, muerto a los doce años, a quien puso Lisardo, como si fuera de la casta de Tirso o Moreto. Su niña debía el nombre de Tristana a la pasión por aquel arte caballeresco y noble, que creó una sociedad ideal para servir constantemente de norma y ejemplo a nuestras realidades groseras y vulgares.”⁹⁶

Y es que las aficiones librescas de su madre determinan la elección del nombre, cuyas resonancias literarias permiten también caracterizar al personaje como una heroína. Así pues, el mito de Tristán e Iseo, la referencia que se esconde tras el nombre de la protagonista permite al lector orientar su lectura en la configuración de ésta. En la prosopografía de Tristana se alude a la blancura de su tez y de sus manos, característica que aparece en el epíteto que presenta a Iseo “la de las blancas manos”; asimismo según la historia de los amantes célticos, que por error beben el filtro destinado al rey Mark, están condenados a gozar de su amor en calidad de amantes, después de desposarse Iseo con el rey; así también Tristana se ve abocada a una relación velada con Horacio por el yugo ejercido por don Lope.

Si la referencia literaria del nombre de Tristana nos permite completar su prosopografía; y su etopeya, atribuyéndole, en un inicio, cualidades heroicas, también sugiere que estamos ante una versión femenina del héroe, anticipándose así la reivindicación feminista que reitera en numerosas ocasiones la protagonista.

Aparte del nombre que provee su título a la obra, el autor utiliza deliberadamente diversos apelativos para designarla, que desvelan la relación entre ésta y los demás personajes. Así pues, Saturna, la criada de don Lope, utiliza el apellido familiar de la protagonista: “señorita Reluz”, o bien únicamente “señorita” porque a pesar de ser su confidente no pierde de vista su función de sirvienta, así pues representa la perspectiva realista en la novela.

⁹⁶ Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Página 51

Don Lope se dirige hacia Tristana con apelativos paternos “mi niña” “hija mía”, poniendo de manifiesto una enmascarada relación paterno-filial que esconde las verdaderas pretensiones del caduco donjuán:

“Quiero tanto a la niña, que desde luego convierto en amor de padre el otro amor, ya sabes..., y soy capaz, por hacerla dichosa, de todos los rasgos, como tú dices, que... En fin, ¿qué hay?... ¿Ese mequetrefe...?”⁹⁷

En otra ocasión, don Lope se dirige a ella empleando el término “muñeca” o la expresión “pobre muñeca con alas”:

“En fin, ya te irás convenciendo...Entre tanto, muñeca de mi vida, escribe todo lo que quieras...” (Pág. 182)
“¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino...” (Pág. 191)

Ambos casos muestran ya la derrota de Tristana, la cual aparece vencida por don Lope, convertida en un juguete roto, nuevamente bajo la tutela de éste.

Y es que Tristana, en el inicio de la novela, aparece descrita a través del narrador con los atributos de una muñeca, en alusión al carácter muñequil que pretende imprimirle don Lope.

El narrador utiliza esta particularidad para ilustrar el cambio operado, en la protagonista, iniciado con ese despertar en su conciencia de numerosas potencialidades:

“Aquí estoy. ¿No ves cómo pienso cosas grandes?” Y a medida que se cambiaba en sangre y médula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba bajo el poder de don Lope.” (Pág. 59)

En este sentido el término cierra cíclicamente la evolución de la protagonista; pues si al comienzo del relato, ésta se muestra en su transformación de muñeca a mujer, hacia el final, Tristana vuelve a convertirse en objeto, tras el fracaso del ideal.

La voz narrativa también utiliza otras designaciones, que aluden igualmente a la sumisión que don Lope espera de Tristana, como “esclava”, “triste cojita”, “muñeca infeliz”.

Pero, sin duda, la gran variedad de nombres que presenta Tristana en el transcurso del relato aparece determinada por la relación sentimental que establece con Horacio. “*El vocabulario de los amantes*”⁹⁸ como reza el título del interesantísimo artículo de Sobejano sobre *Tristana*, que parafrasea el texto galdosiano, -al que aludiremos en este trabajo en el apartado del lenguaje- nutre de numerosos apelativos que van perfilando la

⁹⁷ Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Todas las citas posteriores remiten a esta edición. Página 204.

⁹⁸ Sobejano, Gonzalo. «Galdós y el vocabulario de los amantes.» *Anales galdosianos*, 1, 1966.

intensidad de las relaciones entre ambos. Así, Tristana será designada por Horacio a través de apelativos dantescos como Beatrice, en otras ocasiones el nombre de Francesca irá paulatinamente degradándose, convirtiéndola en la “Paca de Rímini”, “Panchita de Rímini,” o también “señá Restituta”, o Crispa. En fin, una notación de nombres que refleja diversos estados de enamoramiento en la relación de los amantes, de proximidad y de idealización que van templándose hasta diluirse en un tratamiento formal y distante, para finalmente desaparecer.

Del capítulo XV hasta al XVIII, la correspondencia amorosa se impregna de los apelativos, anteriormente indicados:

“¿Verdad que nunca querrás a nadie más que a tu *Paquita de Rímini*?...”
(Pág. 135)

“...no veo el color, no veo la línea, no veo más que a mí *Restituta*, que me encandila los ojos con sus monerías.” (Cap. XVII, pág.142)

“Ay *Restitutilla*, cuánto te gustaría mi casa, *nuestra casa*, si en ella te vieras” (Pág. 148)

En el capítulo XVIII, el intercambio epistolar llega a su fin, Horacio escribirá su última carta, y posteriormente, será Tristana la que continúe una correspondencia unidireccional.

“¡Ay, ay! Tu *Restituta*, tu *Curra de Rímini* está cojita.”(Cap. XIX, pág. 161)

En el capítulo XXI, ya se alude a la decadencia de la relación entre ambos a través de la desaparición del lenguaje críptico de los amantes:

“En sus últimas cartas, ya Tristana olvidaba el vocabulario de que solían ambos hacer alarde ingenioso en sus íntimas expansiones habladas o escritas.” (Pág. 178)

Finalmente, en el capítulo XXVII, la inclusión de don Lope en la relación epistolar constata de forma sumamente gráfica la desaparición del nexo amoroso entre la pareja, además de la actitud negligente y distante de Tristana ante la escritura epistolar:

“Cruzarónse cartas amistosas entre él y Tristana y el mismo don Lope, las cuales en todo el año siguiente continuaron yendo y viniendo cada dos, cada tres semanas, por el mismo camino por donde antes corrían las incendiarias cartas del *señó Juan* y de *Paquita de Rímini*. Tristana escribía las suyas de prisa y corriendo, sin poner en ellas más que frases de cortés amistad.”
(Pág. 225)

En resumen, la elección onomástica de los personajes en esta novela refleja distintos niveles de la narración: en primer lugar, el título epónimo presenta la literariedad que se halla en el subtexto del relato, atribuyendo a la protagonista algunas de las características del referente literario; en segundo lugar, la utilización de apelativos literarios para designar a Tristana no sólo permea el referente literario, sino que lo transforma, degradándolo para ilustrar el decaimiento de la relación entre los amantes; en tercer lugar, las designaciones realizadas por cada personaje dan habida cuenta del

alcance de las relaciones que establecen entre ellos, así como también la revelación de los caracteres que se desprenden de estas, situándolos en diferentes perspectivas.

7.1.2 El espacio

Tristana (1892) se incardina en un período de la novelística galdosiana que se ha dado en llamar “realismo espiritualista”, en donde se intensifica la acción interior y el medio que envuelve al personaje se vuelve más parco y más incidental, en beneficio de un mayor adentramiento en el psicologismo de éste.

En la novela que nos ocupa, si bien el espacio aún se muestra revelador de algún aspecto del personaje, no tendrá la trascendencia de las “novelas contemporáneas” en que tanto el mundo objetual como espacial conformaban una “segregación simbólica” – en palabras de Laureano Bonet-⁹⁹ de los personajes. Aún así, en *Tristana* debe remarcarse el espacio doméstico interior, bifurcado en la casa de don Lope y el estudio de Horacio; y el espacio urbano, exterior que envuelve los paseos de los amantes y el ubicado en el levante, donde se instala Horacio tras su marcha de Madrid, como también la ubicación final del matrimonio en un barrio que designa el aburguesamiento en el que se insertan.

En el capítulo VI, se describe la casa de don Lope, espacio doméstico cuyo deterioro formal revela no sólo la precaria situación económica, sino también la decadencia física y moral del personaje que lo habita, así como el caduco sistema de valores de la caballería sedentaria que representa. Se produce así una exacta correspondencia entre el ámbito doméstico y la naturaleza fisiológica y moral del personaje del donjuán caduco.

Hemos seleccionado este extenso párrafo, que si bien es cierto que permite esencialmente definir al personaje de don Lope, el cual no forma parte de nuestro actual estudio, es sin duda sumamente revelador para comprender las reacciones psicológicas de Tristana, puesto que ella también vive en ese espacio, y se ve afectada igualmente por el deterioro espacial y objetual.

La descripción del ámbito doméstico viene precedida por la incidencia que éste tiene en el estado anímico de Tristana. Posteriormente, la técnica, tan del gusto de Galdós que nos lleva de lo más general a lo más concreto, comienza por mencionar la memoria del lujo de épocas pasadas que parecen tener las instalaciones, y después nos conduce a la

⁹⁹ Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*. Edición de Laureano Bonet, Península, Barcelona, 1999.

salita, en donde la escasez del mobiliario, y su deterioro dibuja un entorno igualmente rescatado de un pasado glorioso, pero que ha sufrido los sucesivos embates del tiempo, y del progresivo debilitamiento económico. De entre toda esta desolación objetual y espacial, emerge el tálamo de don Lope, una pieza que muestra a pesar de los avatares la majestuosidad de antaño, una simbólica resistencia al inexorable paso del tiempo, aunque contrapunteada por el negligente estado de las cortinas. De alguna forma, este mueble revela esa ambivalencia característica de don Lope, la difícil confluencia de un donjuanismo vigoroso en el pasado, y trasnochado y caduco en la vejez, representado en las ajadas cortinas.

“Los horizontes de la vida se cerraban y ennegrecían cada día más delante de la señorita de Reluz, y aquel hogar desapacible, frío de afectos, pobre, vacío en absoluto de ocupaciones gratas, le abrumaba el espíritu. Porque la casa, en la cual lucían restos de instalaciones que fueron lujosas, se iba poniendo de lo más feo y triste que es posible imaginar; todo anunciaba penuria y decaimiento; nada de lo roto o deteriorado se componía ni reparaba. En la salita desconcertada y glacial sólo quedaba, entre trastos feísimos, un bargueño estropeado por las mudanzas, en el cual tenía don Lope su archivo galante. En las paredes veíanse los clavos de donde pendieron las panoplias. En el gabinete observábase hacinamiento de cosas que debieron de tener hueco en local más grande, y en el comedor no había más mueble que la mesa y unas sillas cojas con el cuero desgarrado y sucio. La cama de don Lope, de madera con columnas y pabellón airoso, imponía por su corpulencia monumental; pero las cortinas de damasco azul no podían ya con más desgarrones” (Pág. 67)

Sin duda, la negligencia del lugar incide negativamente en la protagonista, que debe vivir envuelta de un mundo en descomposición que asfixia cualquier intento de trascendencia.

En medio del entorno degradado, emerge cual reducto inexpugnable el espacio íntimo de Tristana: su habitación, la cual permanece invicta a la batalla que el tiempo libra con el mundo material también, gracias a su cuidado. Pero sobre todo, el cuarto de la protagonista es un espacio de refugio ante la corrompida influencia de don Lope, un territorio que Tristana, como a sí misma, trata de proteger.

“(…) El cuarto de Tristana, inmediato al de su dueño, era lo menos marcado por el sello del desastre, gracias al exquisito esmero con que ella defendía su ajuar de la descomposición y de la miseria” (Pág. 68)

El espacio que se opone al regentado por don Lope es el estudio de Horacio, en el que los amantes pasan largas estancias cuando Tristana decide pasar al plano de la realidad física la idealidad de sus amores.

“Cuando su alegre embriaguez permitió a Tristana enterarse del medio en que pasaba tan dulces horas, una nueva aspiración se reveló a su espíritu, el arte, hasta entonces simplemente soñado por ella, ahora visto de cerca y comprendido. Encendieron su fantasía y embelesaron sus ojos las formas humanas o inanimadas que, traducidas de la Naturaleza, llenaban el estudio de su amante; y aunque antes de aquella ocasión había visto cuadros, nunca vio a tan corta

distancia el natural del procedimiento. Y tocaba con su dedito la fresca pasta, creyendo apreciar mejor así los secretos de la obra pintada...” (Pág. 115)

El estudio de Horacio se presenta como un lugar que estimula las potencialidades de Tristana, en contraposición a la casa de don Lope que las anula, revelándonos aspectos capitales en el trazado caracterológico del personaje como su imaginación, y las aspiraciones que comienzan a definir su metamorfosis, aspecto que estudiaremos en un apartado específico.

La buhardilla del artista, provista de modelos, de cuadros, despierta en la protagonista el deseo de ser pintora; un anhelo que viene impulsado por la proximidad con esta nueva realidad, captada a través de su particular perspectiva idealista. Para ilustrar la visión idealizada de Tristana mostramos el mismo espacio descrito mediante el foco realista de Saturna:

“Es aquello como un palomar, vecinito de los pararrayos y con vistas a las mismas nubes. (...) Figúrese un cuarto muy grande, con un ventanón por donde se cuele toda la luz del cielo, las paredes de colorado, y en ellas cuadros, bastidores de lienzo, cabezas sin cuerpo, cuerpos descabezados, talles de mujer con pechos inclusive, hombres peludos, brazos sin personas y fisonomías sin orejas, todo con el mismísimo color de nuestra carne. (...) Divanes, sillas que parecen antiguas, figuras de yeso con los ojos sin niña (...) pinturas cortas, enteras o partidas, vamos a decir sin acabar, algunas con su cielito azul, tan al vivo como el cielo de verdad...” (Pág. 81)

La visión desmitificadora de la sirvienta capta el desorden de unos cuerpos despedazados, que aparecen desprovistos del embeleso que produce en la mente idealista de Tristana. De alguna forma, al ver los instrumentos que sirven al artista se desvelan los misterios del quehacer artístico, como el que asiste a una representación teatral desde las bambalinas, ve el simulacro que opera el arte en la realidad.

En cuanto al espacio urbano, éste aparece en la novela como un telón de fondo, que ubica los encuentros amorosos de los amantes, en el inicio de la relación, cuando ésta se mantiene todavía en el plano de la idealidad. Lejos de los espacios que recreaban la atmósfera social e histórica que determinaba la naturaleza del personaje, confiriéndole características reveladoras en su propia construcción, en las “novelas contemporáneas”; en esta nueva etapa, en que los parámetros espacio-temporales dejan de caracterizar al personaje, el cual pasa a concretarse a través de la acción interior. Pues bien, aun siendo residual la importancia del espacio exterior en esta novela, el autor lo utiliza estratégicamente para parodiar los excesos idealistas de los amantes, como podemos observar en el siguiente fragmento, perteneciente al capítulo IX, en que la descripción del paisaje es trasunto de la subjetividad de los enamorados:

“Contemplaban al caer de la tarde el grandioso horizonte de la Sierra, de un vivo tono de turquesa, con desiguales toques y transparencias, como si el azul purísimo se derramase sobre cristales de hielo. Las curvas del suelo desnudo, perdiéndose y arrastrándose como líneas que quieren remedar un manso oleaje, les repetían aquel *más, siempre más*, ansia inextinguible de sus corazones sedientos. (Pág. 91)

El paisaje sentimental se completa con un *locus amoenus* paródico, que revela la factura impostada de los amores de Horacio y Tristana: el cristalino manantial convertido en canalillo, el canto armonioso de los pájaros sustituido por el pedestre cacareo del gallo, y la presencia vulgar del asno en lugar de un majestuoso corcel:

“Algunas tardes, paseando junto al canalillo del Oeste, ondulada tira de oasis que ciñe los áridos contornos del terruño madrileño, se recreaban en la placidez bucólica de aquel vallecito en miniatura. Cantos de gallo, ladridos de perro, casitas de labor; el remolino de las hojas caídas, que el manso viento barría suavemente amontonándolas junto a los troncos; el asno, que pacía con grave medida...” (Pág. 91)

En el siguiente fragmento, el espacio urbano concreto se presenta modificado por la subjetividad de los amantes, que idealizan el entorno, convirtiéndolo en un trasunto de sus propias aspiraciones. La exuberancia de la naturaleza se dibuja como una proyección de este idealismo, que finalmente acaba desmitificándose por su propia vacuidad.

“Testigos de su dicha fueron el cerro de Chamartín, las dos torres, que parecen pagodas, del colegio de los jesuitas, y el pinar misterioso; hoy el camino de Fuencarral, mañana las sombrías espesuras de El Pardo (...) las fresnedas que bordean el Manzanares... recreándose en cuanto veían, pues todo les resultaba bonito, fresco y nuevo, sin reparar que el encanto de las cosas era una proyección de sí mismos.” (Pág. 97)

Otro espacio por el que pasean los amantes es el que acoge un solitario parque de atracciones en mitad de la noche; los tiovivos, los caballitos, los balancines muestran en su estatismo un tiempo, el de la infancia que se ha detenido, y que en ambos aviva un cierto sentimiento de orfandad, en Horacio por la niñez perdida, y en Tristana por la juventud no vivida. De alguna forma, es un regreso a un tiempo sustraído que manifiesta en su propia quietud la imposibilidad de una nueva aprehensión.

“Cerca ya del antiguo Depósito de aguas venían los armatostes del tiovivo, rodeados de tenebrosa soledad. Los caballitos de madera, con las patas estiradas en actitud de correr, parecían encantados. Los balancines, la montaña rusa, destacaban en medio de la noche sus formas extravagantes. Como no había nadie por allí, Tristana y Horacio solían apoderarse durante breves momentos de todos los juguetes grandes con que se divierte el niño-pueblo...Ellos también eran niños.” (Pág. 93)

Si en el fragmento anterior, la infancia emerge como paraíso perdido simbolizado en esas inertes atracciones de feria, en el capítulo VII permite construir un espacio de libertad en la atribulada vida de Tristana. Así, los paseos con Saturna constituyen un medio de evasión a través de la regresión a los juegos de la infancia:

“...pero no iban a Madrid, sino hacia Cuatro Caminos, al Partidor, al Canalillo o hacia las alturas que dominaban el Hipódromo; paseo de campo, con meriendas las más de las veces y esparcimiento saludable. Eran los únicos ratos de su vida en que la pobre esclava podía dar de lado a su tristeza, y gozaba de ellos con abandono pueril, permitiéndose correr y saltar y jugar a las cuatro esquinas con la chica del tabernero, que solía acompañarla, o alguna otra amiga del vecindario.” (Pág. 71)

Por último, señalamos otro espacio que, aunque regentado exclusivamente por Horacio, constituye la claudicación en el pragmatismo que con tanto tesón habían rechazado los amantes.

“El Arte se confabuló con la Naturaleza para conquistarle, y habiendo pintado un día, después de mil tentativas infructuosas, una marina soberbia, quedó para siempre prendado del mar azul, de las playas luminosas y del risueño contorno de la tierra. Los términos próximos y lejanos, el pintoresco anfiteatro de la villa, los almendros, los de labradores y mareantes le inspiraban deseos vivísimos de transportarlo al lienzo... Fuera de esto empezó a sentir las querencias del propietario, esas atracciones vagas que sujetan al suelo la planta y el espíritu a las pequeñeces domésticas.” (Pág. 147)

Este espacio de ubicación un tanto imprecisa, en el levante, es correlato de las aspiraciones artísticas de Horacio, en un primer momento, y de un mitigado pragmatismo que va consolidándose paulatinamente. Este lugar levantisco da habida cuenta al final de la novela de la escisión que separa a los amantes. En este sentido, a través de este espacio se define finalmente la auténtica naturaleza de Horacio, por contraposición se perfilan las preferencias de Tristana, que son contrarias a la domesticidad que ofrece la vida en el campo y al pragmatismo. Sin embargo, irónicamente, el espacio que cierra el relato remite a esa realidad tan despreciada por ella. La iglesia, el matrimonio, el huerto de don Lope testimonian la caída de la protagonista, cuya claudicación en los valores de una realidad chata y expedita es manifiesta en su nueva habilidad como pastelera.

En conclusión, el espacio doméstico en *Tristana* presenta una dimensión aislada en la diégesis, permite configurar diversos aspectos definitorios de don Lope, y muy residualmente de Tristana, a diferencia de la producción de “las novelas contemporáneas” en que el espacio adquiere una relevancia decisiva a la hora de caracterizar al personaje, del que es fiel reflejo. Aun así, el breve trazo de este ámbito doméstico permite al lector situar la decadencia del hidalgo don Lope, y la resistencia de Tristana a ese mundo en descomposición.

En cuanto al espacio urbano, la principal funcionalidad es escenificar los amoríos ideales de los amantes, pero sobre todo en la etapa inicial, puesto que una vez Tristana

decide materializar sus deseos, el escenario será el estudio, en el que cobra especial importancia para la protagonista, ya que despierta en ella la aspiración artística.

7.1.3 Las metamorfosis

En este apartado nos proponemos dar cuenta de una de las principales características que estructuran el personaje de Tristana: su dimensión fluctuante entre el ser y el querer ser, esta inconsistencia ha sido señalada por Clarín¹⁰⁰ en su reseña a la obra:

“Yo veo allí, puramente la representación bella de un *destino gris* atormentando un alma noble, bella pero débil, de verdadera fuerza sólo para imaginar, para soñar, de muchas actitudes embrionarias, un alma como hay muchas en nuestro tiempo de *medianías* llenas de ideal y sin energía ni vocación seria, constante, definida.”

Así pues, señalaremos las sucesivas “actitudes embrionarias” que se gestan en la protagonista en forma de metamorfosis, que materializan la pugna entre el ser y el querer ser, es decir entre la dimensión ineludible de la realidad y la dimensión de la idealidad.

La primera metamorfosis deviene de la influencia que don Lope ejerce sobre Tristana: pues su predisposición a la fantasía no solo aparece motivada por las aficiones libresco-dramáticas de su madre, sino por la perspectiva distorsionada del hidalgo, quien pretende transmutar la realidad del vergonzoso amancebamiento en protección paternal.

“Don Lope le cautivaba con esmero la imaginación, sembrando en ella ideas que fomentaran la conformidad con semejante vida; estimulaba la fácil disposición de la joven para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea.” (Pág. 57)

La segunda metamorfosis acontece a raíz del humillante suceso que convierte a Tristana en la última conquista de don Lope, ésta experimenta una profunda crisis que despierta en ella profundos deseos de libertad. Este aspecto es cardinal en la revelación de la protagonista, pues es la finalidad que la mueve tras los sucesivos intentos por ser otra.

El siguiente fragmento ilustra la transformación que conduce a Tristana del estado de sumisión, reflejado en la comparación con la muñeca, hasta el de plena euforia, materializado en sus ansias de liberación al querer estudiar idiomas o ser escritora. Comienza a desvelarse el estado fluctuante que caracterizará a la protagonista en el transcurso novelesco: Tristana se debate entre el ser, impuesto por los límites de la realidad, y el querer ser (estudiante de idiomas, escritora).

¹⁰⁰ Alas Clarín, *Galdós, novelista* (edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1991. Página 224.

“Hasta entonces, la hija de Reluz, atrasadilla en su desarrollo moral, había sido toda irreflexión y pasividad muñequil, sin ideas propias, viviendo de las proyecciones del pensar ajeno... Pero vinieron días en que su mente floreció de improviso... (...)”
“...sorprendióse de los rebullicios, cada día más fuertes, de su inteligencia que le decía: “Aquí estoy. ¿No ves cómo pienso cosas grandes?”
“Te reirás cuando te diga que no quiero casarme nunca, que me gustaría vivir siempre libre.” (Pág. 61)
“...Es que vivimos sin movimiento, atadas con mil ligaduras... También se me ocurre que yo podría estudiar lenguas...” (Pág. 64)

La siguiente mutación que experimenta sucede al enamorarse de Horacio, el descubrimiento del amor produce en ella una intensificación de su idealismo en estado latente entonces; la historia sentimental que vive con Horacio, especialmente en el inicio, se manifiesta a través de un idealismo exacerbado, tanto, que Tristana pretende mantenerse en ese nivel, rechazando cualquier invitación a la consumación que pueda menoscabar tal estado.

“Como el amor había encendido nuevos focos de luz en su inteligencia, llenándole de ideas el cerebro, dándole asimismo una gran sutileza de expresión para traducir al lenguaje los más hondos misterios del alma...”
(Pág. 98)

Y es que la inserción en *Tristana* de la novela, que protagonizan los amantes, es decir, la dimensión idealista se incardina, como muy sagazmente vio Germán Gullón, a través del parámetro del folletín:

“Para no confundir al lector, Galdós utiliza un recurso muy de su gusto, del que echa mano en varias ocasiones para establecer la distancia existente entre la literatura, el ideal, y la “realidad”. Ese parámetro es el folletín. (...) Lo literario se lleva al extremo: los ideales quedan en entredicho y se convierten en materia de folletín.”¹⁰¹

La inclusión de los amores idealizados es uno de los factores que permite la división, en el relato, entre la realidad y la ficción, gracias a la variable del folletín. Y como tal perciben los amantes su relación en el final de la obra:

“Uno y otro parecían acordes en dar por fenecida y rematada definitivamente aquella novela, que, sin duda, les resultaba inverosímil y falsa, produciendo efecto semejante al que nos causan en la edad madura los libros de entretenimiento que nos han entusiasmado y entretenido en la juventud.”
(Pág. 222)

La cuarta transformación es, en parte, consecuencia de la anterior: el amor ideal por Horacio, el pintor, estimula en Tristana inquietudes artísticas, que se manifiestan en su voluntad de hacerse pintora. La protagonista vuelve a proyectar su realidad, su ser, en la aspiración de querer ser. Cabe señalar, no obstante, que Tristana manifiesta ciertas potencialidades, como nos indica el narrador en el siguiente párrafo, que hacen plausible

¹⁰¹ Gullón, Germán. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Rodopi, 1990. Páginas 104-105.

su pretensión, pero la imposición de las circunstancias externas o su propia volubilidad, en ocasiones, frustra sus permanentes pruritos de trascendencia.

“...solo pudo cubrir la tela de informes manchas; pero al segundo día, ¡caramba!, ya consiguió mezclar hábilmente dos o tres colores y ponerlos en su sitio y aun fundirlos con cierta destreza. (...) (Pág. 116)

Ya ves, la pintura me encanta; siento vocación, facilidad. ¿Será inmodestia? No, dime que no; dame bombo, ánimo...Pues si con voluntad, paciencia y una aplicación continua se vencieran las dificultades, yo las vencería, y sería pintora, y estudiaríamos juntos, y mis cuadros..., ¡muérete de envidia!, dejarían tamañitos a los tuyos...” (Pág. 117)

Es de observar también que en esta nueva mudanza comienzan los temores de Horacio, pues cuanto más ímpetu manifiesta Tristana en sus veleidades artísticas más se empequeñece la sombra de aquél.

La quinta metamorfosis presenta una destacable peculiaridad con respecto a las otras, ya que el deseo de ser escritora, expresado en el diálogo con Saturna en el capítulo V, se materializa en su frenética actividad epistolar, cuando los amantes se separan a partir del capítulo XVI. En el transcurso de esa separación, las cartas que escribe Tristana la irán configurando como escritora, puesto que recrea en ellas a un Horacio ideal, alejado cada vez más del que conoció.

“¿Y no podría una mujer meterse a escritora y hacer comedias..., libros de rezo o siquiera fábulas. Pues a mí me parece que esto es fácil. Puedes creerme que estas noches últimas, desvelada y no sabiendo cómo entretener el tiempo, he inventado no sé cuántos dramas de los que hacen llorar y piezas de las que hacen reír, y novelas de muchísimo enredo y pasiones tremendas y qué sé yo. Lo malo es que no sé escribir...quiero decir con buena letra; cometo la mar de faltas de gramática...” (Pág. 63)

La sexta transformación guarda estrecha relación con las dos anteriores, pues el teatro, la pintura y el novelar participan del ámbito artístico. Esta vez, Tristana decide ser actriz; ve en la dramaturgia la posibilidad definitiva de ser libre, finalidad última que condiciona sus aspiraciones. Cree tener aptitudes para ello, y estará en lo cierto, puesto que actuar es crear, recrear, y esta es una actividad a la que se entrega en su tarea noveladora.

“Sabrás que ya he resuelto el temido problema. La esfinge de mi destino desplegó los marmóreos labios y me dijo que para ser libre y honrada, para gozar de independencia y vivir de mí misma, debo ser actriz. Y yo he dicho que sí; lo apruebo, me siento actriz.” (Pág. 162)

La séptima metamorfosis marca un punto de inflexión en el trazado evolutivo, que van marcando las sucesivas mudanzas en el carácter de la protagonista, porque representa una regresión en su avance por conquistar la libertad. En esta ocasión, Tristana siente la llamada de una religiosidad un tanto indescifrable, puesto que, si en un principio parece ser un sentimiento antojadizo y superficial, más tarde el narrador nos habla de “actos de

piEDAD verdadera”, pero en otro párrafo deliberadamente ambiguo se plantea la cuestión de si esta metamorfosis es real, o solo aparente, para aislarse de la realidad.

“Al fin, el entusiasmo de Tristana por la paz de la iglesia, por la placidez de las ceremonias del culto y la comidilla de las beatas llegó a ser tal, que acortaba las horas dedicadas al arte músico para aumentar las consagradas a la contemplación religiosa. Tampoco se dio cuenta de esta nueva metamorfosis.” (Pág. 228)

“En cuanto a Tristana, ¿sería, por ventura, aquélla su última metamorfosis? ¿O quizá tal mudanza era sólo exterior, y por dentro subsistía la unidad pasmosa de su pasión por lo ideal?” (Pág. 229)

La última mudanza representa la claudicación de la libertaria Tristana a los imperativos sociales, simbolizada en su matrimonio con don Lope. Se trata de la aceptación resignada de la imposición de la realidad sobre los sueños; no hay en Tristana un cambio en sentido profundo en cuanto al sacramento en cuestión, puesto que, el matrimonio para ella sigue siendo un convencionalismo social, parte del engranaje burocrático, como el empadronamiento o la contribución.

A todas luces, este último estadio es el lugar de la precipitación definitiva, de la caída del vuelo icárico que emprende Tristana a través de sus reiteradas metamorfosis.

“Lo aceptó con indiferencia; había llegado a mirar lo terrestre con sumo desdén...Casi no se dio cuenta de que la casaron, de que unas breves fórmulas hicieronla legítima esposa de Garrido, encasillándola en un hueco honroso de la sociedad. No sentía el acto, lo aceptaba como un hecho impuesto por el mundo exterior, como el empadronamiento...” (Pág. 233)

7.1.4 El lenguaje

El objeto de este apartado es presentar la incidencia de la dimensión lingüística en la configuración del personaje de Tristana, ya que se revela cardinal en su paulatino desvelamiento. A todas luces, el lenguaje es uno de los vehículos que permite revelar: de un lado, el progresivo despertar intelectual de la protagonista, y de otro, es fiel termómetro de su estado de enamoramiento.

Uno de los primeros síntomas del despertar intelectual de la joven se manifiesta a través del lenguaje, tal y como podemos observar en el fragmento seleccionado, su voz comienza a escucharse en el seno del relato a través de la valoración del narrador, quien llama la atención sobre su reciente habilidad, aprendida del maestro, para el uso de determinados recursos lingüísticos, por ejemplo, la ambigüedad, las dobles intenciones, la polisemia de la palabra.

Y es que don Lope, para conseguir la conformidad de su esclava con esa situación de amancebamiento, se valía de recursos tales como la imaginación, y la manipulación del lenguaje para transmutar una realidad subversiva en un acto de protección paternal. Así

pues, este uso ambiguo del lenguaje acabará germinando en la formación de Tristana, introduciéndola en el arte de la mentira.

“Y entre las mil cosas que aprendió Tristana en aquellos días, sin que nadie se las enseñara, aprendió también a disimular, a valerse de las ductilidades de la palabra, a poner en el mecanismo de la vida esos muelles que la hacen flexible, esos apagadores que ensordecen el ruido, esas desviaciones hábiles del movimiento rectilíneo...

(...) Era que don Lope, sin que ninguno de los dos se diese cuenta de ello, habíala hecho su discípula, y algunas ideas de las que con toda lozanía florecieron en la mente de la joven procedían del semillero de su amante y por fatalidad maestro.” (Pág. 60)

Otro de los ejemplos que manifiestan una creciente sofisticación de los recursos lingüísticos aparece en el capítulo X, cuando Horacio la invita a su estudio para consumir la relación, es entonces cuando Tristana temiendo que la realidad carnal destruya los mundos idílicos que ambos habían forjado, rehúye la proposición del amado con un dominio en el uso lingüístico centrado, a juzgar por la valoración del narrador, en el eufemismo. La adquisición de esta habilidad supone un dato sumamente revelador en la construcción progresiva del personaje en la diégesis, porque nos permite percibir paulatinamente una conciencia cada vez más corpórea, que se manifiesta esencialmente a través de la voz, y de la habilidad para manejar sus recursos.

“Como el amor había encendido nuevos focos de luz en su inteligencia, llenándole de ideas el cerebro, dándole asimismo una gran sutileza de expresión para traducir al lenguaje los más hondos misterios del alma pudo exponer a su amante aquellos recelos con frase tan delicada y tropos tan exquisitos, que decía cuanto en lo humano cabe, sin decir nada que al pudor pudiera ofender...” (Pág. 98)

Si bien, los dos ejemplos anteriormente reseñados muestran el desarrollo de habilidades lingüísticas en la protagonista, nos proponemos, a continuación, analizar el siguiente paso: su evolución intelectual, vehiculada a través de la utilización de citas literarias, que aunque se dan en un contexto trivial y superficial, son muestra del cambio operado en su conocimiento.

Cuando los amantes deciden recluirse en el estudio, tiene lugar el primer contacto de Tristana con la literatura, a través de la recitación de Horacio de ciertos versos de la *Divina comedia*, Tristana siente el deseo de aprender italiano.

“Con su asimilación prodigiosa, Tristana dominó en breves días la pronunciación, y leyendo a ratos como por juego, y oyéndole leer a él, a las dos semanas recitaba con admirable entonación de actriz consumada el pasaje de Francesca, el de Ugolino y otros.” (Pág. 130)

“...No me engatusas con tu *parlare honesto*... ¡Eh! *Sella el labio...Denantes que del sol la crencha rubia*...” (Pág. 130)

Posteriormente, Tristana cambia la literatura italiana por la inglesa, de los versos del poeta florentino al autor británico de *Lady Macbeth*, revelando con ello su nueva

aproximación a otra lengua, la inglesa, mediante las clases particulares que le financia don Lope.

“...Give me a kiss, pedazo de bruto...” “...To be or not to be...All the world a stage” “tu chacha querida, tu...Lady Restitute.”

Posteriormente, en este capítulo XV, aparece una serie de referencias literarias en boca de Tristana, algunas de las cuales tienen una función claramente especular, como el caso de Paolo y Francesca, los amantes adúlteros que vagan en el infierno dantesco, han leído juntos la historia de Lancelot y Ginebra, así también Horacio y Tristana han leído a Dante. Sin embargo, el tono cómico de la escena trivializa las referencias literarias, pues Tristana las utiliza, en ocasiones, arbitrariamente, aprendidas de Horacio:

“-Pégame, hombre, pega...; rómpeme una costilla. ¡Tienes un geniazo!...Ni del dorado techo...se admira fabricado..., del sabio moro, en jaspes sustentado. Tampoco esto tiene congruencia.” (Pág. 136)

Aparte de los versos de la *Divina comedia*: «Diverse lingue, orribile favelle... parole di dolore, accenti d'ira» *Divina Commedia, Inferno III*, «Ahi Pisa, vituperio delle genti» Dante: *Divina Commedia. Inferno XXXIII*, hallamos otras citas literarias, como la Oda de Olloqui a la guerra de África «Sella el labio... Denantes que del sol la crencha rubia»; o Fray Luis de León «Vida retirada» «Ni del dorado techo... se admira fabricado..., del sabio moro, en jaspes sustentado»; Baltasar de Alcázar «Cena jocosa» «diréte, Inés, la cosa», o referencias musicales como «Gran Dio, morir si giovine» La Traviata.

Estas referencias literarias reaparecerán en la correspondencia amorosa que establecerán los amantes a partir del capítulo XVI, cuando se separan y la relación cambia de escenario.

Si hemos señalado la incidencia que el lenguaje presenta en el desarrollo intelectual del personaje, nos ocupamos ahora del segundo aspecto referido en este apartado, el reflejo de la evolución del enamoramiento a través del aspecto lingüístico.

En palabras de Gonzalo Sobejano la cuestión del lenguaje en la novela de *Tristana* es uno de los dos aspectos remarcados en su ejemplar artículo “Y el vocabulario de los amantes”:

“... uno es el vivaz y condensado reflejo de la relación amorosa entre hombre y mujer en su modo privado de hablarse. Los capítulos XIV a XXI de *Tristana* constituyen un ejercicio de

penetración en la realidad del lenguaje amoroso no llevado hasta el límite por ningún novelista español del siglo XIX ni por él mismo en otra de sus novelas.”¹⁰²

En el mencionado artículo, Sobejano establece una detallada relación de los diversos usos lingüísticos de que hacen gala los amantes en sus conversaciones, y posteriormente en sus cartas. Por lo tanto, no insistiremos en este aspecto, magníficamente estudiado por el crítico, sino en la evolución del estado de enamoramiento que traduce la expresión lingüística cambiante de la protagonista.

En la fase inicial de la relación, el lenguaje empleado es el habitual entre los enamorados, manifestado en las primeras cartas, “Te quise desde que nací” (79) “Te estoy queriendo, te estoy buscando desde antes de nacer”. Este lenguaje sentimental se prolonga, y se intensifica en su impostación en la fase ideal de la relación, en que Tristana apela a la abstinencia como fuente de fortificación, para rehuir la propuesta sexual de Horacio, pues Tristana pretende sublimar su amor:

“-¿Y si nos pesa después? –decía ella-. Temo la felicidad, pues cuando me siento dichosa, paréceme que el mal me acecha.(...) Suframos un poquitín, seamos buenos...” (Pág. 98)

Ya en el capítulo XIII, a través de una maravillosa elipsis, el narrador omnisciente refiere la consumación del acto con la frase: “Y ya no pasaron más”, el encuentro con la realidad carnal da paso al florecimiento de inquietudes artísticas en Tristana por la influencia de Horacio. Y será a partir del capítulo XIV que el lenguaje de los amantes, en términos de Sobejano:

“...puede definirse como un intento de evitación del uso normal con arreglo a estas tendencias: aniñamiento, popularismo, comicidad, invención, extranjerismo, literarización.”¹⁰³

Será entonces, cuando Tristana emplea esta diversidad de usos lingüísticos que evidencian, primero, la influencia ejercida por Horacio en la preferencia por el idioma italiano, en el empleo de italianismos: «parlare onesto» (130), «carino», «mio diletto» (144), «Caro bene» (102); segundo, una cierta voluntad cómica que trasluce la confianza e intimidad de su relación con Horacio, en el uso de popularismos: “doisingracia” por idiosincrasia, “deíto” por dedito, “mimito” por mismito, “iznorante” por ignorante, “maznético” por magnético. También responde a esta actitud de desacralización de la realidad la variedad onomástica, resultante de la modificación original de los nombres que van enmascarando la identidad de la

¹⁰² Sobejano, Gonzalo. «Galdós y el vocabulario de los amantes.» *Anales galdosianos*, I, 1966.

protagonista; así pues, el apelativo dantesco de Francesca presenta las siguientes variaciones: Paca, Paquita, Panchita, Franquista, Curra, Currita de Rímini. Y cuando Tristana se refiere a sí misma utiliza: Crispa, seña Restituta, Restitutilla, Miss Restitute, Lady Restitute; y cuando nombra a Horacio, emplea “señó Juan”.

El cambio de los nombres, si en un principio obedece a una voluntad poética por parte de los amantes, concretamente, Horacio utiliza los apelativos dantescos en su forma original “Beatrice” o “Francesca” para referirse a Tristana; posteriormente se acentúa la comicidad con las transformaciones nominales, y una cierta perspectiva desmitificadora. Otro de los recursos lingüísticos, que permite calibrar la intensidad de la relación de los amantes, es la invención de términos, pues estos responden al deseo de inventar un lenguaje propio, críptico, que únicamente entiendan ellos. Sobejano se refiere a este fenómeno como “trasposiciones semánticas”¹⁰⁴: a esta categoría pertenecen “jazer” con el significado de “fugarse” y “botiquín” que responde a “mar”.

Esta recreación lingüística se presenta esencialmente en los momentos de convivencia en el estudio del pintor, y en la posterior relación epistolar; después, la progresiva desaparición de estos términos revela un distanciamiento por parte de Horacio, ya que será únicamente Tristana la que continúa la actividad epistolar, de alguna forma se escribe a sí misma. Asimismo, este despojamiento de toda la recreación lingüística abre un nuevo período, en el que la protagonista se entrega a la idealización de su amado, siguiendo las enseñanzas de don Lope, cuando una realidad no gusta, se inventa otra, así Tristana reinventa un nuevo hombre, para el cual ya no sirven los viejos epítetos.

“En sus últimas cartas, ya Tristana olvidaba el vocabulario de que solían ambos hacer alarde ingenioso en sus íntimas expansiones habladas o escritas. Ya no volvió a usar el *señó Juan* ni la *Paca de Rímini*, ni los terminachos y licencias gramaticales que eran la sal de su picante estilo. Todo ello se borró de su memoria, como se fue desvaneciendo la persona misma de Horacio.” (Pág. 178)

En definitiva, el lenguaje en *Tristana* es forma y contenido, pues trasluce el despertar de la conciencia de la protagonista, que va encontrando sugestivas posibilidades en el desarrollo de la habilidad lingüística; permite vislumbrar la incidencia del criterio de Horacio en su mundo literario; posibilita auscultar el latido de la idealidad amorosa y su posterior desmitificación.

¹⁰⁴ Ibid. Página 97.

“Tristana inventa palabras como *rustiquidad*, *marisabidillismo* o *fenómena*, pero sobre todo se muestra ufana de inventarlas. Son neologismos de poca monta, y sin embargo traducen una tendencia creativa del lenguaje de los amantes, su anhelo de engendrar un vocabulario exclusivo. Donde este vocabulario alcanza entera realidad no es ahí, sino en ciertas trasposiciones semánticas, al adscribir significados intransferibles a algunas palabras”.

Por último, en una obra en que lo lingüístico ocupa un punto cardinal en la revelación del personaje, debe mencionarse la significativa elocuencia que tienen los silencios, lo que no llega a decirse, y se transfiere por el contexto o por el conocimiento del mundo al lector, cuya labor participativa es de todo punto esencial. La reiteración de los puntos suspensivos que esconden el pensamiento del personaje es cifra, de alguna forma, de lo inaprehensible de su interioridad.

Galdós, en esta última etapa espiritual, parece constatar que la tarea de auscultación de la realidad presenta sus límites, mostrando así un intersticio al que no puede llegar el microscopio realista.

7.2 Narratológicos

En este apartado, nos proponemos analizar los mecanismos narratológicos que permiten la caracterización del personaje, tanto aquellos que iluminan los rasgos de su prosopografía, como los que configuran su etopeya; a fin de comprender certeramente su evolución en el seno del relato.

En *Tristana* los procedimientos narratológicos que mejor permiten la introspección en el psicologismo de la protagonista son el diálogo y la modalidad epistolar; y utilizados con menor frecuencia pero con idéntica eficacia son el estilo indirecto libre y el monólogo. Asimismo, el inestable foco narrativo de la omnisciencia y el multiperspectivismo contribuyen al trazado caracterológico.

7.2.1 Narrador omnisciente

La voz omnisciente adquiere en *Tristana* una presencia cardinal, sobre todo en la primera parte; en la sección central se oculta aparentemente en el decurso epistolar y en los diálogos -aunque esta desaparición no es total, puesto que, se manifiesta en apostillas y comentarios-; y reaparece vacilante en la parte final, con sus interrogaciones, silenciando la voz de los personajes.

Es además una voz cambiante, totalmente omnisciente al principio, que se distancia y deja hablar a los personajes, vehemente en ocasiones, cuando presenta a Don Lope con una adjetivación degradante, ofreciendo al lector la inversión del arquetipo donjuanesco. Y finalmente, ambiguo, mostrando lo indescifrable de la esencia de los personajes a través de preguntas retóricas, que responden a la duda sobre sus propias voliciones:

“En cuanto a Tristana, ¿sería, por ventura, aquélla su última metamorfosis? ¿O quizá tal mudanza era solo exterior, y por dentro subsistía la unidad pasmosa de su pasión por lo ideal?” (Pág. 229)

“¿Eran felices uno y otro?... Tal vez.” (Pág. 234)

Esta cualidad oscilante del narrador se manifiesta también en la materialización de dos voces, recordamos las palabras de Ricardo Gullón al respecto:

“Examinar los modos de expresión del narrador es ineludible, si se le quiere comprender, (...) Por naturaleza y costumbre se inclina al lenguaje coloquial, al hablar callejero y hasta chocarrero de las clases populares. Paralela a esa inclinación registra el texto una voluntad de estilo que levanta la prosa a la altura del lirismo según sucede en descripciones de paisajes y en la exposición de algunas circunstancias. El relator es siempre el mismo, pero la palabra, tono y ritmo responden a dos –por los menos dos- voces bien diferenciadas. Las variaciones estilísticas deben ser entendidas como aspectos de una personalidad que adapta el discurso a las alternativas del tema y del incidente.”¹⁰⁵

Así pues, el narrador adopta según la circunstancia una voz caracterizada por un lenguaje más popular, o por una expresión más poética. Estas modulaciones, sin duda, enriquecen la voz de un narrador omnisciente que lejos de mostrarse monocorde ofrece una ductilidad que la aleja de la omnisciencia total e impasible de las novelas de tesis galdosianas.

En este apartado analizaremos las intervenciones de la voz narratorial que contribuyen a caracterizar al actante, iluminando las particularidades, aquéllas concernientes a la prosopografía y a la etopeya, que permiten aprehenderlo: aspectos como la belleza, la sumisión, la imaginación, la inestabilidad, la inocencia, la decepción, el deterioro, la claudicación, trazan el sinuoso perfil de Tristana.

En el capítulo I, el narrador omnisciente introduce a Tristana de forma general, indicando su juventud y esbeltez, posteriormente, a través de una minuciosa prosopografía, se describe el rostro, cuyos rasgos remiten a la belleza característica de la protagonista. Se perciben, pues, las características del retrato que funcionan por acumulación con el objetivo de situar al personaje, de proveerle una consistencia, el novelista lo conforma a través de “semas”, en terminología de Barthes, cuya combinación y recurrencia permitirán constituir una entidad en el universo novelesco.

De esta detallada descripción, el elemento más revelador es el que alude a su blancura corporal, asemejándola a una muñeca. Como ya hemos señalado anteriormente en el

¹⁰⁵ Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Páginas 19-20.

apartado de la onomástica, Tristana es llamada, en diversas ocasiones, muñeca para denotar su cosificación.

La analogía establecida entre Tristana y el papel plástico, en el que se plasman ilustraciones orientales de todo tipo, parece indicar su ambivalencia característica: la convivencia en su espíritu de lo grave y de lo cómico; manifestada también en su lenguaje, en el que el vocabulario popular se mezcla con citas literarias.

“La otra, que a ciertas horas tomaríais por sirvienta y a otras no, pues se sentaba a la mesa del señor y le tuteaba con familiar llaneza, era joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina; las mejillas sin color, los negros ojos más notables por lo vivarachos y luminosos que por lo grandes, las cejas increíbles, como indicadas en arco con la punta de finísimo pincel; pequeñuela y roja la boquirrita, de labios un tanto gruesos, orondos, reventando de sangre (...) Pero lo más característico en tan singular criatura era que parecía toda ella de puro armiño... (...) resultaba una fiel imagen de dama japonesa de alto copete. (...) ¿Qué más, si toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo en que aquellos inspirados orientales representan lo divino y lo humano, lo cómico tirando a grave, y lo grave que hace reír? De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido, de papel sus finísimas, torneadas, incomparables manos.”
(Págs. 40-41)

En el siguiente fragmento, el narrador omnisciente presenta nuevamente a Tristana, comparándola con una figura japonesa, denotando su carácter muñequil, además de introducir una valoración un tanto necrofílica que sin duda sería del gusto de los modernistas. Asimismo, la particularidad del difícil equilibrio que presenta la figura parece remitir a la oscilación característica de la protagonista.

“Tristana palideció. Su blancura de nácar tomó azuladas tintas a la luz del velón con pantalla que alumbraba el gabinete. Parecía una muerta hermosísima y se destacaba sobre el sofá con el violento escorzo de una figura japonesa, de esas cuya estabilidad no se comprende, y que parecen cadáveres risueños pegados a un árbol, a una nube, a incomprensibles fajas decorativas... (Pág. 105)

En contraste con esta belleza oriental y frágil, hierática y marmórea dibujada en el inicio de la novela, la voz omnisciente presenta ahora los efectos deletéreos, no tanto del paso del tiempo como de la desilusión que sufre Tristana tras la amputación y la decepción del amor, reflejados en la negligencia de su apariencia:

“La ausencia de toda presunción fue uno de los accidentes más característicos de aquella nueva metamorfosis de la señorita Reluz: cuidaba poco de embellecer su persona; ataviábase sencillamente con mantón y pañuelo de seda en la cabeza; pero no perdió la costumbre de calzarse bien...” (...) (Pág. 227)

O en el deterioro de su belleza:

“Al año de la operación, su rostro había adelgazado tanto... Representaba cuarenta años cuando apenas tenía veinticinco.” (Pág. 227)

En el siguiente pasaje, el narrador alude a la sumisión que caracteriza a la Tristana inocente de los capítulos iniciales, que aun siendo finalmente consciente de su agravio,

es incapaz de actuar. Don Lope dominaba los entresijos de su voluntad, convirtiéndola así en un ser sin voz, hasta el despertar de su conciencia.

“Tristana aceptó aquella manera de vivir, casi sin darse cuenta de su gravedad. Su propia inocencia, al paso que le sugería tímidamente medios defensivos que emplear no supo, le vendaba los ojos, y sólo el tiempo y la continuidad metódica de su deshonra le dieron luz para medir y apreciar su situación triste. La perjudicó grandemente su descuidada educación” (Pág. 57)

En el capítulo IX, la voz omnisciente del narrador nos presenta las felices consecuencias que el descubrimiento del amor tiene en Tristana, despertando en ella una inusitada pasión, así como nuevas inquietudes artísticas como se verá en sucesivos capítulos. Definitivamente, al recuperar la voz usurpada, muestra el mismo ímpetu en todas las facetas, pues el mismo apasionamiento pone en imaginar nuevos retos intelectuales que en entregarse al amor de Horacio. Su actitud apasionada ante el amor evidencia uno de sus rasgos más definitorios, pues ese idealismo que le infunde acaba conduciéndole a la desilusión.

El idealismo que tiñe la relación sentimental de los amantes, expresada a través del lenguaje propio de éstos, se muestra en este pasaje mediante uno de los tópicos en la naturaleza de la queja de Tristana:

“Tristana, particularmente, era insaciable en el continuo exigir de su pasión. Salía de repente por el registro de una queja amarguísima, lamentándose de que Horacio no la quería bastante, que debía quererla más, mucho más...” (Pág. 91)

En esta ocasión, la voz narratorial describe la naturaleza sentimental de Tristana, en la que, curiosamente, se halla un cierto equilibrio que contrasta con su característica volubilidad, como muestra el segundo párrafo. Una inestabilidad que permea todas sus acciones, y se manifiesta palmariamente en el constante proceso de metamorfosis en el que se ve involucrada.

“Pues en el ramo, si así puede llamarse, de la ternura, era la señorita de Reluz igualmente prodigiosa. Sabía expresar su cariño en términos siempre nuevos; ser dulce sin empalagar, candorosa sin insulsez, atrevidilla sin asomos de corrupción, con la sinceridad siempre por delante...” (Pág. 129)

“Tan voluble y extremosa era en sus impresiones la señorita de Reluz, que fácilmente pasaba del júbilo desenfrenado y epiléptico a una desesperación lúgubre.” (Pág. 144)

Otro de los aspectos cardinales en el psicologismo de la protagonista es la capacidad imaginativa, ésta constituye sin duda una de sus señas de identidad, gestada en la infancia por la influencia de las preferencias librescas de su madre, y alimentada, posteriormente, por el magisterio distorsionador de don Lope. Esencialmente, esta

inventiva se manifiesta primero, en su percepción de la realidad, ilustrada en su descripción del cuarto del pintor; segundo, en su faceta como escritora en la relación epistolar, en la que inventa un nuevo Horacio.

Y es que Tristana forma parte de la dilatada nómina de personajes galdosianos, en los que se da con afirmativa presencia la equidistante composición entre realidad e imaginación; una escisión que se resuelve con la trágica síntesis de la imposición de los imperativos sociales sobre las voliciones individuales.

Para aludir a esta significativa peculiaridad inventiva hemos seleccionado un fragmento, en el que la imaginación aparece como un valor rescatado; perteneciente al capítulo XXII, en el que Tristana debe medicarse para paliar los efectos de la enfermedad.

En este pasaje, gracias al elemento narcótico de los calmantes, recupera la imaginación, la cual se presenta como eficaz lenitivo que la evade del dolor:

“Los calmantes enérgicos le devolvieron por algunas horas cada día la virtud preciosa de consolarse con su propia imaginación, de olvidar el peligro, pensando en bienes imaginarios y en glorias remotísimas.” (Pág. 182)

En el capítulo XXIV, la voz narrativa relata las nefastas consecuencias que tiene en Tristana la amputación, pues a juzgar por el obvio simbolismo, la dimensión fantástica e inventiva queda igual que esa pierna: sesgada de la totalidad de la que formaba parte.

Hemos seleccionado este pasaje porque se alude desde su propia desaparición a los rasgos idealistas, definidores de la protagonista:

“No parecía la misma y denegaba su propio ser; ni una vez siquiera pensó en escribir cartas, ni salieron a relucir aquellas aspiraciones o antojos sublimes de su espíritu, siempre inquieto y ambicioso; ni se le ocurrieron los donaires y travesuras que gastar solía hasta en las horas más crueles de su enfermedad. Entontecida y aplanada, su ingenio superior sufría un eclipse.” (Pág. 196)

No obstante, esta abulia aparentemente es transitoria, puesto que, pasado el tiempo, vuelve a ilusionarse con la música, viéndose incluso como una gran concertista:

“Creyóse llamada a ser muy pronto una notabilidad, una concertista de primer orden, y con tal idea se animó y tuvo algunas horitas de felicidad. Cuidaba Garrido de estimular su ambiciosa ilusión...” (Pág. 201)

Y su actividad epistolar es retomada, aunque temporalmente, para convertir a su narratario en un Dios.

7.2.2 Estilo indirecto libre

Como ya hemos indicado anteriormente en este trabajo, la técnica narrativa del estilo indirecto libre supone una enunciación ambigua, en la que el discurso del narrador se

fusiona con el del personaje, ocultando así la omnipresencia narratorial. En *Tristana* la presencia de este procedimiento narrativo es menor comparativamente que otros como el diálogo o la modalidad epistolar, pero aún así es pertinente reseñarlo por ilustrar algunos ejemplos significativos del actante.

En el capítulo I, la presentación del personaje a través de la omnisciencia narrativa ya aparece ataviada con rasgos muñequiles, a esta peculiaridad parece sumarse la valoración del vecindario, quien ve en la huérfana una pertenencia más de don Lope.

“Tristana en opinión del vulgo circunvecino, no era hija, ni sobrina, ni esposa, ni nada del gran don Lope; no era nada y lo era todo, pues le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar; ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca...!” (Pág. 41)

Aunque a Tristana no le unía ningún parentesco ni sacramento con el libertino hidalgo, la adopción aparente había establecido una relación de pertenencia en la que ella pasaba a compartir en la inerte jerarquía de sus objetos un lugar certero.

En el capítulo X, Tristana tras recibir la amonestación por sus salidas al atardecer, sigue esperando el momento oportuno para volver a ver a Horacio. En ella, el amor constituye un poderoso acicate que la empuja a romper las reglas, para vivir intensamente la pasión amorosa:

“Causábale espanto la idea de que cayese enfermo, porque entonces no saldría, ¡Dios bendito!, ¿y qué sería de ella presa, sin poder...? No, no, esto era imposible. Habría paseído, aunque don Lope enfermase o se muriera.” (Pág. 95)

Asimismo, el amor, en un principio, representa para Tristana un medio para escapar de la prisión que supone su convivencia con don Lope; este sentimiento aparece en más ocasiones, por ejemplo, cuando conoce a Horacio, éste es para ella una suerte de salvador que la libera del presidio. Esta idea se refleja también en el apelativo que el narrador utiliza con frecuencia, para designar a la protagonista: “cautiva”, y además, en consecuencia, se relaciona con las ansias de libertad que caracterizarán el devenir espiritual de la nueva Tristana.

En el capítulo XX, se presentan las consecuencias derivadas del estado de amancebamiento al que la somete don Lope: la imposibilidad de un nuevo matrimonio, y la juventud perdida.

“Cierto que él había deshonorado a Tristana, matándola para la sociedad y el matrimonio, hollando su fresca juventud;...” (167)

La idea de cosificación de la mujer en su relación conyugal nos ha recordado, al margen de las diferencias evidentes, al célebre pasaje¹⁰⁶ de *La Regenta*, en el capítulo XVI:

“Sobre el platillo de la taza yacía medio puro apagado, cuya ceniza formaba repugnante amasijo impregnado del café frío derramado. Todo esto miraba la Regenta con pena, como si fuesen ruinas de un mundo. La insignificancia de aquellos objetos que contemplaba el partía el alma; se le figuraba que eran símbolo del universo, que era así, ceniza, frialdad, un cigarro abandonado a la mitad por el hastío del fumador. Además, pensaba en el marido incapaz de fumar un puro entero y de querer por entero a una mujer. Ella era también como aquel cigarro, una cosa que ya no había servido para uno y que ya no podía servir para otro.”¹⁰⁷

Tristana y Ana presentan próximas concomitancias, ambas se sienten cosificadas en su pertenencia al benefactor o marido, además de amadas insatisfactoriamente, y esa misma relación de posesión las imposibilita para otro amor. En los dos casos, la mujer es comparada con un objeto: una petaca y un puro; elementos que llevan la señal del poseedor, y como tales, nadie goza usurparlos.

En el siguiente párrafo, perteneciente al capítulo V, la conciencia de Tristana se muestra escindida entre los deseos de libertad, lejos de su opresor, pero a la vez, atemorizada por la soledad que le reportaría la independencia. Esta reacción ambigua define en múltiples ocasiones su percepción de don Lope, ante el cual siente temor, rechazo, admiración, agradecimiento. Sentimientos contradictorios que reflejan un carácter igualmente oscilante.

“Acosada por la idea de abandonar la morada de don Lope, oyó en su mente el hondo tumulto de Madrid, vio la polvareda de las luces que a lo lejos resplandecía y se sintió embelesada por el sentimiento de independencia. Volviendo de aquella meditación como de un letargo, suspiró fuerte. ¡Cuán sola estaría en el mundo fuera de la casa de su pobre y caduco galán!” (Pág. 65)

El siguiente texto, perteneciente al capítulo XXVIII es muestra del carácter marcadamente ambiguo del relato, en el que los actantes no son definitivamente descifrados en su complejidad; los silencios, los puntos suspensivos contribuyen a esta naturaleza inextricable de las conciencias.

“Guárdabase el viejo de hablar a la niña del que fue su adorador...nunca supo si la actitud triste y serena de Tristana ocultaba una desilusión o el sentimiento de haberse equivocado profundamente al creerse desilusionada en los días de la vuelta de Horacio. Pero ¿cómo había de saber esto don Lope, si ella misma no lo sabía?” (Págs. 226-227)

¹⁰⁶ Este capítulo ha sido objeto de un extraordinario análisis por parte de G. Sobejano en el clásico estudio: “La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI), en Alarcos, Amorós et. al.: *El comentario de textos*, M., Castalia, 1973, 126-166.

¹⁰⁷ Alas Clarín, Leopoldo. *La Regenta II. Ed. Gonzalo Sobejano*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989. Página 10.

En este caso, los personajes mismos no pueden descifrar los pensamientos de los otros, ni los suyos propios. La manifestación de la desilusión en *Tristana* es totalmente ambigua.

7.2.3 Diálogo

Entre los procedimientos narrativos orientados a una progresiva objetividad debe destacarse la importancia del diálogo, el cual aparece en esta tercera etapa “espiritual” de forma más intensa, hasta el punto de conformar la totalidad de la obra como es el caso en *Realidad* (1888), y *El abuelo* (1897)

Mediante el diálogo los personajes se revelan a través de su propia voz, como indica Baquero Goyanes, la aparente objetividad del diálogo consiste en dejar sólo las voces del personaje frente al lector, con ocultamiento del novelista.¹⁰⁸ A este respecto, Galdós en el prólogo a *El abuelo* consideraba que el autor está presente siempre, incluso en la obra teatral, porque lo dicho es una selección del autor. En consecuencia, cuando se habla del diálogo como una técnica objetivista, debe matizarse, precisando que el objetivismo es parcial. Pues supone la progresiva desaparición del narrador como presentador de los actantes.

En *Tristana* la técnica del diálogo cobra especial trascendencia, junto con la modalidad epistolar, ambos recursos orientados a iluminar al personaje a través de su voz.

En la obra que nos ocupa, seleccionaremos aquellos diálogos reveladores del trazo caracterológico de la protagonista. En general, se trata de diálogos que desvelan la verdad de los personajes, a excepción de uno de los últimos de *Tristana* y Horacio, en el que el diálogo adquiere un marcado acento dramático, porque en vez de revelar la verdad, intentan esconderla, ocultarla, haciendo de la escena una pura representación.

En primer lugar, destacamos la función desmitificadora del diálogo que mantiene *Tristana* con Saturna, en el capítulo V. En este, la pragmática sirvienta le expone las tres posibles vías que puede seguir la mujer en la sociedad: casarse, ser cómica, y la tercera, velada por puntos suspensivos, alude a la prostitución.

El diálogo sobre la libertad, el matrimonio, los oficios prohibidos a las mujeres, va tejiéndose a través de la imbricación de dos discursos antagónicos, el de signo realista, enarbolado por Saturna, y el idealista de *Tristana*.

¹⁰⁸ Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Ed. Planeta, Barcelona, 1970. Página 121.

Como muestra, seleccionamos los siguientes fragmentos:

“-¿Y no podría una mujer meterse a escritora y hacer comedias..., libros de rezo o siquiera fábulas, Señor? (...)

-¡Ay, señorita- dijo Saturna sonriendo y alzando sus admirables ojos negros de la media que repasaba- qué engañada vive si piensa que todo eso puede dar de comer a una señora honesta en libertad! Eso es para hombres y aun ellos...”

“-Pues yo te digo (*con viveza*) que hasta para eso del Gobierno y la política me parece a mí que había de servir yo. No te rías. Sé pronunciar discursos. Es cosa muy fácil. Con leer un poquitín de las sesiones de Cortes, en seguida enjareto lo bastante para llenar medio periódico.

-¡Vaya por Dios! Para eso hay que ser hombre, señorita. La maldita enagua estorba para eso, como para montar a caballo...” (Pág. 63)

En la primera intervención, la fantasía de Tristana viéndose alcanzar la independencia, a través de la tarea literaria, contrasta con la mirada realista de Saturna, quien desaconseja tal camino, pues este le está reservado por entero al hombre; y aun este se encuentra con grandes dificultades a la hora de obtener beneficio económico de tal oficio.

En el segundo diálogo, la irrealidad del discurso de Tristana es manifiesta, pues no considera justamente la dificultad que entraña la profesión de la política. La réplica de Saturna se centra nuevamente en la cuestión machista. Sólo los hombres pueden ser los únicos ejecutores de tal oficio.

Es de observar, en referencia a la pretendida objetividad, la inclusión de la marca narratorial, en el primer diálogo, a través de la breve descripción de la expresión visual de Saturna; y en el segundo, la precisión a modo de acotación que aparece entre paréntesis y en cursiva (*con viveza*). Obviamente, a través de la voz de los personajes, el lector ha trazado la idealidad, la fantasía y la insensatez de Tristana, pero bien es cierto, que el narrador no ha desaparecido completamente.

Si bien el diálogo es un mecanismo que permite el encuentro de discursos contrarios, pretendiendo dilucidar una verdad común a modo de síntesis; también es medio para desvelar profundas revelaciones de los personajes, en cuya voz se halla el vehículo más eficaz, otorgando así una mayor carga dramática al texto. Como ejemplo de esta segunda funcionalidad hemos destacado el siguiente diálogo entre don Lope y Tristana:

“(...) Tu mamá te confió a mí para que te amparase, y te amparé, y decidido estoy a protegerte contra toda clase de asechanzas y a defender tu honor...”

-¿Qué hablas ahí de honor? Yo no lo tengo; me lo has quitado tú, me has perdido. (Pág. 107)

(...)

-Te miro como esposa y como hija, según me convenga. Invoco la memoria de tus padres...

-¡Mis padres! –exclamó la niña, reanimándose-. ¡Si resucitaran y vieran lo que has hecho con su hija!...” (Pág. 108)

Esta escena tiene lugar cuando don Lope, ajustado al rol de celoso de comedia, como él mismo se niega a parecer, en un ridículo ataque de celos, interroga a Tristana sobre sus continuas salidas.

La función principal de este intercambio discursivo es la revelación de una verdad profunda, lacerante para la protagonista.

La cínica alusión del libertino hidalgo al honor espeta en la protagonista la revelación de la deshonra. Lo cual no le impide cesar en su impudencia al referir su conveniencia al tratarla como esposa o como hija.

Este pasaje es un momento de gran tensión dramática, porque tras mencionarse la deshonra de manera muy velada, cuando Tristana habla con Saturna “Después de lo que me hizo”, y la posterior confesión a Horacio, finalmente la ultrajada se rebela contra su opresor en un diálogo sin ambages.

Otro ejemplo de la funcionalidad reveladora del personaje a través del diálogo la hallamos en la conversación de Horacio y Tristana, previa al encuentro de ésta con don Lope. En este pasaje, la protagonista revela su secreto más amargo al amante:

“(…) No estoy casada con mi marido..., digo, con mi papá..., digo con ese hombre... Soy una mujer deshonrada, pero soy libre...
Lágrimas sin fin derramó aquella tarde; pero nada omitió su sinceridad, su noble afán de confesión, como medio seguro de purificarse. (Pág. 101)
-Recogíome cuando me quedé huérfana. Él fue, justo es decirlo, muy generoso con mis padres. Yo le respetaba y le quería; no sospechaba lo que me iba a pasar. La sorpresa no me permitió resistir. Era yo entonces un poco más tonta que ahora, y ese hombre maldito me dominaba, haciendo de mí lo que quería...” (Pág. 102)

La confesión se inicia con la propia vacilación de Tristana al clasificar el parentesco que le une a don Lope, lo cual es reflejo de la ambigüedad de los sentimientos que éste le suscita; confusión, deliberadamente, orquestada por él.

Posteriormente, a través de la voz de la protagonista conocemos los hechos del pasado que propiciaron la desgracia. Sabemos la historia de su ultraje y de la manipulación de don Lope, mediante una breve evocación al pasado.

Nos referimos ahora a un rasgo caracterizador de Tristana, el de la búsqueda de la libertad, expuesto a través de este diálogo con Horacio:

“-...Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia!...sin perjuicio de amarte y de ser siempre tuya. Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio. (...) Creo que has de quererme menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño. Libertad honrada es mi tema..., o si quieres mi dogma...” (Pág. 124)

La conquista de la libertad constituye una finalidad que persigue la protagonista en cada profesión a la que quiere dedicarse; la pintura, la literatura, el teatro conforman la posibilidad de la independencia con respecto al hombre. Concretamente, en este párrafo,

las ideas libertarias de Tristana se materializan en el rechazo del matrimonio como ámbito de posesión, en el que la mujer queda totalmente supeditada a la voluntad del marido. Esta negación al santo sacramento es harto significativa en la obra, puesto que, es compartida por don Lope, y conforma la paradoja final del texto, cuando ambos acaban claudicando a los imperativos sociales aceptando casarse.

Tristana entiende el amor en términos de libertad, no sólo social sino espacial, pues pretende vivir independiente, separada de Horacio, lo cual plantea un problema, atisbado por éste al manifestar la voluntad de tener descendencia. El anhelo de independencia es, sin duda, uno de los rasgos que mejor definen a la protagonista.

Otra de las funcionalidades que presenta el recurso narrativo del diálogo es el de la ocultación de la verdad por parte de una de las voces actantes, en este caso, don Lope. Éste construye un alegato en contra del matrimonio, con la finalidad subrepticia de separarla de su amante Horacio, basándose en la destrucción que tal unión supondría para sus potencialidades artísticas.

“-Tu destino, sí. Has nacido para algo muy grande que no podemos precisar aún. El matrimonio te zambulliría en la vulgaridad. Tú no puedes ni debes ser de nadie, sino de ti misma. Esa idea tuya de la honradez libre, consagrada a una profesión noble; esa idea que yo no supe apreciar antes y que al fin me ha conquistado, demuestra la profunda lógica de tu vocación... ¡Vaya, que a una mujer de tu temple salirle con las monsergas de las tijeras y el dedalito, de la echadura de huevos, del amor de la lumbré y del contigo pan y cebolla! Mucho cuidado, hija mía, mucho cuidado con esas seducciones para costureras y señoritas de medio pelo... Porque tendrás buena la pierna y serás una actriz tan extraordinaria...” (Pág. 172)

La persuasiva argumentación del ladino hidalgo se asienta, primero, en la alabanza de las aspiraciones libertarias de Tristana, de sus habilidades artísticas manifiestas en un carácter llamado a acometer grandes hazañas; segundo, en la apelación a la necesidad de no pertenecerle a nadie a excepción de sí misma, como si ella no fuera ya posesión de él. Por último, utiliza una serie de imágenes negativas para conceptualizar el matrimonio como una solución castrante a sus aspiraciones artísticas.

En definitiva, el procedimiento del diálogo en este fragmento no logra iluminar al personaje, sino más bien lo proyecta como actor, en este sentido, el diálogo adquiere valor dramático. Don Lope está representando un papel, puesto que, lo que subyace a las alabanzas de la libertad y de los anhelos de la protagonista es la necesidad de recuperar su trofeo, arrebatado por el pintor. Así pues, el diálogo se presenta como mecanismo ocultador de las auténticas intencionalidades que se esconden tras el lenguaje.

Con esta misma finalidad, hallamos otro diálogo ubicado en el final del relato, en el capítulo XXVI:

“- Lo que más vale en ti, la gracia, el espíritu, la inteligencia, no ha sufrido ni puede sufrir menoscabo. Ni el encanto de tu rostro, ni las proporciones admirables de tu busto..., tampoco.
-Cállate –dijo Tristana con gravedad-. Soy una belleza sentada...,ya para siempre sentada, una mujer de medio cuerpo, un busto y nada más.
-¿Y te parece poco? Un busto, pero ¡qué hermoso! Luego, tu inteligencia sin par, que hará siempre de ti una mujer encantadora...
Horacio buscaba en su mente todas las flores que pueden echarse a una mujer que no tiene más que una pierna. No le fue fácil encontrarlas, y una vez arrojadas sobre la feliz inválida, ya no tenía más que añadir.” (Pág. 213)

Después de sufrir la amputación, Tristana recibe en un encuentro, acordado por Don Lope y Saturna, a Horacio. Esta visita supone el reconocimiento de la idealización a la que había sometido la figura del amado por obra de su poderosa imaginación. Horacio se convierte en el señor Díaz, el apellido vulgar acaba por desvelar la definitiva personalidad que muestra ahora el aburguesado amante.

El diálogo se construye mediante dos discursos de diferente naturaleza, uno, el de Tristana, responde a la verdad del personaje, a sus impresiones; el otro, el de Horacio, remite a una voz impostada por la compasión, en cuyo acento ya no queda nada del amor pasado, sino artificio del lenguaje por enmascarar la realidad, ajustándose así a la petición de Tristana, explícita en una de las primeras cartas:

“...y si por cualquier motivo dejas de quererme o estimarme, me engañarás, ¿verdad? Haciéndome creer que soy la misma para ti.” (Pág. 80)

Por último, destacamos un diálogo, perteneciente a este mismo capítulo, entre don Lope y Horacio, en el que ambos creen saber las preferencias caracterizadoras de su amada. Don Lope las desconoce, Horacio también porque la nueva Tristana no es la que conoció. Por tanto, este diálogo no nos acerca a la verdad del personaje, sino a una proyección que ya no corresponde con la realidad.

En primer lugar, Horacio alude al rechazo del matrimonio, profesado por Tristana, convicción que acabará por diluirse en la aceptación de los códigos sociales.

En segundo lugar, el pintor enumera las peculiaridades del paisaje levantino, cuya realidad generaba una doble perspectiva en función del observador, pues si esa domesticidad, y naturaleza real era venerada por el pragmatismo de éste; en cambio, era rechazada por la Tristana idealista, quien prefería la naturaleza reflejada en el arte.

“-¡Casarme!... ¡Oh!...No –dijo Horacio, desconcertado por el repentino golpe, pero rehaciéndose al momento-. Tristana es enemiga irreconciliable del matrimonio. ¿No lo sabía usted?
-¿Yo?...No

(...)

-¡Oh! Sí, a charlar, a distraerla. Cuénteles cosas de aquel hermoso país.

-¡Ah! No, no –dijo Horacio frunciendo el ceño-. No le gusta el campo, ni la jardinería, ni la Naturaleza, ni las aves domésticas, ni la vida regalada y oscura, que a mí me encantan y me enamoran. Soy yo muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin.” (Pág. 217)

Sin embargo, la actual Tristana, desde su posición estática, confinada en una realidad física limitadora y castrante, ve en los espacios levantinos la materialización de una vida más real, más apegada a la tierra. Así, pues, esta nueva Tristana contrasta con la proyectada en el discurso de Horacio, en el capítulo XXVII, pero coincide con la Tristana anterior a la amputación.

“Con vivo interés oía ésta las descripciones de aquella vida placentera y de los puros goces de la domesticidad en pleno campo. Sin duda, por efecto de una metamorfosis verificada en su alma después de la mutilación de su cuerpo, lo que antes desdeñó era ya para ella como risueña perspectiva de un mundo nuevo.” (Pág. 220)

7.2.4 Modalidad epistolar

Otra técnica narrativa que sitúa al personaje ante el lector sin la mediación omnisciente es la modalidad epistolar. Ésta cobra en *Tristana* una especial significación, no sólo por su preponderancia con respecto a otras técnicas, sino porque determina el desarrollo de la diégesis, además de constituir un eficaz mecanismo de introspección psicológica del personaje.

En este apartado analizaremos la funcionalidad de las cartas en virtud de su capacidad desveladora del psicologismo de Tristana.

La aventura epistolar tiene su aparición en el relato en el capítulo VIII, como apoyatura a los encuentros amorosos de la pareja:

“Además de cartearse a diario con verdadero ensañamiento, se veían todas las tardes” (Pág. 82)

Estas primeras cartas son muy breves, y con respecto al contenido, responden a los preceptos del epistolario amoroso, en donde también el lenguaje, reflejo de esa pasión, es grandilocuente y desmesurado.

La función principal de esta incipiente correspondencia es desvelar el amor entre los amantes, pues son las primeras declaraciones de estos a través de sus propias voces. Esta modalidad epistolar a nivel estructural determina el espacio de la idealidad, en contraposición a la omnisciencia que presenta la cruda realidad de la autobiografía de Horacio, inserta en el mismo capítulo.

“Te quise desde que nací...” (Pág. 79) “Te estoy queriendo, te estoy buscando desde antes de nacer... Quiéreme como soy; y si llegara a entender que mi sinceridad te parecía desenfado o falta de vergüenza, no vacilaría en quitarme la vida.” (Pág. 80)
Y él a ella: “El día en que te descubrí fue el último de un largo destierro.” (Pág. 80)

En el capítulo XVI, el procedimiento epistolar se combina con la técnica del diálogo y la omnisciencia narrativa. En esta ocasión, la correspondencia cumple una función decisiva, porque restablece la comunicación cuando los amantes se separan espacialmente. Horacio viaja al levante y Tristana permanece en Madrid. El lamento por esta ausencia conformará la naturaleza del contenido epistolar:

“He pasado un día cruel y una noche de todos los perros de la jauría de Satanás. ¿Por qué te fuiste?... Sé que mi *señor Juan* volverá pronto, que ha de quererme siempre, y *Paquita de Rímini* espera confiada...” (Pág. 142)

La separación provoca diversas consecuencias en los amantes: en Tristana, una profunda pena por la ausencia del amado; en el caso de Horacio, la imposibilidad de crear arte.

Dos de las tres cartas que se insertan en este capítulo llevan el epígrafe “De él a ella” y “De ella a él”, esta cuestión es sumamente significativa porque permite establecer la evolución de las relaciones amorosas, de igual modo que el lenguaje, éste refleja la proximidad o el distanciamiento de los amantes.

En el capítulo XVII, la técnica epistolar se alterna con la omnisciencia narrativa. En estas cartas, ya aparecen rasgos que permiten caracterizar al personaje, pues en las anteriores la tópica preceptiva amorosa estructura el contenido, caracterizado por el lamento por la ausencia del amado, el dolor generado por la separación y los desmesurados halagos.

En estas cartas, se manifiestan varios de los rasgos más caracterizadores de Tristana: en primer lugar, su volubilidad, pues la felicidad y la tristeza son estados que se dan en ella casi simultáneamente:

“Soy tan feliz, que a veces parece que vivo suspendida en el aire, que mis pies no tocan la tierra, que huelo la eternidad...”
“No sé lo que me pasa, no vivo en mí, no puedo vivir de ansiedad, de temor. Desde ayer no hago más que imaginar cosas tristes: o que tú te mueres y viene a contármelo don Lope con cara de regocijo, o que me muero yo y me meten en aquella caja horrible.” (Pág. 145)

Es además la característica que explica su estado de permanente oscilación en la vida, las reiteradas mudanzas en sus inquietudes artísticas.

En segundo lugar, en este mismo párrafo observamos otra de las señas de identidad de la protagonista que conformará el desarrollo de la diégesis: el anhelo de trascendencia,

la pulsión hacia la superación de la inmediatez, de la realidad contra la cual chocará indefectiblemente al final del relato.

Esta voluntad de ascenso se materializa en la necesidad de desempeñar una profesión, que le permita ser libre y escapar así de la esclavitud impuesta por don Lope.

“Quiero ser algo en el mundo, cultivar un arte, vivir de mí misma. El desaliento me abruma. ¿Será verdad, Dios mío, que pretendo un imposible? Quiero tener una profesión...” (Pág. 146)

La finalidad última de la búsqueda de una profesión es la independencia, idea que le lleva a rechazar el matrimonio como símbolo de posesión y sumisión al hombre.

“Aspiro a no depender de nadie, ni del hombre que adoro. No quiero ser su manceba... ni tampoco que el hombre de mis ilusiones se me convierta en marido. No veo la felicidad en el matrimonio.

(...) Protesto, me da la gana protestar contra los hombres, que se han cogido todo el mundo por suyo...” (Pág. 146)

Después de expresar sus deseos de independencia, sus ideas feministas de protesta contra el monopolio masculino, Tristana se retracta en el final de la última carta, relevando así, una vez más, su volubilidad:

“No hagas caso de mí. ¡Qué locuras! No sé lo que pienso ni lo que escribo: mi cabeza es un nidal de disparates. ¡Pobre de mí! Compadéceme; hazme burla... Manda que me pongan la camisa de fuerza y que me encierren en una jaula.” (Pág. 146)

La réplica de Horacio aparece bajo el epígrafe “Del mismo a la misma”, y en ella relata las magnificencias del huerto y la casa de Villajoyosa, espacio que podría, a su juicio, albergar la feliz vida campestre de la pareja, unidos en matrimonio. A juzgar por esta encubierta petición de matrimonio, parece que Horacio no ha prestado atención a las reivindicaciones de Tristana. De algún modo, las cartas de ambos ya revelan una disparidad en sus respectivas percepciones del mundo: si bien, Tristana es aspiración y vuelo, Horacio, en cambio, aparece más arraigado a la tierra, a la realidad inmediata, en la que parece querer insertar a su amada.

El capítulo XVIII es completamente epistolar, y se compone de tres cartas narradas por Tristana y una réplica de Horacio. En la primera carta, la protagonista contrapone la aparente asimilación de las ideas de Horacio con una serie de preguntas retóricas que reflejan la permanencia de sus aspiraciones, revelando así la existencia de dos mundos contrapuestos, el primero que la arraiga a la realidad en una proyección futurible, y el otro que la proyecta a una realidad ideal en el presente:

“(…) Hago lo que me mandas, y te obedezco... hasta donde pueda... ¡Qué guapota estaré, y tú qué salado, con tus tomates tempranos y tus naranjas tardías... (Pág. 150)

Oigo desde aquí las palomitas, y entiendo sus arrullos. Pregúntales por qué tengo yo esta ambición loca que no me deja vivir; por qué aspiro a lo imposible, y aspiraré siempre, (...)

Pregúntales por qué sueño despierta con mi propio ser transportado a otro mundo, en el cual me veo libre y honrada...” (Pág. 151)

Esta misma carta, aparte de revelar la escisión de Tristana entre esas dos realidades, da habida cuenta de sus actividades cotidianas, entre las que destaca la asignación de una profesora de inglés por parte de don Lope. Esta nueva disciplina descubre ciertas habilidades, manifiestas en los anglicismos que utiliza, y en las valoraciones positivas de la profesora. Por tanto, tal y como lo expresa en las cartas, ella es plenamente consciente de estas nuevas capacidades.

“Estudio a todas horas y devoro los temas. Perdona mi inmodestia; pero no puedo contenerme: soy un prodigio. Me admiro de encontrarme que sé las cosas cuando intento saberlas...” (Pág. 152)

También en esta carta, Tristana lanza un reproche a Horacio por haber olvidado el vocabulario de los amantes que caracterizaba sus cartas.

Reivindicación a la que contesta Horacio en su réplica ya desde el epígrafe de ésta: “De *señó Juan a señá Restituta*”, seguido posteriormente de la palabra inventada por Tristana “*rustioidad*”, o “*Sáspir*”, además de las citas literarias.

Lo más revelador de esta réplica es el temor de Horacio al progresivo conocimiento que va adquiriendo Tristana:

“Haz el favor de no encanijarte con tanto estudio. (...) No te vuelvas muy filósofa, no te encarames a las estrellas, porque a mí me están pesando mucho las carnazas y no puedo subir a cogerte, como cogería un limón de mis limoneros”
“Aunque te vuelvas más marisabidilla que Minerva... te adoraré con toda la fuerza de mi supina barbarie.” (Pág. 154)

Horacio sigue proponiéndole la vida campestre como ideal, narrándole las particularidades de su huerto y de aquel espacio mediterráneo; incluso planea una vida en común no como futurible, tal y como veíamos en las cartas anteriores mediante el uso del condicional, sino como algo próximo y real:

“Ya estoy arreglando tu habitación, que será *manfíca*, digno estuche de tal joya.” (Pág. 154)

De alguna forma, los planes de matrimonio de Horacio se concretan simbólicamente en este espacio, en este estuche que pretende encerrar las potencialidades de Tristana.

La réplica a esta carta se abre con el epígrafe “De la señorita de Reluz”, en ésta expresa principalmente el dolor por la ausencia del amado, sentimiento que contrasta con la felicidad expresada en la siguiente carta:

“...ya no lloro; ya soy feliz, tan feliz que no *sabo* expresarlo...” (154)

No obstante, esta alegría causada por la última carta de Horacio no impide que aflore nuevamente su espíritu libertino; en esta ocasión, Tristana se muestra más comprensiva con las aficiones campestres de Horacio:

“...Yo libre y honrada, te acepto así, aldeanote y criador de pollos. Tú como eres, yo como *ero*. Eso de que dos que se aman han de volverse iguales y han de pensar lo mismo, no me cabe a mí en la cabeza. ¡El uno para el otro! ¡Dos en uno! ¡Qué bobadas inventa el egoísmo! (...). Déjame suelta, no me amarres, no borres mi..., mi *doisingracia*” (Pág. 155)

En este párrafo, la protagonista manifiesta una concepción amorosa basada en el respeto a la diferencia y en la libertad de los cónyuges, que contrasta con la percepción conservadora de Horacio, quien ve en sus florecimientos intelectuales una amenaza que lo empequeñece a su lado.

Otro de los aspectos que resurge es la mención de sus habilidades lingüísticas en sus clases de inglés, su capacidad memorística:

“Pues, señor, sabrás que domino la Gramática, que me bebo el Diccionario, que mi memoria es prodigiosa, lo mismo que mi entendimiento (no, si no lo digo yo; lo dice la *señá* Malvina).” (Pág. 155)

Este estado de autoconciencia de las propias capacidades supone un estadio de madurez en el personaje, además de revelar las inquietudes literarias, que aun siendo arbitrarias, constituyen un paso decisivo en la evolución de éste, de muñeca a mujer.

La última carta de este capítulo se abre con un aséptico epígrafe, a modo de dietario, con la fecha “Jueves 14”, que revela el distanciamiento de los amantes.

En esta carta, don Lope aparece como el benefactor, que pretende resarcirse de su negligencia en el cultivo de las capacidades intelectivas de Tristana, trayéndole parte de la biblioteca de un amigo. Hecho que propicia el ansia de lectura y de conocimiento que manifiesta la protagonista:

“Ha empezado por traerme un carro de libros, pues en casa jamás los hubo. (...) Excuso decirte que he caído sobre ellos como lobo hambriento, y a éste quiero, a éste no quiero...heme dado unos atracones que ya, ya... Si vieras mi cerebritito por dentro te asustarías...” (Pág. 156)

Esta voracidad por la lectura, que deriva en la intensificación de la aspiración por saber más, será el contenido principal de esta última carta, en la que como anunciaba el tono neutral del epígrafe, no alude a cuestiones amorosas, aunque continúa utilizando el vocabulario peculiar de los amantes.

Hasta ahora las cartas han mostrado el proceso de creación que ha llevado a cabo Tristana, en tanto que personaje creado a través de su voz, y construido por las referencias literarias y lingüísticas. A partir del capítulo XIX, el lector comienza a percibir la idealización de Horacio a través de la escritura de Tristana, quien realiza sin

saberlo la única aspiración que logra materializarse: ser escritora. Como tal reinventa un Horacio ideal. Aquí afloran las enseñanzas de don Lope:

“Don Lope le cautivaba con esmero la imaginación...; estimulaba la fácil disposición de la joven para idealizar las cosas, para verlo todo como no es, o como nos conviene o nos gusta que sea.” (Pág. 57)

Como el Horacio campestre va distanciándose de los sueños compartidos por ambos, hasta el punto de borrarse en la mente de Tristana; ésta recrea un nuevo ser acorde con sus aspiraciones que acabará por divinizar, convirtiéndolo en su Dios. Un ser, por cierto, que distará radicalmente del Horacio que vuelve a visitarla al final del proceso de la enfermedad.

Este capítulo presenta otra peculiaridad sustancial, puesto que, está íntegramente compuesto por las epístolas de Tristana, sin la réplica de Horacio, hecho que subraya el carácter confesional de la escritura. De alguna forma, parece que Tristana se escriba a sí misma, a modo de dietario, como revelan los epígrafes, marcados con el día de la semana, a excepción de la primera carta.

Esta carta que abre el capítulo XIX, con el epígrafe “De la misma al mismo” revela, además del intento por determinar la naturaleza del estado psicológico de la protagonista, la constatación de la desaparición del recuerdo de Horacio, primer paso para crearlo de nuevo:

“Hay en mi cabeza un barullo tal, que no sé si esto es cabeza o el manicomio donde están encerrados los grillos que han perdido la razón grillesca... ¡Un aturdimiento, un pensar y pensar siempre cosas mil, millones más bien de cosas bonitas y feas, grandes y chicas! Lo más raro de cuanto me pasa es que se me ha borrado tu imagen...” (Pág. 158)

A partir de aquí, Tristana reinventa a su amado con las características procedentes de su imaginación, y que se oponen a las que percibe mediante sus réplicas. Es, sin duda, un proceso creativo que subvierte la realidad porque esta es de todo punto insuficiente para Tristana.

“Pienso que todo eso que me dices de que estás hecho un ganso es por burlarte de mí. No, niño, eres un gran artista, y tienes en la mollera la divina luz; tú darás que hacer a la fama y asombrarás el mundo con tu genio maravilloso. Quiero que se diga que Velázquez y Rafael eran unos pintapueñas comparados contigo. Lo tienen que decir. Tú me engañas: echándotelas de patán y de huevero y de naranjista, trabajas en silencio y me preparas la gran sorpresa...” (Pág. 159)

Tristana no quiere creer que su amado se ha domesticado, entregándose a la vida burguesa y abandonando sus ideales. Por esto, cree que las narraciones de su vida campestre son una estrategia para sorprenderla con una gran creación artística.

La nota de realismo en esta primera escritura es la alusión a su enfermedad, que desarrollará en la siguiente carta.

Esta segunda carta, cuyo epígrafe aparece marcado por el día de la semana: “Lunes” nos remite, como indicábamos anteriormente a una escritura de otro signo, reforzado por el hecho de que no se da la reciprocidad en la correspondencia, que la asemeja a un dietario. De ahí su marcado carácter confesional, en donde, recuperando el lenguaje críptico que ambos utilizaban, se interroga acerca de la causa que ha generado su enfermedad. Aparte de la explicación de su cojera, Tristana sigue presentándose como el artífice del Horacio ideal:

“Me paso largos ratos de la noche figurándome cómo eres, sin poder conseguirlo. ¿Y qué hace la niña? Reconstruirte a su manera, crearte, con violencias de la imaginación...” (Pág. 161)

La tercera carta, en cuyo epígrafe reza “Martes”, remite, en primer lugar, al anhelo de trascendencia de Tristana, enfocado por la perspectiva de Horacio. Pues aunque en este capítulo no aparecen las réplicas del amante, estas hacen su aparición a través de la voz de la protagonista, como muestra el ejemplo a continuación:

“Tu carta me ha hecho reír mucho. Eso de no ver en mi enfermedad más que una luxación, por los brincos que doy para escalar de *la inmortalidad el alto asiento*, tiene mucha sal.” (Pág. 161)

Esta carta viene marcada por la desaparición del dolor, y por un cierto optimismo que le hace reforzar su postura acerca de la domesticidad de Horacio:

“Lo que me aflige es que persistas en ser tan rebrutísimo y en apegarte a esas cominerías ramplonas.” (Pág. 162)

O sobre la suya propia:

“¡Que en vez de brincar debo sentarme con muchísima pachorra en las losas calentitas de la vida doméstica! Hijo, si no puedo: si cada vez soy menos doméstica.” (Pág. 162)

Asimismo, esta misiva manifiesta una de las últimas tentativas que imagina Tristana para conquistar su libertad: ser actriz. Esta voluntad, que se revela tácita al principio, va asentándose con más fuerza en ella hasta constituirse como una realidad plausible, a juzgar por sus cualidades para la actuación:

“...me dijo que para ser libre y honrada, para gozar de independencia y vivir de mí misma, debo ser actriz. Y yo he dicho que sí: lo apruebo, me siento actriz. Hasta ahora dudé de poseer las facultades del arte escénico; pero ya estoy segura de poseerlas.” (Pág. 162)

Tanto la elección de esta profesión, como el atesorar las cualidades requeridas para el arte escénico nos proveen como lectores de uno de los rasgos más definitorios de Tristana, su capacidad imaginativa al proyectar los hechos futuros, así como la fantasía aplicada a la representación o fingimiento de la vida:

“¡Representar los afectos, las pasiones, fingir la vida! ¡Jesús. Qué cosa más fácil! ¡Si yo sé sentir no sólo lo que siento, sino lo que sentiría en los varios casos de la vida que puedan ocurrir!” (Pág. 162)

La perspectiva de Horacio vuelve a filtrarse a través de Tristana, esta vez, desanimándola en su nueva aventura:

“Ya, ya veo lo que me dices: que me faltará presencia de ánimo para soportar la mirada de un público, que me cortaré... Quitate, hombre, ¡qué he de turbarme yo!” (Pág. 162)

Pero la posición de Tristana se mantiene firme ante su elección, e incluso supedita la intensificación de su amor por Horacio a la materialización de tal proyecto, y al abandono de la domesticidad por su parte:

“Concédemelo, bruto, y también que esa profesión me dará independencia y que en ella sabré y podré quererte más, siempre más, sobre todo si te decides a ser grande hombre. Hazme el favor de serlo, niño, y no te vea yo convertido en un terrateniente vulgar y oscuro.” (Pág. 163)

La última misiva de este capítulo, en cuyo epígrafe reza “Sábado”, constituye una elipsis temporal de tres días, que esconde la vuelta de la tortuosa enfermedad, como explica la protagonista al comienzo.

La llegada del dolor frustra cualquier perspectiva de ascenso, en primer lugar la resolución de ser actriz:

“Dios mío, ¿cómo voy a ser actriz con esta cojera maldita? No puede ser, no puede ser. (...) esto de no poder ser actriz me vuelve loca y me hace tirar a un lado toda la paciencia que había podido reunir...” (Pág. 164)

En segundo lugar, las ideas parecen esfumarse, todo lo adquirido hasta el momento en las lecturas no genera en ella más que desorientación. Sin duda, el estado de desánimo propiciado por el dolor desvanece sus potencialidades.

“¡Soy tan desgraciada!... No sé si por la congoja que siento, o efecto de la enfermedad, ello es que todas las ideas se me han escapado, como si echaran a volar. (...) Pero, Señor, todo lo que leí, todo lo que aprendí en tantos librotos, ¿dónde está? Debe de andar revoloteando en torno a mi cabeza...” (Págs. 164-165)

El desplome de las ilusiones concluye, en esta carta, con el rechazo al aprendizaje de una nueva lengua, propuesta por Malvina, el alemán. Todos los proyectos aparecen truncados por la reaparición de la enfermedad. Esta última carta, especialmente, el final, es la verbalización del grito desesperado que el dolor provoca en el desalentado ánimo de Tristana, hasta el punto de querer transferir esta desgracia a su entorno más inmediato: Malvina, Saturna y don Lope, a excepción de Horacio:

“Tengo odio a todo el género humano, menos a ti. Quisiera que ahorcaran a doña Malvina, que fusilaran a Saturna, que a don Lope le azotaran públicamente, paseándole en un burro, y después le quemaran vivo.” (Pág. 165)

La escritura epistolar continúa en el capítulo XXI, cuyas tres primeras cartas se dirigen directamente a su amado, sin ningún epígrafe; en cambio, el resto conforma un nuevo dietario, señalado con los días a modo de epígrafe.

En la primera carta, Tristana, imbuida por el optimismo que le confiere el poder de la imaginación, reanuda sus anhelos de convertirse en actriz, su defensa de la libertad, su rechazo al sacramento del matrimonio:

“Me da por pensar que se cumplirán mis deseos, que seré actriz del género trágico, que podré adorarte desde el castillo de mi independencia comiquil. Nos querremos de castillo a castillo, dueños absolutos de nuestras respectivas voluntades, tú libre, libre yo, y tan señora, como la que más como la que más, con dominios propios y sin vida en común ni sagrado vínculo ni sopas de ajo ni nada de eso.” (Pág. 175)

Este conjunto de creencias que constituye ya, en este desarrollo de la diégesis para el lector, el ideario de Tristana se complementa con la reanudación también de la recreación del Horacio ideal.

“Yo te engrandezco con mi imaginación cuando quieres achicarte, y te vuelvo bonito cuando te empeñas en ponerte feo, abandonando tu arte sublime para cultivar rábanos y calabazas. No te opongas a mi deseo, no desvanezcas mi ilusión; te quiero grande hombre y me saldré con la mía. (...) Mi voz interior se entretiene describiéndome las perfecciones de tu ser... No me niegues que eres como te sueño. Déjame a mí que te fabrique...” (Pág. 175)

Esta idealización continúa en la siguiente epístola, cuyo comienzo al más trovadoresco estilo, pues se dirige hacia él como “Mi señor”, en la que apela a la invención para caracterizarlo con todas las perfecciones que no encuentra en la realidad. En contraposición, Tristana, esta vez, asume el destino impuesto por la tiránica pierna, asumiendo la imposibilidad de convertirse en actriz.

“...pero yo te aseguro que no seré bailarina... ¡Lo que es eso mi piernecita se opondría. Y también voy creyendo que no será actriz, por la misma razón. (Pág. 176)

En la siguiente carta, se dirige a Horacio en estos términos: “mi rey querido”, y supone un nuevo intento de ascenso, se intensifican sus aspiraciones, aunque todavía no se concretan en nada; Tristana, simplemente, expresa el nuevo impulso que siente tras el continuo dolor.

Tal y como manifiesta ella, el amor del Horacio que ha forjado su mente le transfiere el arrojo necesario para enfrentarse a los días con un espíritu en permanente deseo de trascendencia:

“Y tú, mi rey querido, ¿qué dices? Si no fuera porque tu amor me sostiene, ya habría sucumbido ante la sedición de esta pata que se me quiere subir a la cabeza. Pero no, no me acobardo, y pienso las cosas atrevidas que he pensado siempre...no, que pienso más y mucho más, y subo, subo siempre. Mis aspiraciones son ahora más acentuadas que nunca; mi ambición, si así quieres llamarla, se desata y brinca como una loca. Créelo, tú y yo hemos de hacer algo grande en el mundo.” (Pág. 176)

La parte final de la epístola se cierra con la habitual adecuación de Horacio a la idealidad imaginada por Tristana:

“...como segura estoy de que eres tal y como te pienso, la suma perfección moral y física. En ti no hay defectos, ni puede haberlos...” (Pág. 177)

Las epístolas que siguen aparecen marcadas a través del día, en el primer caso “Jueves”, en ésta lo más destacable es el retorno de las ideas, no sólo ha recuperado las aspiraciones, tal y como manifiesta en la carta anterior, sino que también han reaparecido todos los pensamientos que se habían esfumado. Además, cree saber más que antes, como si hubiera recuperado sus anteriores ideas, y hubieran germinado otras nuevas. Esta vuelta aparece propiciada por los momentos de tregua que le ofrece la enfermedad.

En el ejercicio de recreación de Horacio, Tristana le otorga la virtud que más deseaba en él: su comprensión hacia el rechazo del matrimonio expresado reiteradamente por ella, así como la defensa de su libertad:

“Te quiero con más alma que nunca, porque respetas mi libertad, porque no me amarras a la pata de una silla ni a la pata de una mesa con el cordel del matrimonio. Mi pasión reclama libertad.” (Pág. 177)

El lenguaje de esta epístola, como el de las restantes que componen este capítulo, ha cambiado; Tristana ha abandonado el vocabulario de los amantes, las licencias gramaticales que revelaban la complicidad entre ambos. Las designaciones de Horacio son generales, y responden al código amoroso, utilizado sin personalismos, como vehículo de la idealización del amante.

Las tres cartas que cierran el capítulo, que corresponden a los epígrafes: “Miércoles”, “Jueves” y “Viernes” las escribe Tristana desde los estados alterados que le produce la fiebre y el insomnio. En éstas, la idealización adquiere matices divinos, convirtiéndose en un proceso de deificación, que tiene en Horacio su mejor dios, creado por Tristana. Del mismo modo, ella aparece con los atributos de un mártir, hallando en el dolor un camino que le conduce al amor:

“Maestro y señor, mis dolores me llevan a ti, como me llevarían mis alegrías si algunas tuviera.” (Pág. 178)

En la segunda carta, la deificación de Horacio actúa como poderoso lenitivo, capaz de suspender el dolor físico que siente Tristana:

“Cuando pienso mucho en ti, se me quita el dolor. Eres mi medicina, o al menos un anestésico que mi doctor no entiende.” (Pág. 179)

Definitivamente, Horacio se ha convertido en un dios, al cual tributa culto Tristana, como prueba el siguiente fragmento:

“Sabe que te adoro; pero no conoce lo que vales, ni que eres el pedacito más selecto de la divinidad. (Pág. 179)

En la tercera carta, una imbatible Tristana manifiesta su resignación en la imposibilidad de dedicarse al arte escénico, al mismo tiempo que aspira nuevamente al arte pictórico, como única vía de realización:

“Trabajaremos juntos, porque ya no podré ser actriz, voy viendo que es imposible... ¡pero lo que es pintora...! No hay quien me lo quite de la cabeza.” (Pág. 180)

Para aprehender la técnica pictórica solicita la ayuda de Horacio, quien al final de la epístola aparece definido a través de conceptos platónicos: “bien”, “belleza”, “bondad”.

“¿Me enseñarás? Sí, porque tu grandeza de alma corre pareja con tu entendimiento, y eres el sumo bien, la absoluta bondad, como eres... aunque no quieras confesarlo, la suprema belleza.” (Pág. 180)

La siguiente misiva que hallamos en el capítulo XXIII es de muy diferente signo, si atendemos a dos factores extra textuales: en primer lugar, Tristana no la escribe en soledad, como sí hizo con las anteriores, sino en presencia del tirano don Lope. Este detalle revela la incipiente dependencia de Tristana con respecto a su opresor, a la hora de escribir, pues éste le ha de acercar los utensilios; por otro lado, no puede gozar de una soledad voluntaria para su quehacer epistolar. Este hecho se intensificará en el capítulo XXIV, donde Lope usurpa el lugar del escribiente, y del narrador, dictando la carta a Tristana.

En segundo lugar, Tristana entrega la carta abierta a don Lope para que la ensobre y la envíe, y éste, en su lugar, la lee previamente. Esta acción manifiesta el atentado a la intimidad de Tristana, violando su secreto epistolar. Estas dos rupturas de la preceptiva epistolar no se dan en las anteriores cartas, y ponen claramente de manifiesto la progresiva claudicación de Tristana en manos de su opresor.

Por lo que respecta al contenido, esta epístola anuncia el luctuoso desenlace de la enfermedad: la amputación. Y revela, asimismo, la necesidad del impulso en los momentos de dificultad, esa es primordialmente su funcionalidad: Tristana verbaliza en la escritura su dramática situación para poder superarla, para ello apela a la comprensión de un desdibujado amante, para que siga queriéndola a pesar de su nueva fisionomía:

“...esto es muy triste, y yo no lo soportaré sino sabiendo que seré la misma para ti después de la carnicería...”

(...) Vamos, ¿a que al fin resulta que estoy alegre?... Sí, porque ya no padeceré más. Dios me alienta, me dice que saldré bien del lance, y después tendré salud y felicidad, y podré quererle

todo lo que se me antoje, y ser pintora, o mujer sabia, y filósofa por todo lo alto... No, no puedo estar contenta. Quiero encandilarme, y no me resulta..." (Pág. 190)

Es, sin duda, el grito desesperado por seguir manteniendo las ilusiones a pesar de su inexorable sesgo. Como queda manifiesto en el fragmento, la protagonista vuelve a proyectar sus sueños, los cuales aparecen más irreales que nunca, porque con esa entidad se dibujan en su mente; ella es consciente del simulacro que ella misma ha construido: primero, porque, aunque intenta animarse pensando en la continuidad de su proyecto, sabe que no es plausible, como lo revela la frase: "Quiero encandilarme, y no me resulta..."; y segundo, porque el narratario de su súplica también es una recreación suya.

En el capítulo XXIV se inserta la última epístola de Tristana, que constata definitivamente la amputación, es como consecuencia de esta acción que deja su actividad epistolar, pero vuelve a ella animada por el taimado don Lope, quien ve en esta ocasión la oportunidad para mostrar su triunfo al contrincante.

A la carta definitiva de Tristana le antecede la apócrifa, dictada por don Lope; hecho que supone la adulteración de la técnica epistolar, pues el narrador es falso, y la pareja formada por el narrador y el narratario se convierte en un triángulo encubierto, con la inclusión del opositor en la tarea de la escritura.

La carta que redacta Tristana comienza expresando una sentencia que sintetiza la decisiva metamorfosis que sufre:

"Ya Tristana no es lo que fue" (Pág. 198)

Obviamente, no se refiere exclusivamente al cambio físico que ha generado la amputación, sino al cambio espiritual, ya que, como analizaremos en el apartado de la simbología de la obra, el miembro cercenado responde a esa región donde habitan los sueños, y los anhelos por modificar lo que viene dado o impuesto, contra lo cual queremos luchar.

Definitivamente, en esta epístola se materializa la deificación de Horacio, a quien identifica con su dios:

"Te adoro lejos, te ensalzo ausente. Eres mi Dios, y como Dios, invisible." (Pág. 198)

Esta perspectiva contrasta con la ofrecida por don Lope en la carta apócrifa, en la que llama a Horacio "ángel mío", y lo compara con un serafín.

Así pues, el contenido de la epístola pivota entre las preguntas retóricas acerca de la permanencia del amor a pesar de la deficiencia física que presenta; y entre la deificación de Horacio.

Es, cuanto menos, curioso el hecho de que un ser caracterizado por su capacidad de metamorfosearse, y de anhelar el perpetuo cambio, apele esta vez a la permanencia del *status quo*. Tristana necesita saber que ese sentimiento no va a cambiar: “¿me querrás lo mismo?”, “¿podré llegar hasta ti con la patita de palo?”.

Como conclusión a este apartado, la modalidad epistolar es, junto con la omnisciencia narrativa, el principal mecanismo de introspección en el psicologismo del personaje. Las epístolas narran a través de la voz del actante el devenir de las numerosas mudanzas que operan en su ser, como por ejemplo las diversas profesiones que pretende realizar para conquistar su libertad; como también constituye un procedimiento eficacísimo para vehicular su progresiva encarnadura ideológica. Asimismo, este recurso permite auscultar el cambiante curso de enamoramiento que experimentan los amantes, desde el amor ciego inicial, pasando por la complicidad que revela el lenguaje, hasta el distanciamiento que se suple a través de la idealización del amante.

7.2.5 Monólogo

Nos ocupamos en este apartado de la exposición de otro procedimiento narratológico que guarda similitudes con la modalidad epistolar, se trata del monólogo. En ambas técnicas, el narrador es sustituido por la perspectiva del personaje, en el análisis de este. En *Tristana* solo hallamos un monólogo, aun siendo un empleo residual en el seno del relato, nos parece interesante analizarlo puesto que constituye otro enfoque diferente, a través del cual nos adentramos también en la psicología del personaje. En este sentido, es un recurso objetivador, que recuerda la voluntad del autor canario, en esta etapa espiritualista, de ceder la palabra al personaje. Aunque como señala él mismo, estos procedimientos son objetivadores formalmente, porque el autor sigue estando presente en el relato de alguna que otra forma.

En *Tristana* destacamos el siguiente monólogo, el cual aparece en el capítulo VII, y viene propiciado por la realidad nocturna del insomnio:

“Por la noche no tuvo sosiego, y sin atreverse a comunicar a Saturna lo que sentía, se declaraba a sí propia las cosas más graves.
"¡Cómo me gusta ese hombre! No sé qué daría porque se atreviera... No sé quién es, y pienso en él noche y día. ¿Qué es esto? ¿Estoy loca? ¿Significa esto la desesperación de la prisionera que descubre un agujerito por donde escaparse? ... No me espanta la idea de escribirle yo, o de decirle que sí antes que él me pregunte.... No, no, yo le hablo, le hablo... me acerco, le pregunto qué hora es, cualquier cosa ¡Vaya un disparate! ¡Qué pensaría de mí! Tendríame por mujer casquivana. No, no, él es el que debe romper...”
(Pág. 76)

El monólogo sustituye al narrador en el análisis del personaje y permite manifestar lo que el autor quiere que el lector considere como auténtica realidad. Es, en definitiva, el medio que posibilita revelar la más recóndita intimidad del personaje, aquella, como ilustra el comienzo del fragmento seleccionado, que avergüenza incluso a los protagonistas, y que está en aparente contradicción con la imagen que el narrador ha querido dar de ella.

Tristana manifiesta en esta declaración a sí misma sus deseos de conocer al hombre que vio en la calle de Ríos Rosas, el cual se perfila en su mente con los atributos del salvador y ella con los de la prisionera. Esta idea aparece reforzada en el posterior encuentro de ambos, cuando mediante la voz narrativa se expresa lo siguiente:

“Solo consta que Tristana le contestó a todo que sí, sí, sí, cada vez más alto... Fue su situación semejante a la del que se está ahogando y ve un madero y a él se agarra, creyendo encontrar en él su salvación. Es absurdo pedir a un naufrago que adopte posturas decorosas al asirse a tabla. Voces hondas del instinto de salvación eran las breves y categóricas respuestas de la niña de don Lope... grito de socorro de un alma desesperada...” (Pág. 77)

Y es que este nuevo ser que irrumpe en la realidad cotidiana de Tristana se presenta a priori como una posibilidad de salvación, a la que pretende asirse con la premura del náufrago, como indicaba el narrador. Sin embargo, en el monólogo que antecede a este encuentro, Tristana muestra la pugna que se libra en su interior entre los instintos y los convencionalismos sociales. A través del lenguaje: preguntas retóricas, frases inconclusas, contradicciones, exclamaciones, se revela esta lucha interior entre el ser y el deber ser, que se debate entre tomar la iniciativa de dirigirse a él o esperar que él la tome. Finalmente, se decide por acometer los dictados sociales, esperando sumisa la palabra inicial del hombre.

Así pues, la técnica del monólogo interior ha vehiculado esos pensamientos íntimos, que los personajes no se atreven a desvelar a los otros, sino a sí mismos, permaneciendo en estado latente en la conciencia de éstos. De esta forma, el monólogo nos ha mostrado una parte de los deseos íntimos de la protagonista que debido a los imperativos sociales están condenados al silencio, y que son liberados en una conciencia que se muestra a priori dubitativa e indecisa, y finalmente resignada.

Otra muestra de la utilización del monólogo la hallamos en el capítulo X:

“-Y lo raro es- decía la niña a solas con su pasión y su conciencia- que si este hombre comprendiera que no puedo quererle, si borrarse la palabra amor de nuestras relaciones, y estableciera entre los dos...otro parentesco, yo le querría, sí señor, le querría, no sé cómo, como se quiere a un buen amigo, porque él no es malo... Hasta le perdonaría yo el mal que me ha hecho, mi deshonra, se lo perdonaría de todo corazón, sí, sí, con tal que me dejase en paz...Dios mío, inspírale que me deje en paz, y yo le perdonaré, y hasta le tendré cariño...”
(Pág. 96)

En este pasaje, el monólogo vuelve a revelarnos la más recóndita intimidad del personaje, se trata esta vez de la mención de cuestiones tan lacerantes como la ambigua relación que mantiene con don Lope, ya que éste actúa según le conviene, bien sea como padre, amante o amigo; en este sentido, no deja de ser un tanto incestuosa la relación, puesto que, para Tristana fue desde el inicio un padre. Asimismo, recuerda la grave consecuencia propiciada por esta perniciosa relación, su deshonra, la cual está dispuesta a perdonar a cambio de la liberación, es decir, de ser libre para encontrar una pareja real.

En otra ocasión recuerda Tristana el luctuoso agravio, y es mediante la confesión de éste a Horacio a través del diálogo. Son, en definitiva, momentos de gran intimidad por la naturaleza de la información que se transmite, por lo que el autor decide utilizar el

diálogo o el monólogo, técnicas que permiten al personaje narrar sus sentimientos más íntimos sin la mediación de la voz narratorial.

Es destacable, en este fragmento, la valoración que Tristana tiene de don Lope, pues, a pesar del ultraje cometido, percibe en él cierta bondad, siendo capaz de perdonarlo, incluso de quererlo como a un amigo, si decide dejarla libre.

En el capítulo XXIII hallamos un discurso con unas peculiaridades que merecen ser tenidas en cuenta. Se trata del parlamento inconexo que pronuncia Tristana previamente a la intervención quirúrgica. La apoyatura utilizada por el autor, que dota de verosimilitud al texto, situándolo en un enfoque realista, es el cloroformo; la sustancia que permite suspender la conciencia de la protagonista, aletargada por el efecto narcótico. Aun siendo un pasaje contextualizado por la previa explicación del narrador en cuanto a la composición de la sustancia, no deja de ser sumamente revelador este intento de auscultar una realidad, que está más allá de lo inmediatamente empírico, y que remite a un nivel subconsciente, inserto en unos parámetros realistas. Sin duda, esta injerencia de la realidad en terrenos más intangibles forma parte del carácter deliberadamente ambiguo que recorre la obra: los silencios marcados por los puntos suspensivos, las elipsis, las contradicciones de los personajes, apuntan a la incapacidad por aprehender la totalidad de la realidad, y son muestra del intersticio por el cual Galdós vislumbra lo indescifrable.

El parlamento narcotizado de Tristana presenta la contextura de una pesadilla, en la que los personajes que aparecen citados son reales, pero se mezclan con imágenes que no son tanto: Miquis, su función médica como cirujano, y el *señó Juan* comparten espacio con sus delirios de grandeza cuando se cree una artista tan genial como el compositor alemán o una pintora capaz de copiar el célebre cuadro de Velázquez; así también con imágenes oníricas, como por ejemplo la paleta llena de ceniza; junto con el permanente cuestionamiento de lo que es real, en el momento en que a Tristana le parecen vivas las flores que ha pintado; o en la búsqueda de perfección en la copia de la realidad:

“(…) ¡Está una tocando todas las sonatas de Beethoven, tocándolas tan bien...al piano cuando vienen estos indecentes a pellizcarle a una las piernas!...Pues que sajen, que corten...y yo sigo tocando. (...) Soy el mismo Beethoven, su corazón, su cuerpo, aunque las manos sean otras...Que no me quiten también las manos...(…) Miquis no es usted un caballero, ni lo ha sido nunca, ni sabe tratar con señoras, ni menos con artistas eminentes...(…) Si estuviera aquí el *señó Juan*, no permitiría tal infamia... Atar a una pobre mujer, ponerle sobre el pecho una piedra tan grande, tan grande..., y luego llenarle la paleta de ceniza para que no pueda pintar... (...) ¡Cómo huelen las flores que he pintado! Pero si las pinté creyendo pintarlas, ¿cómo es que ahora me resultan vivas..., vivas? (...) He de retocar otra vez el cuadro de *Las Hilanderas* para

ver si me sale un poquito mejor. La perfección, esa perfección endiablada, ¿dónde está?...”
(Pág. 193)

Subyace en este discurso desarticulado la pulsión hacia la realización de los sueños a pesar de los terribles designios que impone la realidad, cercenando cualquier aspiración de sublimación artística.

Desde un punto de vista formal, aunque hemos insertado este parlamento en el apartado del monólogo interior, no se ajusta a esta técnica, puesto que el personaje no se lo remite a sí mismo, sino que lo verbaliza a los otros personajes, el guión marca este discurso directo. Aun así, lo hemos analizado a continuación porque aunque ambos suponen un adentramiento en los niveles de conciencia del personaje, la naturaleza del discurso es diferente: en el caso del monólogo no hay una fractura entre el personaje y la realidad, ya que ocurre en un estado consciente del ser; en cambio, este parlamento desordenado funciona en un estado de subconsciencia.

7.2.6 Multiperspectivismo

El trazado caracterológico del personaje, que el lector va creando a través de los distintos procedimientos narrativos, tiene en la confluencia de distintas voces un valioso enfoque multivocal. A este respecto, Ricardo Gullón de hablaba “una limitada pero eficaz polifonía”, pues en ocasiones las percepciones que los personajes tienen de la protagonista vienen vehiculadas a través de la voz de la omnisciencia. En ese sentido, no podemos hablar de multiperspectivismo total, puesto que, por ejemplo gran parte de las valoraciones de Horacio aparecen transmitidas por la voz omnisciente.

El constructo de Tristana está compuesto no sólo por la perspectiva que cada personaje tiene de ella, sino también por el ser que Don Lope y Horacio querrían ver en ella. En definitiva, la visión de Tristana se bifurca entre el ser que cada uno percibe, y el ser en que quisieran convertirlo los dos conquistadores.

En este apartado nos proponemos señalar la construcción del personaje de Tristana atendiendo a la composición de las visiones que cada personaje proyecta de ella.

Comenzaremos por la percepción que de ella misma tiene la protagonista.

En el capítulo XIV, Tristana conversando con Horacio le espeta lo siguiente:

“-Es muy particular lo que me pasa: aprendo fácilmente las cosas difíciles; me apropio las ideas y reglas de un arte..., hasta de una ciencia, si me apuras; pero no puedo enterarme de las menudencias prácticas de la vida. Siempre que compro algo me engañan; no sé apreciar el valor de las cosas”
(Pág. 123)

Tristana reconoce su impericia para las cuestiones domésticas, a las que se entrega infructuosamente a través del magisterio de Saturna. En cambio, destaca su capacidad de abstracción para aprehender conceptos, ideas que se relacionan con el conocimiento. Esta incapacidad para los asuntos prácticos denota en Tristana su naturaleza imaginativa y fantasiosa, incapaz de anclarse en los parámetros de la realidad y el pragmatismo.

En el capítulo XV, la protagonista vuelve a advertir sobre su incapacidad doméstica:

“Te advierto que soy una calamidad como mujer casera. (...) Y fuera de casa, en todo menester de compras o negocios menudos de mujer, también soy de oro. ¡Con decirte que no conozco ninguna calle ni sé andar sola sin perderme! (...) No tengo el menor sentido topográfico. El mismo día, al comprar unas horquillas en el bazar, di un duro y no me cuidé de coger la vuelta...” (Pág. 135)

Estos detalles revelan la nefasta habilidad de la protagonista para moverse por el espacio de la realidad práctica, hecho que entra en contradicción con el requerido manejo a la mujer de las tareas domésticas en el seno del matrimonio. Esta realidad se

manifiesta progresivamente en el deseo de Horacio por ver en Tristana más a una futura esposa que a una artista.

Si Tristana reconocía sus carencias en materia doméstica, en los anteriores fragmentos, concluye con la siguiente aseveración:

“Lo que he pensado de mí, estudiándome mucho, porque yo me estudio, ¿sabes?, es que sirvo, que podré servir para las cosas grandes; pero decididamente no sirvo para las pequeñas.” (Pág. 136)

Es consciente de sus potencialidades intelectuales, tal y como manifiesta en los diálogos con Horacio y en las primeras epístolas, donde da habida cuenta de sus proyectos para descubrir una profesión que le permita la independencia.

Ricardo Gullón se refiere a esta permanente búsqueda en estos términos:

“Los estados de Tristana se suceden como medios de actuar sus yoes posibles con el afán de llegar alguno de ellos a la plenitud del ser.”¹⁰⁹

Si el perpetuo estado de mudanza, propiciado por el afán de trascender la realidad opresora, y conquistar su libertad, había caracterizado durante toda la obra la empresa tristánica, una nueva metamorfosis de signo regresivo definirá el estado de claudicación y conformismo en el que concluirá su particular viaje al conocimiento de los límites que la realidad impone:

“-No hay manera –decía con buena sombra- de imprimir al paso de muletas un aire elegante. No, por mucho que yo discurra, no inventaré un bonito andar con estos palitroques. Siempre seré como las mujeres lisiadas que piden limosna a la puerta de las iglesias. No me importa. ¡Qué remedio más que conformarme!” (Pág. 221)

En cuanto a la perspectiva que tiene don Lope de Tristana, cabe destacar la función de los procedimientos narrativos por cuanto refiere a la verdad que quieren ocultar o mostrar los personajes. En el caso de don Lope, cada vez que emite un juicio sobre Tristana o alguna intencionalidad, el autor deja oír su voz a través del monólogo.

El siguiente fragmento muestra la ira de don Lope al descubrir la existencia del rival, y la posibilidad de perder su último trofeo, Tristana.

Así pues, don Lope revela las auténticas intenciones que se esconden tras su actitud condescendiente, mantener su estatus de donjuán.

A través de este discurso interior, don Lope nos ofrece la visión de una Tristana mujer objeto, ser cosificado y convertido en el último triunfo de una extensa nómina de conquistas, que le ha sido usurpado y que siguiendo el caduco código donjuanesco debe recuperar indefectiblemente. El enfoque de don Lope sobre el perfil de Tristana, no solo

¹⁰⁹ Pérez Galdós, Benito. *Tristana*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Editorial, 1998. Página 13.

permite vislumbrar su cosificación, sino también las particularidades que conforman su esencia: el carácter soñador e impulsivo.

“- (...) Los jóvenes de hoy no saben enamorar; pero fácilmente le llenan la cabeza de viento a una muchacha tan soñadora y exaltada como ésta. De fijo que le ha ofrecido casarse, y ella se lo cree... Tanta imbecilidad me movería a risa si no se tratara de esta niña hechicera, mi último trofeo, y como el último, el más caro a mi corazón. ¡Vive Dios que si estúpidamente me la dejé quitar, ha de volver a mí; no para nada malo, bien lo sabe Dios, pues ya estoy mandado a recoger, sino para tener el gusto de arrancársela al chisgarabís... (...) ahora me da la gana de ser su padre, y de guardarla para mí solo, para mí solo, pues aún pienso vivir muchos años...” (Pág. 170)

El siguiente fragmento pertenece al diálogo que mantiene con Tristana, cuya funcionalidad es manipular la verdad en lugar de mostrarla; tras adular el astuto don Juan las virtudes de la cautiva, la advierte contra la vulgaridad que supondría el matrimonio para un espíritu libre como el suyo. En este aspecto, don Lope parece no conocer el rechazo que siente Tristana hacia el sagrado sacramento, pues en el monólogo anterior así lo confirma el hecho de que éste piense que creará la propuesta de matrimonio de Horacio. Para don Lope, el matrimonio se presenta como el principal escollo ante el que debe luchar para recuperar el trofeo usurpado, para ello anima los proyectos profesionales de la joven, no por auténtico interés en el desarrollo de su intelecto, sino para romper los vínculos sentimentales que la unen a Horacio.

“-(...) Ambicionas porque vales. Si tu voluntad se dilata, es porque tu entendimiento no cabe en ti. (...) ¡Vaya a una mujer de tu temple salirle con estas monsergas de las tijeras y el dedalito... Porque te pondrás buena de la pierna y serás una actriz tan extraordinaria, que no haya otra en el mundo. Y si no te cuadra ser comedianta, serás otra cosa, lo que quieras, lo que se te antoje...” (Pág. 172)

Por tanto, asistimos a la voluntad manipuladora de don Lope a través de un diálogo, que encubre sus auténticas intenciones, que no son otras que recuperar su usurpado trofeo por medio de la adulación.

Si en el monólogo anterior el lector ha sido testigo de las ocultas intenciones de don Lope para recuperar su último triunfo, será en el siguiente monólogo, inserto en el capítulo XXIII, donde después de leer la misiva de Tristana anunciando su amputación, confirma su victoria.

En este pasaje, se constata la percepción de objeto que sigue teniendo la joven para don Lope; el hecho de la amputación no hace sino ratificar el título de propiedad que le otorga el defecto físico de ésta.

Una vez más, el autor ha empleado la técnica del monólogo para destacar la verdad íntima del personaje, que contrasta cuando éste pronuncia su discurso manipulador a través del diálogo.

“Lo que es ahora –dijo al escribir el sobre y como si hablara con la persona cuyo nombre trazaba la pluma- ya no te temo. La perdiste, la perdiste para siempre, pues esas bobadas del amor eterno, amor ideal, sin piernas ni brazos, no son más que un hervor insano de la imaginación. Te he vencido. Triste es mi victoria, pero cierta.... Ya me pertenece en absoluto hasta que mis días se acaben...” (Pág. 191)

Si bien los diálogos que mantiene don Lope con Tristana o con Horacio revelan lo taimado de sus intenciones, y por ende son encubridores de la verdad, no sucede así con los que comparte con Saturna, cuya función desmitificadora en la obra fuerza lo real de los parlamentos.

Saturna y don Lope discuten sobre la pertinencia de organizar una cita a los amantes, la sirvienta ve en ellos la posibilidad del reencuentro, y don Lope certeramente ve que Horacio se ha convertido en una fantasía trazada por la imaginación de Tristana.

“-(...) Tristana es mujer de mucho entendimiento, ahí donde la ves, de una imaginación ardiente...Está enamorada...”
-Eso ya lo sé.
-No lo sabes. Enamorada de un hombre que no existe, porque no existe, porque si existiera, Saturna, sería Dios, y Dios no se entretiene en venir al mundo para la diversión de las muchachas. (Pág. 205)

En el mismo capítulo XXV, don Lope mantiene un diálogo con Horacio, en el que degusta cínicamente su victoria sobre el rival. El enfoque del donjuanesco libertino nos ofrece una Tristana, igualmente cosificada, convertida en una muñeca rota, inservible e inútil para el amor. Es palmaria la función encubridora de este diálogo, velando los auténticos sentimientos del personaje que lo pronuncia.

“-¡Qué lástima, ¿verdad?, con aquel talento, con aquella gracia...! Es ya mujer inútil para siempre. Ya comprenderá usted mi pena. La miro como una hija, la amo entrañablemente con cariño puro y desinteresado...” (Pág. 207)

Así pues, la perspectiva de don Lope nos traza a Tristana como un objeto, convertido en un trofeo que debe recuperar, atendiendo al caduco código de valores donjuanescos. Idea reforzada por las aportaciones del narrador quien define su apariencia muñequil, así como el apelativo de “muñeca” que utiliza tanto don Lope como Miquis para designarla. Es por tanto, una perspectiva contra la que lucha denodadamente la protagonista, en su progresivo despertar de muñeca a mujer.

Por último, abordamos el trazo configurativo de Tristana que se va gestando a través del enfoque de Horacio. Una perspectiva que aparece vehiculada en gran medida por la voz omnisciente del narrador, y en menor grado por la voz del personaje, expresada en los diálogos y en las epístolas. Por un lado, principalmente a través de la omnisciencia narrativa, se nos muestra cómo el progresivo florecimiento intelectual de Tristana genera el paulatino empequeñecimiento de Horacio, creando en éste sentimientos de

inferioridad. Y, por otro lado, a través del diálogo, el lector percibe el esbozo ideal de Tristana que tiene en mente Horacio, el de una mujer supeditada intelectualmente al hombre, y entregada a su faceta maternal.

Como ejemplo de la contrariedad que empiezan a generar en Horacio, las aspiraciones de Tristana, seleccionamos estos dos fragmentos:

En el primer pasaje, inicialmente el despertar artístico de Tristana supone un motivo de regocijo y de complicidad para el joven pintor, pero a medida que esta aspiración va aumentando crea en él un estado de desorientación, porque esperaba que Tristana se ajustara al modelo de esposa subordinada al conocimiento del hombre.

“Estos alientos de artista, estos arranques de mujer superior, encantaban al buen Díaz, el cual, a poco de aquellos íntimos tratos, empezó a notar que la enamorada joven se iba creciendo a los ojos de él y le empequeñecía. En verdad esto le causaba sorpresa, y casi empezaba a contrariarle, porque había soñado en Tristana la mujer subordinada al hombre en inteligencia y voluntad, la esposa que vive de la savia moral e intelectual del esposo...” (Pág. 117)

En contraposición, en un diálogo mantenido con Tristana sobre las tres carreras que según Saturna podía seguir la mujer para realizarse socialmente, esto es: casarse, ser cómica, o prostituta, Horacio espeta lo siguiente:

“-Pero tú- agregaba- eres una mujer excepcional y esa regla no va contigo. Tú encontrarás la fórmula, tú resolverás quizás el problema endiablado de la mujer libre...” (Pág. 118)

Se produce entonces una contradicción entre lo pensado por Horacio, en el párrafo anterior, y lo expresado en este diálogo, en virtud del cual parece apoyar la aspiración de ser libre, promulgada por Tristana, porque quizás, como es palmario en el devenir de la novela, espera que sea una veleidad más, producto del enardecimiento sentimental que vive. Buen ejemplo de esta esperanza la hallamos en el siguiente pasaje perteneciente al capítulo XIV:

“...se complacía en suponer que el tiempo iría templando aquella fiebre de ideación, pues para esposa o querida perpetua tal flujo de pensar temerario le parecía excesivo. Esperaba que su constante cariño y la acción del tiempo rebajarían un poco la talla imaginativa y razonante de su ídolo, haciéndola más mujer, más doméstica, más corriente y útil” (Pág. 123)

Horacio cree que los proyectos, las aspiraciones de Tristana responden a una voluntad antojadiza, y que desaparecerán con el transcurso del tiempo, dejando a su paso la imagen de una mujer doméstica y práctica. Este es el querer ser de Tristana que Horacio pretende construir, y que entra en franca contradicción con el querer ser que persigue reiteradamente la protagonista a través de sus continuadas metamorfosis.

Nuevamente, en el capítulo XV, hallamos otra muestra de la voluntad de Horacio de refrenar el vuelo de la protagonista, sugiriéndole la alternativa de convertirse exclusivamente en esposa, renunciando a la tarea incierta de descubrir una profesión:

“-Tu deseo no puede ser más noble- díjole Horacio meditabundo-. Pero no te afanes, no te aferres tanto a esa aspiración, que podría resultar impracticable. Entrégate a mí sin reserva. ¡Ser mi compañera de toda la vida...¿Te parece que hay oficio mejor ni arte más hermoso? Hacer feliz a un hombre que te hará feliz?” (Pág. 135)

En el siguiente pasaje, perteneciente al capítulo XVI, Tristana se dibuja a los ojos de Horacio como una entidad etérea, inaprehensible, que se escapa a su dominio terrenal, por su impulso irrefrenable a la trascendencia. Esta necesidad de elevación ensombrece la cada vez más empujada figura del pintor, quien ve incompatible la realidad de una vida en común con las aspiraciones de su amada.

“(...) y por más que procuraba, haciendo trabajar la imaginación, figurarse el porvenir al lado de Tristana, no podía conseguirlo. Las aspiraciones de su ídolo a cosas grandes causábanle asombro; pero al querer seguirla por los caminos que ella con tenacidad graciosa señalaba, la hechicera figura se le perdía en un término nebuloso.” (Pág. 138)

Aparte de los diálogos y de las aportaciones de la omnisciencia narrativa, la actividad epistolar nos ofrece el último intento de Horacio por convertirla en una aldeana aburguesada. En las epístolas que éste le envía desde Villajoyosa, le invita a dejar el mundo de las alturas y a arraigarse a la tierra.

Y Tristana, por otro lado, también construye la imagen ideal de Horacio, a través de la escritura epistolar, convirtiéndolo en un artista superior a Velázquez, hasta transfigurarle en un dios. Así, este rasgo tan peculiar de Tristana, el de la imaginación, se muestra a través de la idealización que opera en Horacio, generando en éste la confusión sobre su propia identidad, pues el ser creado por la imaginación de la protagonista no corresponde con el ser pragmático y burgués en que se ha convertido el pintor.

“Viose convertido en ser ideal, y a cada carta que recibía entrábanle dudas de su propia personalidad, llegando al extremo increíble de preguntarse si era él como era, o como lo pintaba con su indómita pluma la visionaria niña de *don Lepe*.” (Pág. 181)

Finalmente, en el capítulo XXVI, Horacio manifiesta la disparidad de sus caracteres a don Lope, afirmación en la que se trasluce la asunción definitiva de la imposibilidad de una Tristana doméstica y práctica, tal y como él la había dibujado.

“- (...) Soy yo muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin.” (Pág. 218)

Esta última valoración contribuye a la configuración de Tristana a través de su característica más definitoria: la necesidad de trascender la realidad inmediata a través de la fantasía, materializada en la imagen de un ser alado. Don Lope también recurre a este símil cuando Tristana sufre la amputación. Y es que Tristana participa de la nómina de personajes galdosianos afectados por el vuelo icárico, son seres que sienten una

pulsión irrefrenable por un temerario ascenso, hallando indefectiblemente los límites que precipitan la ineludible caída.

En este apartado referente al multiperspectivismo ha quedado manifiesta no sólo la visión que tienen los personajes de la protagonista, sino también la recreación ideal de ésta a través de las voliciones de los otros; creando así en los personajes una suerte de confusión entre lo que ellos creen que son y lo que creen los demás.

Así, Tristana se debate constantemente entre el ser y el querer ser, entre el ser muñequil y cosificado, conformado por don Lope, y el ser con carnadura que toma sus propias decisiones y aspira a ser libre.

Don Lope ve en Tristana el último trofeo de su agotada carrera donjuanesca, y pretende prolongar su cosificado estado. Don Lope, a su vez es visto por Tristana en una permanente ambigüedad, como un sacrificado padre y como el despreciable ultrajador de su honra.

Por lo que respecta a Horacio proyecta una perspectiva de Tristana, como mujer imaginativa y fantasiosa; y otra ideal, como mujer doméstica que no llega a materializarse más que en su fantasía.

Por su parte, Tristana tampoco se conforma con el ser real de Horacio, e inventa otro, capaz de acompañarla en sus fantasías.

Por otro lado, esta confluencia entre los seres inventados y los reales genera en los personajes la confusión sobre su propia esencia, Horacio, en ocasiones, duda de su auténtico ser y el creado por Tristana; don Lope también se pregunta sobre cuál es su ser real, qué queda del donjuán que había sido, en qué se ha convertido ahora. Esta indeterminación constituye un intento más por escrutar los límites de la realidad; la ambigüedad que presentan los personajes sobre sí mismos y los otros contribuye a esta indagación de signo ontológico, que se acentúa en esta última etapa de la escritura galdosiana.

De lo expuesto hasta aquí, se deduce que todos los personajes luchan por imponer su visión a los otros, por inventar una alternativa a la realidad insuficiente, que en definitiva, responda a sus expectativas, ya sea en el ámbito de la idealidad o en el de la realidad, como ilustran los casos de Tristana y Horacio respectivamente.

7.3 Estructurales

En este apartado abordaremos específicamente el recurso del simbolismo, que permite explicar la entidad y la evolución del personaje en el decurso novelesco; no tanto como mecanismo que conforma la estructura de la novela, sino más bien, como procedimiento que completa la configuración semántica del personaje. De entre las diversas técnicas que emergen en el texto tales como la ironía, el paralelismo o el simbolismo, destacamos esta última en este trabajo, dejando así las restantes para otro estudio posterior.

7.3.1 Simbolismo

El simbolismo en la novelística galdosiana ha sido ampliamente analizado por Gustavo Correa en su clásico estudio *Realidad, ficción y símbolo en Galdós*¹¹⁰ al que ya nos hemos referido anteriormente en este trabajo y al que aludiremos nuevamente para tratar el primer punto de este apartado.

Hallamos en Galdós, según Gustavo Correa dos tipos de símbolos definidos: los mitológicos y los religiosos.

“...Los símbolos, en su perspectiva estructurante, en la obra de Galdós, son de dos clases principales: los símbolos mitológicos y los símbolos religiosos. Los primeros sólo se encuentran esporádicamente en sus novelas, y guardan una relación directa con la manera de contemplar la realidad.”

En *Tristana* aparecen los primeros como amplificadores del significado de la protagonista. Se trata pues de un simbolismo mítico:

“La manera particular de situarse el personaje frente a la realidad adquiere, con frecuencia, una connotación de índole simbólica que se halla expresada en configuraciones de carácter mitológico. Estas últimas contribuyen, a su vez, a iluminar aspectos varios en la trayectoria individual, ya se trate de una crítica implícita a los mundos falsos de ficción, o, de una lección ejemplarizante a situaciones diversas...”¹¹¹

El crítico distingue las siguientes fases del simbolismo mítico galdosiano: “actitudes frente a la mitología clásica”, “reencarnaciones mitológicas” y “creaciones míticas”, insertando la construcción del personaje de *Tristana* en la segunda tipología:

“El simbolismo de la alas en algunas novelas de Galdós hace clara referencia al mito de Ícaro en la mitología clásica, el cual relata la caída de este personaje en las profundidades del mar, por haber querido remontarse en ambicioso vuelo a las alturas del firmamento desobedeciendo las órdenes de su padre Dédalo. En su más amplio sentido, el mito expresa un aspecto de la

¹¹⁰ Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós: ensayo de estética realista*. Madrid: Gredos, 1977. Página 305.

¹¹¹ *Ibid.* Página 265.

humana condición, la cual suele con frecuencia traspasar los límites de sus posibilidades inherentes para lanzarse a la conquista de lo inalcanzable. La trayectoria del vuelo hacia las alturas se convierte así en caída que lleva a la propia destrucción.”¹¹²
“En la novela *Tristana* el simbolismo de las alas y del volar frustrado es manifiesto.”¹¹³

Y es que el trazado caracterológico de la protagonista no puede explicarse en toda su complejidad sin atender a esta “reencarnación mitológica” en la figura de Ícaro, pues como éste Tristana también emprende un osado vuelo en búsqueda de la superación de los límites que la realidad impone; y se ve arrojada en acelerada precipitación al encontrarlos.

Indudablemente, la historia de Tristana es la crónica de un ascenso, que comienza por el despertar del largo letargo en el que la tenía sumida don Lope, en búsqueda de su ideal, persistentemente formulado: ser una mujer libre y honrada. En el trayecto, conoce al pintor, el cual inculca en ella el veneno del arte, acicate que la conduce a la conquista de una profesión, ser pintora. Este deseo va transmutándose en diferentes áreas, pero el trasfondo es el mismo, es el anhelo de superar las propias limitaciones impuestas por la realidad. En el recorrido de este ascenso, Tristana encuentra diversos escollos, la separación del amante, la amputación, a los que responde con nuevos anhelos, ser música, ser pintora nuevamente. Y finalmente, tras el último impulso deviene la inexorable precipitación, materializada en el matrimonio con don Lope.

La simbología del mito estructura la esencia anhelante de Tristana, en constante proceso de búsqueda -ilustrado por las sucesivas metamorfosis- por trascender los designios impuestos por la realidad; e ilustra el proceso de ascenso y descenso que caracteriza el viaje “tristánico”.

El sustrato mítico del personaje se manifiesta también en los discursos de don Lope y Horacio:

“...¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que me tiene ley..., no sé por qué..., pues siempre se pone de mi parte en estas contiendas...cuando se me escapa lo que quiero..., me lo trae atadito de pies y manos...” (Pág. 191)

“Soy yo muy terrestre, muy práctico, y ella muy soñadora, con unas alas de extraordinaria fuerza para subirse a los espacios sin fin.” (Pág. 218)

Don Lope alude a la tendencia escapista de su cautiva, por remontarse en alto vuelo, alejándose de la realidad, al querer liberarse de su opresor. Como puede observarse en el

¹¹² *Ibíd.* Página 274.

¹¹³ *Ibíd.* Página 276.

fragmento, don Lope manifiesta una suerte de aprobación en tan luctuoso desenlace, porque supone la entrega absoluta y definitiva del cuerpo de Tristana.

Horacio, en el diálogo con don Lope, sintetiza las diferentes naturalezas que les caracteriza a él y a Tristana, representando la imaginación y fantasía de ésta mediante las alas, elementos posibilitadores del ascenso a los terrenos ignotos de los sueños.

Aparte de este simbolismo mítico, hallamos el empleo de la técnica simbolista en la creación de imágenes que sin duda adquieren una resonancia trascendente, o un intento por sintetizar conceptualmente una realidad dolorosa e íntima de la protagonista. Nos referimos, en primer lugar, a la amputación -símbolo que cuenta con una amplia bibliografía- como una imagen de honda significación que ilustra la imposibilidad de Tristana para materializar sus sueños, como el de ser actriz. La amputación supone un importante escollo que le impide seguir, en esa consecución de su ideal, de ser una mujer libre. En este sentido, su conexión con la imagen de las alas resulta evidente, porque representa un drástico corte de las alas de la fantasía.

Tristana, en la carta que anuncia la mala noticia, se refiere a su pierna utilizando una significativa metáfora:

“Y lo mismo has de quererme con un remo que con dos.” (Pág. 189)

La pierna es un remo, y Tristana no puede avanzar con un solo remo, es sin duda un obstáculo, que le obliga a retroceder en sus ambiciones, y modifica inevitablemente su actitud en cuanto a éstas. Aunque después don Lope reavive nuevamente la imaginación de la joven trayéndole libros, y la inquietud por la música, regalándole un órgano para que sus fantasías puedan seguir avanzado.

Con referencia a este cambio que opera en Tristana la fatídica amputación, señalamos un fragmento de la ponencia de Ana Padilla Mangas, titulada: “*Creación de una identidad literaria: Tristana (Galdós) y Gregorio Olías (Landro)*”, en el VIII Congreso Internacional galdosiano:

“Tristana en esta relación completa que vive con Horacio es feliz, tremendamente feliz, pero cuando se rompe esa relación ¿por qué se va Tristana lentamente enfriando? algo tan contrario a su carácter impulsivo y apasionado. Esa dejadez, languidez y quietud que comienzan a apoderarse de ella, creo que no proviene de la amputación de la pierna, ni del desamor de Horacio, ni de los impedimentos sociales, sino de un vago presentimiento que comienza a embargar a Tristana y éste es que su amado, su narratario, su interlocutor, su cocreador de esa maravillosa realidad que entre ambos estaban forjando ha dejado de existir, se ha convertido en un ser convencional; puede que ya estuviera dentro de él este convencionalismo como apunta la crítica, pero el hecho es que el dialogo existía y cuando Horacio cambia la pintura, sus

sueños, por sembrar rábanos y calabazas y llevar una vida lejos de lo que deseó tanto al comienzo desaparece la relación.”¹¹⁴

Tal y como expresa la autora, la desaparición del narratario se revela a todas luces como uno de los motivos que explicarían la desilusión que se apodera de la protagonista; sin duda, el abandono del compañero ideal como coautor, junto con el que comienza a construir su sueño, supone un importante escollo que impide la proyección de un futuro, sin embargo, creemos, a diferencia de lo anotado por Ana Padilla, que la incidencia de la amputación es capital en el progresivo decaimiento no solo moral sino también físico de la protagonista.

Por otro lado, y el hecho de que Buñuel, en su adaptación cinematográfica de *Tristana*, así lo hubiera intuido refleja la modernidad de la imagen creada por Galdós, la amputación se revela también como una castración, pues la pierna como objeto de deseo es una segregación simbólica de la sensualidad de Tristana, la cual al verse cercenada confirma por segunda vez el triunfo de don Lope. Pues la primera ocasión, el ultraje de su honra, a ojos de don Lope, la proyectaba como una mujer que ya no podía servir para el matrimonio, asegurándose así su posesión. Don Lope se siente ganador, pues cree que la invalidez la imposibilitará para nuevas relaciones, confirmando así la recuperación de su trofeo.

Otro de los aspectos simbólicos que permiten dibujar al personaje por dentro y por fuera es la presencia destacada del color blanco. En las primeras apariciones, la protagonista antes de ser designada por su nombre se presenta a través de una imagen plurisignificativa, pues alberga en sí, la prosopopeya y la etopeya que la definen, conformada por las similitudes que guarda con una dama japonesa. Dos elementos contribuyen a esta identificación, de un lado, el color blanco puro de su piel, que remite evidentemente a la idea de pureza, de una sexualidad latente, pero en estado inmaculado todavía, y de otro lado, la textura de esta alabastrina piel, semejante al papel. Esta característica no sólo remite a su fragilidad y ductilidad, manifiestas en el inicio de la obra, sino también proyecta en el personaje su factura literaria. Pues Tristana comienza siendo como un papel en blanco, soporte en el que dibuja su madre sus preferencias literarias; posteriormente, don Lope imprime en él su capacidad fantasiosa e imaginativa, y la deshonrosa mácula; y por último, Horacio vierte su conocimiento

¹¹⁴ Padilla Mangas, Ana. «La creación de una identidad literaria: Tristana (Galdós) Gregorio Olías (Landeró).» Galdós y el siglo XX. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005. 778-785.

pictórico y su gusto literario. Este aspecto de *tabula rasa* advierte sobre la gestación del personaje, puesto que, éste no está concebido *a priori* como entidad acabada, la protagonista construye su personalidad ante el lector y éste es también testigo de su destrucción.

“...era joven, bonitilla, esbelta, de una blancura casi inverosímil de puro alabastrina...” (Pág. 40)

“...resultaba una fiel imagen de dama japonesa... sí toda ella parecía de papel, de ese papel plástico, caliente y vivo... De papel nítido era su rostro blanco mate, de papel su vestido...” (Pág. 41)

“...su blancura nácar tomó azuladas tintas a la luz...” (Pág. 105)

Asimismo, la blancura del cuerpo la asemeja a una muñeca, similitud que se potencia con las reiteradas designaciones “muñeca con alas” “muñeca de mi vida”, “muñeca infeliz”, aludiendo así a su carácter pasivo y sumiso previo al despertar, y a la perspectiva que tiene don Lope de Tristana como objeto.

En relación con la analogía del papel, la apariencia de Tristana refleja en sí misma su intrínseca irrealidad, como un ser que no participara de lo carnal, sino que estuviera destinado a la literatura, a la ficción, ya desde su propia fisionomía.

En el devenir del personaje, la pureza del papel advierte de su deterioro físico:

“...-No me va a conocer. Pero ¿ves? ¿Qué color es este que tengo? Parece de papel de estraza...” (Pág. 199)

Destacamos ahora otro aspecto simbólico que aparece determinado por el nombre, aunque ya hemos aludido a la onomástica en el primer apartado, volvemos a esta para iluminar otras significaciones sumamente reveladoras que aluden al feminismo reivindicativo de Tristana; una cuestión que debe señalarse aunque, y en esto estamos de acuerdo con Germán Gullón, no debe reducirse la total significación de la obra al mero alegato feminista.

Aparte del evidente eco literario al mito tristanesco, el hecho de que Galdós haya escogido el nombre del héroe de Cornualles, Tristán, en lugar de Iseo, para designar a su protagonista puede deberse, como indica Joan Grimbert en su reseña: “Galdós's *Tristana* as a subversion of the Tristan legend”¹¹⁵, a la voluntad de enfocar sus aspiraciones reivindicativas con respecto al papel sumiso que la sociedad le imponía.

“The impulse to link Tristana to Tristan rather than to Iseult signals another significant anomaly, for although «Tristán» was once a fairly common name (in the late Middle Ages),

¹¹⁵ Grimbert, Joan. «Galdós' Tristana as a subversion of the Tristan legend.» *Anales Galdosianos*, XXVII-XXVIII, 1992-93: 119-122.

«Tristana» was not. The latter, which according to Theodore A. Sackett, makes Galdós' heroine «the feminine version of the masculine archetypal lover», reflects her yearning for independence -the «symbolic desire to combine both sexes in one», an aspiration that suggests an important reason, at least at the level of myth, for the failure of her dream: she is fated to bear alone the weight of its idealism. Indeed, although Horacio is both a catalyst and equal partner, initially, in her rejection of the shabby values of bourgeois society, it soon becomes clear that he is a most conventional man who would like to make of his lover the most conventional of wives.”

Así, como indica J. Grimbert, la protagonista es la versión femenina del arquetípico amante, hecho que refleja su anhelo de independencia, manifestado en el deseo simbólico de unir los dos sexos en uno. Esta idea sugiere que Tristana debe soportar sola el peso de su idealismo, ya que, Horacio, si bien al principio es el catalizador y el cómplice en sus sueños, y en su rechazo de los valores burgueses, pronto se desenmascara, desvelando su convencionalismo al querer hacer de Tristana la más convencional de las esposas.

Indudablemente, la reivindicación feminista es palmaria en la evolución del personaje, pues ya desde el inicio, en el diálogo mantenido con Saturna sobre las perspectivas profesionales que podía seguir la mujer en aquella sociedad represiva, Tristana menciona las siguientes profesiones, las cuales estaban exclusivamente bajo la hegemonía del poder masculino:

“si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos podríamos...Pero cosiendo, cosiendo...”
(Pág. 62)

De igual modo, esta preocupación se manifiesta en sus reiteradas ansias de independencia, materializadas en el deseo de desempeñar una profesión para ser libre, y vivir en un espacio independiente, aun considerando la posibilidad de la maternidad, ella viviría sola con su hijo, tema que genera una polémica entre los amantes, pues Horacio no entiende la necesidad de vivir separados. Estas ideas revolucionarias no llegan a materializarse, como anticipa la propia naturaleza del título epónimo, pues remite a una pretensión quimérica, ella no podrá seguir la estela heroica de su homónimo mítico, de igual modo que las mujeres no podrán participar profesionalmente del ámbito masculino; de alguna forma, Galdós parece advertir de la imposibilidad de realización profesional de la mujer en aquella sociedad, a través de un nombre cuya naturaleza es dual y que proyecta también ese aura mítica, literaria y por ende ficticia que caracteriza al personaje.

En definitiva, la protagonista se define a través de un haz de relaciones simbólicas que informan al lector, esencialmente, de un aura intangible que refleja su propia ficcionalidad, como también la revela su nombre, y la referencia mítica de Ícaro.

8. Análisis evolutivo del personaje desde la novela tendenciosa a la espiritual.

Una vez hemos analizado sincrónicamente las cuatro obras propuestas en nuestro estudio: *Marianela* (1878), *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Tristana* (1892) nos proponemos realizar un trazado diacrónico a través del cual situaremos el estatuto del personaje en función de la poética narrativa del autor, insertando así esta creación en el marco de su evolución literaria. A fin de observar cómo la categoría del personaje va trasmutando su apariencia, desde el tipo,

característico de la novela tendenciosa, a un personaje definido por el medio y la sociedad en que habita, de cuño naturalista, hasta la interiorización de éste, en la novela espiritual.

La primera novela seleccionada, *Marianela*, se incardina en la etapa inicial de Galdós, denominada “novela de tesis”, cuya cronología ha situado Eoff Sherman entre 1876 y 1878.¹¹⁶ Estas novelas corresponden a una fase intermedia en la evolución hacia el realismo de la novelística de la pasada centuria, que presenta las siguientes etapas, como indica Sergio Beser: costumbrismo, novela de tesis y novela realista y naturalista.¹¹⁷ Cada fase de la evolución tiene su correlato en el momento ideológico que se refleja en las características de cada novela:

“La novela ideológica coincide con la época de activa y violenta lucha polémica que, iniciada con el krausismo, se desarrolla tras la revolución de 1868. Hacia 1880 empieza a reflejarse, dentro del campo ideológico, la mentalidad pragmática y acomodaticia de la Restauración; la suavización de las polémicas y la influencia del naturalismo francés llevan al escritor a reproducir y estudiar la realidad sin los prejuicios que le movían los años anteriores”.¹¹⁸

El florecimiento de la novela de tesis tiene su enclave en la Gloriosa, la revolución de Septiembre del 68, este particular momento histórico genera la profusión de una literatura con un marcado carácter ideológico. Como indica María Pilar Aparici, en su clásico estudio: *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*:

“El fundamento de la novela de tesis del 68 es la ideología burguesa que triunfa con la revolución. Como dice Juan Ignacio Ferreras, la base de esta ideología es el triunfo del individualismo, por lo que la novela de tesis (comprendida en la llamada novela burguesa) es la historia problemática de un individuo... De esta falta de adecuación entre ideales y realidad surge el enfrentamiento del individuo y la sociedad y el fracaso de aquél. Por lo tanto, a una realidad problemática va a corresponder una novela conflictiva y doctrinal...”¹¹⁹

Una novela doctrinal cuya base ideológica fundamental pivota en torno al conflicto religioso que se manifiesta a través de la dicotomía: progreso y ciencia por un lado, y conservadurismo e Iglesia por otro.

Esta realidad dual sirve al autor para posicionarse ideológicamente, vehiculando así sus ideales a través de la focalización de una de las dos visiones, defendida por el personaje. De modo que los personajes se definen a través de un dualismo moral, maniqueo, propiciando así un inevitable tono moralizante en Galdós. De este modo, la novela de

¹¹⁶ Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós*. St. Louis: Washington University Studies, 1954. Página. 154.

¹¹⁷ Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*, "B.R.H.". Ed. Gredos, Madrid, 1968, página 169.

¹¹⁸ *Ibid.*, página 169

¹¹⁹ Aparici Llanas, M^a Pilar. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona: CSIC, 1982. Páginas 9-10.

tesis presenta una realidad desde una perspectiva prejuiciada; los personajes y las acciones están sometidos a un código moral cuya funcionalidad exclusiva es demostrar las ventajas del progreso frente las actitudes anquilosadas del conservadurismo. Así pues, la novela tendenciosa se caracteriza esencialmente por la parcialidad y la carga ideológica. A este respecto el parcialismo de Galdós se manifestará siempre a favor del progreso y de la ciencia, del liberalismo ideológico frente al conservadurismo y al fanatismo.

Por lo que respecta a los personajes que pueblan las novelas de tesis, siguiendo la observación de Lukács en torno al concepto del realismo:

“Realismo significa, en mi opinión, aparte de la fidelidad del detalle, la fiel reproducción de unos caracteres típicos bajo circunstancias típicas”.¹²⁰

María Pilar Aparici expone lo siguiente:

“Esta concepción del realismo es aplicable a las novelas de tesis de Galdós. Los personajes de estas novelas que, bajo un criterio perteneciente más a la psicología que a la crítica literaria, han sido acusados de no ser personajes “humanos”, pueden ser considerados *tipos y típicas* las situaciones que provocan. Son tipos Pepe Rey, Gloria, Morton, León Roch, María Egipcíaca, porque en ellos se unen las contradicciones de que habla Lukács, lo “eternamente humano y lo históricamente determinado”. Son personajes que, por una parte, representan las ideas determinantes de su momento histórico: la fe en el progreso, en la ciencia, en la unidad religiosa, unos, los otros el fanatismo, la intolerancia, el conservadurismo. Por otra parte, estos mismos personajes se muestran en contradicción con sus mismos ideales y se dejan llevar por sus sentimientos, por los conflictos humanos...”¹²¹

En cuanto a las categorías narratológicas del espacio y el tiempo, recordamos ahora la clasificación ofrecida por Casaldueiro, en la que subdivide la primera etapa en “período histórico” (1867-1874) y “subperíodo abstracto” (1875-1879)¹²² -en esta última se insertarían las novelas tendenciosas- porque advierte en la denominación el carácter abstracto que presentan las novelas que se agrupan en ese período.

Una abstracción temporal que se contrapone a la inequívoca caracterización cronológica tanto de los Episodios como de “las novelas contemporáneas”; como también una abstracción espacial, pues estas novelas se desarrollan en una geografía ideal, con nombres inventados por el escritor con una clara voluntad irónica y simbólica. Sólo en estas novelas de la primera etapa, prescindirá Galdós de la geografía real en favor de

¹²⁰ Lukács, George. «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels.» En *Sociología de la literatura*, 3ª edición. Ed. Península, Barcelona, 1973. Pág. 220.

¹²¹ Aparici Llanas, Mª Pilar. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona: CSIC, 1982. Página 15.

¹²² Casaldueiro, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 4ª edición. Ed. Gredos, Madrid, 1961.

una geografía “moral”, como él mismo indica en referencia a Ficóbriga, al inicio de la novela *Gloria*:

“Allá lejos, sobre verde colina a quien bañan por el Norte el Océano y por Levante una tortuosa ría, está Ficóbriga, villa que no ha de buscarse en la geografía, sino en el mapa moral de España, donde yo la he visto.”¹²³

Ficóbriga, Orbajosa, Socartes, Villafangosa son topónimos que tienen una existencia exclusivamente literaria, y apuntan a realidades simbólicas; su propia indefinición espacial hace posible que puedan localizarse en cualquier parte de la geografía española, de ahí su universalidad, “es posible que esté en todas partes” como indica el narrador en *Doña Perfecta* al tratar de ubicar Orbajosa. Galdós reitera así el carácter arquetípico de la ciudad ficticia.

A la luz de lo expuesto, cabe preguntarse si *Marianela* es o no novela de tesis, si su protagonista es un personaje tipo, característico de esta etapa inicial. Esta cuestión suscitó gran controversia entre la crítica, pues se ha considerado *Marianela* una suerte de paréntesis en comparación con *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) y *La familia de León Roch* (1878), como así lo reseña Doña Emilia Pardo Bazán:

“un género aparte, puesto que ni de política, ni de historia trata; es un drama psicológico, una narración de sentimiento”¹²⁴

Indudablemente, *Marianela* presenta numerosas coincidencias con las novelas tendenciosas, pues hallamos en primer lugar, un espacio abstracto, ficticio, representado por Socartes, con profundas reminiscencias simbólicas en el decurso novelesco. La abstracción temporal también es manifiesta a través de la indefinición cronológica que caracteriza la obra. Por otro lado, también hallamos un dualismo moral, de una parte Teodoro y Carlos Golfín representan la voz del progreso, de la ciencia, a través de sus respectivas profesiones: Oftalmólogo e Ingeniero; de otra parte, las ideas tradicionalistas y conservadoras aparecen vehiculadas a través de los hermanos Penáguilas, Sofía y Florentina. Asimismo, el rasgo de la parcialidad es manifiesto en el posicionamiento del autor a favor del progreso y la ciencia, utilizando al personaje como mero instrumento de propagación ideológica.

Por contrapartida, es cierto que no hallamos en *Marianela* el tema de la intolerancia religiosa ni la violencia política, como principal motor de la historia, sino la presencia

¹²³ Pérez Galdós, Benito. *Gloria*. Primera edición, imprenta de José María Pérez, Madrid, 1877.

¹²⁴ Pardo Bazán, Emilia. «Estudios de literatura contemporánea: Pérez Galdós.» *Revista Europea*, 15, 1880, pág. 412.

de una religión acomodaticia y aparente, representada por la falsa caridad practicada por Sofía y Florentina.

Por tanto, estos personajes son tipos en tanto en cuanto aúnan las contradicciones de que habla Lukács, lo “eternamente humano” y lo “históricamente determinado”; pues, por una parte, representan las ideas determinantes de su momento histórico: la fe en el progreso y en la ciencia (los hermanos Golfín) unos, los otros el conservadurismo, la hipocresía de la moral burguesa (los hermanos Penáguilas, Sofía, Florentina). Por otra parte, a estos mismos personajes les acucia la contradicción de sus propios ideales, y son permeables a los conflictos humanos, dejándose llevar por “lo eternamente humano” como son el enamoramiento irracional, en el caso de la protagonista Nela. Estos conflictos ideológicos son representativos del tiempo y de la condición humana de siempre. Así pues, parafraseando a Lukács, los personajes son tipos y las situaciones típicas.

Nos centramos ahora en la configuración del personaje de Marianela en función de la poética narrativa en la que se inserta, la novela tendenciosa.

Rafael Bosch señalaba en su estudio “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”:

“Galdós ha concebido la novela realista como búsqueda llevada a cabo por un héroe problemático, movido por distintos impulsos subjetivos, como la megalomanía de *La desheredada*, el amor a ultranza de Fortunata, la hermandad mística que respecto de los hombres siente Nazarín. En todos los casos, la totalidad de la vida es sólo un ideal subjetivo que choca con la alteridad del mundo exterior...”¹²⁵

En las novelas de tesis la presencia del héroe problemático es evidente, concretamente en el personaje de Marianela, cuyas ilusiones se presentan como inaccesibles en la realidad de Aldeacorba. Su relación con Pablo es inviable en la sociedad patriarcal de los Penáguilas, aunque el invidente no hubiera recobrado la visión, la unión hubiese sido imposible, porque atenta contra el *status quo*, cuya prolongación buscaba el patriarca en la unión de su hijo con Florentina.

En relación a esta lucha dialéctica entre el individuo y la sociedad, Earle señala que en muchas de las obras de Galdós existe una:

“disparidad irónica entre la ambición personal y la evasiva realidad”¹²⁶

¹²⁵ Bosch, Rafael. *Galdós y la teoría de la novela de Lukács*. Anales galdosianos, año II, 1967, páginas 169-184.

¹²⁶ Earle, Peter G. «Galdós entre el arte y la historia.» *Insula*, núm. 342, 1975, página 10.

Buen ejemplo de lo expuesto por Earle es el caso de Marianela, cuya pulsión amorosa se presenta como una clara ambición irrealizable, que no se ajusta a los parámetros de la sociedad patriarcal de Aldeacorba.

Por otro lado, Marianela se define esencialmente a través del simbolismo de los espacios que habita; así, la Terrible, el bosque de Saldeoro son prolongaciones de su particular concepción del mundo: la naturaleza animista y una religión mixtificada conforman el universo ideal en el que se corporeizan sus ilusiones, no en vano todo el paisaje natural es partícipe del idilio de los amantes.

Asimismo, el hecho de que el espacio sea ficticio, inventado, confiere al personaje una mayor intensidad simbólica, legendaria, y particularmente en su caso, esta perspectiva se eleva finalmente a la categoría de mito, a través del reportaje de los periodistas.

En cuanto a la cuestión del simbolismo en los personajes de las novelas de tesis, señalamos las palabras de María Pilar Aparici:

“Es evidente, pues, que en la técnica de creación de personajes aplica aquí Galdós el simbolismo y sus personajes tienen la rigidez propia del ente que no sufre una transformación.”
127

Este es el simbolismo de personajes como Pepe Rey en *Doña Perfecta*, cuya simplicidad deviene de su carácter eminentemente simbólico, está al servicio dialéctico del autor, que lo utiliza para probar una idea.

No es así, de manera total, en el caso de Marianela, en el que se pueden intuir visos de una transformación, cuando su idealismo se atenúa con el reconocimiento de la realidad, verbalizada en lucha dialéctica con Teodoro. Éste, por su parte, también presenta una factura más dúctil, pues reconoce igualmente los perjuicios que el progreso le ha generado a Marianela. De este modo, dos personajes que representaban la fe en el progreso y el idealismo, respectivamente, manifiestan una evolución en sus perspectivas, hecho que atenúa el concepto del personaje de novela de tesis como mero portavoz de las ideas del autor.

De todos modos, aunque Marianela reconozca los límites que le impone la realidad, no los acepta, hecho que prueba el intento de suicidio.

Es, por tanto, *Marianela* una novela de tesis, como hemos intentado definir en función del personaje, sin embargo, contiene elementos que apuntan a la ruptura estética, con respecto a la novela resultante de la Revolución del 68, que supondría *La desheredada*

¹²⁷ Aparici Llanas, M^a Pilar. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona: CSIC, 1982. Página 288.

en la trayectoria narrativa galdosiana. Montesinos en el 1968 ya advirtió la presencia de elementos naturalistas en *Marianela*:

“El lugar de los yacimientos mineros se encuentran, las explotaciones mismas y el carácter de esa explotación (...) Las descripciones del terreno son detallistas como nunca lo fueron – recuérdese la de La Terrible a la luz de la luna, lugar que, ciertamente, visto así le permite ser realista y fantástico a la vez. Todo esto nos parece ya franco naturalismo. Y nos recuerda los procedimientos de esta escuela el gran caudal de tecnicismos de minería, (...) como nos lo recuerda Golfín, que habla como médico aun a los que no lo entienden (...) Todo esto anuncia un pronto advenimiento del naturalismo.”¹²⁸

Este naturalismo incipiente germinará finalmente en *La desheredada* (1881), obra de importancia cardinal porque inaugura la siguiente etapa de la novelística galdosiana, designada con el epígrafe de “Novelas contemporáneas” o siguiendo las propias palabras del autor canario “de la segunda manera”, que comprendería en el estudio de Eoff¹²⁹ desde *La desheredada* a *Miau* (1881-1888). Esta novela supone un punto de inflexión en la trayectoria narrativa de Galdós porque presenta una renovación formal y temática de primer orden. Como muy certeramente indicara Germán Gullón¹³⁰, Galdós abandona el telescopio idealista, mediante el cual la realidad aparecía distanciada, y empuña la lupa realista y/o el microscopio naturalista, centrándose en la realidad circundante.

Así los espacios imaginarios y simbólicos, síntesis de cualquier ciudad española, se concretan en un Madrid, ubicuo en toda la novelística posterior, detallado minuciosamente a través de las calles, barrios emergentes, paseos, etc. Del mismo modo, el tiempo se instaura en el seno del relato, desdoblándose en tiempo histórico y biográfico, pues los acontecimientos históricos son utilizados por Galdós para complementar simbólicamente la caracterización y evolución del personaje en el decurso novelesco. La irónica anagnórisis de Isidora coincidirá con la abdicación de Amadeo de Saboya y con el advenimiento de la República.

La desheredada supone una experimentación en las técnicas narratológicas de primera magnitud: el soliloquio, el narrador-personaje, el monólogo interior, la dramatización del relato, la segunda persona narrativa, el multiperspectivismo. Asimismo, en cuanto a la temática, será la burguesía, con sus defectos y virtudes, la clase que protagonizará las ficciones galdosianas de este ciclo.

¹²⁸ Montesinos, José F. *Galdós I*. Ed. Castalia, Madrid, 1968, páginas 242-243.

¹²⁹ Eoff, Sherman H. *The novels of Pérez Galdós. The concept of life as dynamyc process*, Washington University Studies, Saint Louis, 1954, página 154.

¹³⁰ Gullón, Germán, *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam-Atlanta, GA. Rodopi, 1990. Página 46.

Además de los procedimientos narratológicos, y del nuevo enfoque de las categorías de espacio y tiempo, la innovación del Galdós de las “Novelas contemporáneas” viene configurada también por la recuperación del Cervantes esencial, cuya ubicuidad se prolongará hasta la etapa espiritualista: *Tristana*, *Ángel Guerra*..., por la hibridación del realismo y el naturalismo, por la representación de lo irracional, y por último, por la creación del personaje de Isidora y su desarrollo orgánico en el relato.

De todas las innovaciones sucintamente expuestas, por no ser el lugar para su desarrollo, nos ocupamos ahora exclusivamente de ese nuevo personaje que irrumpe en el universo fictivo galdosiano. Se trata de una entidad que va tornándose más compleja, deja atrás el simbolismo tipificador, y el dualismo que lo define dialécticamente en valores absolutos; y exhibe una personalidad forjada en contacto con los otros personajes, en constante evolución, de ahí la característica de organismo, de algo en permanente modificación.

El personaje, gracias a la inserción de los procedimientos narrativos del diálogo dramatizado, del monólogo, del soliloquio va auto-revelándose sin la mediación del autor. Hecho que permite una introspección más profunda en la interioridad del personaje, puesto que, a través de estos recursos, se percibe la voz de éste en un contexto eminentemente confesional.

Además de las peculiaridades hasta ahora expuestas, debemos añadir la decisiva influencia de la poética naturalista en el trazado de este nuevo personaje. Y es que Isidora Rufete no puede explicarse sin atender a su filiación naturalista; aunque no se dé la premisa básica del ismo en la producción galdosiana: la impersonalidad narrativa y objetiva de la historia, es ineludible la influencia del naturalismo francés.

Aparte de esta significativa ausencia, dos aspectos se revelan sumamente deudores de la escuela zolesca: de un lado, el determinismo genético, y social; y de otro, la creación del lenguaje popular de los bajos fondos. En primer lugar, la entidad quijotesca de Isidora se construye a través de los antecedentes familiares, su padre muere en el manicomio de Leganés; su tío, el canónigo, ha alimentado durante su infancia la folletinesca historia de la ascendencia de la marquesa de Aransis, y en la actualidad, antes de morir, sigue vivificando esta pretensión a través de los consejos, que le remite por vía epistolar, para desempeñar con éxito su función nobiliaria, no obstante, esta carta la recibe, irónicamente, cuando ya se había producido el inesperado reconocimiento:

“En la una, su tío el canónigo se despedía de ella para el otro mundo y le daba mil consejos de mucha sustancia, amén de un legadillo para que ambos huérfanos prosiguieran en la empresa de reclamar su filiación y herencia...” (Pág. 280)

“En sus buenos tiempos, don Santiago Quijano-Quijada, primo carnal de Tomás Rufete, había sido mayordomo de una casa grande y después administrador de otras varias. (...) dedicado a la caza, a la gastronomía y a la lectura de novelas. Tenía ciertos hábitos de grandeza...” (Pág. 280)

Así, la locura de Isidora viene dada, en parte, por el determinismo genético, y por la autoreferencialidad, pues, por un lado, Galdós ubica su nacimiento en la quijotesca geografía manchega, y por otro lado, la dibuja como una lectora voraz de la literatura de folletín. Un personaje, pues, que se explica a través de la propia literatura, este será también un rasgo que se irá intensificando a partir de esta “segunda manera”.

El determinismo social contribuye a perfilar los momentos de encumbramiento y degradación moral que sufre Isidora en su devenir novelesco. Así pues, mientras mantiene una posición elevada cuyos signos son revelados por la apariencia física, ornamentada por el vestuario y los cuidados estéticos, su actitud corresponde a esa clase ansiada. No obstante, a medida que va perdiendo estos privilegios, y debe recurrir finalmente a Gaitica para recuperar su anterior estatus, la influencia deletérea del lumpen incide en su comportamiento, cuya revelación más significativa se manifiesta en el lenguaje arrabalero con que se expresa en los últimos capítulos.

Las malas compañías de Mariano e Isidora desempeñan un papel significativo en el trazado de ambos personajes. En el caso de Mariano, el hecho de haber vivido con su tía, la Sanguijuelera, en aquel entorno degradado imprime en él, desde su aparición en la novela, el estigma que Isidora trata denodadamente de eliminar, intentándolo vestir elegantemente y escolarizándolo; acciones que se revelan totalmente estériles en éste.

Otro rasgo que apuntábamos, anteriormente, es la creación del lenguaje popular en el habla de Gaitica, Mariano y la Sanguijuelera, que acaba revirtiendo en el discurso de Isidora, quien utiliza no sólo los términos de su último amante, sino también el acento, “ese acentillo andaluz”.

Se trata, por tanto, del determinismo lingüístico, al que Isidora no puede sustraerse, tras haber vivido con Gaitica.

En consecuencia, la presencia del determinismo contribuye a la creación de seres complejos, cuya personalidad se forja en el contacto con los demás, en constante devenir, y es revelador de cómo el carácter se modifica en función de con quién se relacione.

Otro de los aspectos que desempeña una función destacada en el diseño de Isidora son las potencias irracionales: el subconsciente, los sueños, la fantasía, la imaginación. Galdós al presentar la contumacia de un ser obstinado en materializar sus sueños, sus aspiraciones, estaba indagando en la exploración de los sentimientos más recónditos de un ser, allá donde se fragua lo que no es dado captar por el mundo sensible. Indudablemente, el autor canario, en esta introspección en el irracionalismo del personaje, estaba situando en una categoría equivalente esta realidad sensible y la realidad material.

En relación con el elemento onírico, debe recordarse que Galdós fue muy aficionado a las lecturas de psicología y psiquiatría, a través de su fecunda amistad con Tolosa Latour. Asimismo, Germán Gullón¹³¹ hace referencia a Monlau como autor de referencia; es una cuestión que aparece reiteradamente en la novelística galdosiana, ya José Schraiban rastreó taxonómicamente los sueños en Galdós en el clásico estudio: *Dreams in the Novels of Galdós*. Nueva York. Hispanic Institute, 1960.

En *Tristana* el discurso alucinado de la protagonista, tras serle aplicado el anestésico -resorte que restablece la verosimilitud realista al texto- el autor plantea un intento de adentrarse en lo irracional, para vislumbrar las potencias que funcionan sin el yugo del racionalismo.

Todas las innovaciones formales y temáticas, que emprende el autor canario en 1881 con *La Desheredada*, inauguran el ciclo de las Novelas de asunto contemporáneo que se cierra en 1887 con la aparición de *Fortunata y Jacinta*. En un magnífico artículo: "Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis"¹³² Joan Oleza presenta otra clasificación, atendiendo a la evolución ideológica de Galdós: El período abstracto (1867-1879), Las Novelas naturalistas (1881-1885), La interiorización de la realidad (1886-1892), y El sueño de la realidad (1898-1918). *Fortunata y Jacinta* la inserta en el tercer período:

Lo que nos parece evidente es que Galdós escribió fundamentalmente tres tipos de novelas, cuya configuración formal se organizaba en torno a tres constantes o ejes: la realidad colectiva deformada por la ideología (novelas abstractas), la ideología incorporada a la realidad colectiva (novelas naturalistas) y la crisis de esa ideología y de esa realidad colectiva con el paso a progresivas interiorizaciones individuales (*La Incógnita*, *Realidad*, *Ángel Guerra*, *Nacarina*, *Torquemada*; *Misericordia*; *El abuelo*).

¹³¹ Pérez Galdós, Benito. *La desheredada*. 3ª ed. Germán Gullón. Madrid. Ed. Cátedra, 2004. Página 28.

¹³² Oleza, Joan. "Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis" Alicante. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. 2002. Pág. 16

Según Oleza, en *Fortunata y Jacinta*, ya se intuyen las deficiencias del Naturalismo, esa realidad que no puede explicarse exclusivamente por factores deterministas, ya sean genéticos, sociales o económicos; el personaje muestra una escisión no ya entre él y la colectividad sino en su propia interioridad.

Galdós ha encontrado el drama del individuo, drama que se cifra en la lucha que lo escinde, en la pugna entre ser social y ser personal. Y descubre -cosa que había intuido ya en *Fortunata y Jacinta*- que las fuerzas condicionantes -herencias, familia, status económico-social, sociedad, etc.- no basta para explicar los actos humanos.

Como bien lo ilustra *Fortunata*, quien conforma otro punto de inflexión no sólo en la trayectoria estética galdosiana, como también lo hiciera el personaje de Isidora, sino en el propio seno de la novela: si bien la primera parte de la obra es esencialmente Naturalista: personaje tipo, “hija del pueblo” -como Jacinta conforma el tipo de la mujer burguesa- descrito a partir de los condicionamientos sociales, en la segunda parte se ha gestado ya progresivamente una individualidad problemática, en pugna con la colectividad y con su propia conciencia, que oscila entre la asimilación de los principios morales que rigen la sociedad (representados por Feijoo, Maximiliano, Doña Lupe, Guillermina, Jacinta) o el seguimiento de su propia ética.

El cambio en la composición de la factura del personaje que prelude la etapa espiritualista es tan trascendente como lo fuera el creado en la etapa Naturalista con respecto al de las novelas de tesis.

Isidora Rufete se conforma a través del determinismo social, genético, de aspectos metaliterarios, y su conflicto puede explicarse por la conjunción de esas coordenadas; sin embargo, los trazos que comienzan a despuntar en *Fortunata*, (“el ángel exterminador del Naturalismo” en palabras de S. Gilman¹³³) y que tendrán su continuidad en personajes como Benina responden ya otro orden de aproximación, en el que el individuo se hace interioridad, y no puede ser ya sondeado exclusivamente por condicionantes sociales, genéticos, o históricos, de ahí que el Naturalismo se muestra insuficiente para dar habida cuenta de estas naturalezas.

Tristana (1892) se inserta en la última etapa de la producción galdosiana, denominada “novela espiritualista”. La cronología según Eoff comprende desde 1889-1897, y las denomina bajo el epígrafe de novelas de “madurez filosófica”.¹³⁴

¹³³ Gilman, S. *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*. Taurus, Madrid, 1985. Pág. 304.

¹³⁴ Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós*. St. Louis: Washington University Studies, 1954. Página 154.

La nueva tendencia espiritualista comienza a notarse más claramente hacia 1886, el sector de la crítica que ensalzaba a Zola empieza a criticarlo. En 1887 aparece el ensayo “La revolución y la novela en Rusia”¹³⁵ de Emilia Pardo Bazán, recopilación de conferencias, realizadas en el Ateneo de Madrid, y producto de su lectura de *Crimen y castigo* de Dostoievski. En el citado texto, Doña Emilia apunta lo siguiente:

“El elemento espiritualista de la novela rusa para mí es uno de los méritos más singulares, y justamente es ése el elemento que falta en la novela francesa: los realistas franceses ignoran la mejor parte de la humanidad que es el espíritu.”

En 1891, la autora gallega haría las siguientes declaraciones en su artículo sobre “Edmundo de Goncourt y su hermano”¹³⁶ en *La España Moderna*:

“Nadie que lleve el alta y baja de estas cuestiones ignora que el naturalismo francés puede considerarse hoy un ciclo cerrado, y que novísimas corrientes arrastran a la literatura en direcciones que son consecuencia y síntoma del temple y disposición de las almas de los últimos años del siglo. (...) El ciclo naturalista encontró sus paladines en Francia; el ciclo nuevo, que podemos llamar realista ideal, los halló en Rusia.”

A partir de este momento, la fe en la ciencia entra en crisis, y la novela se abre paso por los movedizos terrenos del psicologismo, y el análisis de las actitudes del espíritu. Esta nueva tendencia del realismo a hacerse psicología, espiritualismo, interiorismo pone claramente de manifiesto el desplazamiento del modelo francés al modelo ruso, como certeramente apuntaba doña Emilia en el artículo anteriormente citado.

En este contexto se inserta la producción galdosiana de la década de los noventa, *Ángel Guerra*, *Nazarín*, *Misericordia*, *Halma* participan de este espiritualismo.

En las novelas espiritualistas emerge un realismo en el que la realidad ha perdido su autonomía, y se torna problemática, pues genera en el escritor la certidumbre de que es inaprehensible en su totalidad, hecho que le lleva a desconfiar de la realidad aparente. Esta desconfianza en la realidad humana y social contemporánea se manifiesta en dos aspectos: en primer lugar, en la integración en el proceso creativo de la metafictionalidad, la literatura remite a la propia creación literaria; en segundo lugar, la afirmación de la tendencia a la simbolización.

Germán Gullón expone con gran claridad la mirada al universo literario:

“Pues ese componente ficticio, al cruzar la raya de la década de los años noventa, parece ir ganando en consistencia, afianzarse más, ganar en autonomía con respecto al elemento referencial que en la época del realismo-naturalismo propiamente dicha, la década de los ochenta había sido de crucial importancia. (...) la inspiración compositiva comienza a exhibir unos rasgos muy peculiares que, sin duda preludian la modernidad, y me refiero al interés por

¹³⁵ Pardo Bazán, Emilia. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, vol. III, 1973, página 760.

¹³⁶ *Ibid.*, página 952.

potenciar lo ficticio, por utilizar la literatura, lo creado, en lugar de lo proveniente de lo vital, como punto de partida para la elaboración novelística.”¹³⁷

Tristana es un ejemplo evidente de ese ingreso del elemento metaliterario en el texto espiritualista de los noventa; las referencias culturalistas de la novela han sido analizadas en este trabajo, por lo que no nos detenemos ahora en ellas.

En cuanto al segundo aspecto señalado: el simbolismo, lejos queda ya el que informaba las novelas de tesis, cuya naturaleza diáfana contribuía al dualismo característico de los personajes, y evidenciaba las ventajas del progreso y el anquilosamiento de las ideas conservadoras.

El simbolismo que permea las novelas espiritualistas es de muy diferente signo, éste se ha tornado opaco, esencialmente porque la realidad es indescifrable en su totalidad, por lo que se expresa con una cierta ambigüedad, a diferencia del simbolismo de las novelas de la primera época, cuyo significado era evidente.

Por lo que respecta al personaje, éste se muestra especialmente a través de la individualidad, en un proceso de progresiva interiorización, como demuestra la intensificación de los procedimientos narratológicos que permiten al personaje expresarse sin la mediación del narrador: la dramatización del diálogo, utilizado en *Realidad* (1888), su primera novela dialogada; la modalidad epistolar en *La incógnita* (1888), su única novela epistolar. Estas técnicas que ya utilizó en el período anterior, fertilizan este nuevo ciclo novelístico, como prueba de la intensificación de la interiorización en la configuración del personaje.

Este proceso de adentramiento adquiere sustantiva significación en *Tristana*, un personaje que se va desvelando en su progresiva gestación, desde el despertar de su conciencia, a la creación de una identidad multiforme a través de las numerosas máscaras que utiliza, hasta llegar finalmente a una interioridad ambigua, a una intimidad velada, que se resiste al análisis del lector y del narrador. Como es manifiesto en la pregunta que cierra la novela.

“¿Eran felices uno y otro?... Tal vez” (Pág. 234)

Es quizás el rasgo más definidor del personaje en función de la poética espiritualista de este ciclo, la ambigüedad de los personajes, que responde a esa voluntad de alejamiento de la referencialidad realista para adentrarse en la interioridad del individuo, aunque se antoja tarea estéril. En *Tristana* los personajes aparecen revestidos de lo equívoco, no

¹³⁷ Gullón, Germán. *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Rodopi, 1990. Página 50.

son lo que parecen, bien porque el lector percibe la perspectiva idealizada según la cual el don Lope es el donjuán, Horacio es el *señó Juan*, y Tristana es Paquita de Rímini, o el enfoque realista generado por Saturna, según la cual don Lope es don Lepe, Tristana es la señorita Reluz, Horacio es el señorito Horacio; o el ideal literario según el cual Horacio es el caballero predestinado a salvar a la dama de las garras del dragón (don Lope). Esta *mise en abyme* remite a tres perspectivas distintas sobre la realidad que aparecen en el texto: lo que son, lo que quieren ser, y lo que pudieran ser.

Otra de las particularidades, que se intensifica, de los héroes espiritualistas es su factura literaria, el escritor utiliza las referencias culturalistas para crear a sus personajes, bien para intensificar sus características o bien para atribuirles irónicamente las cualidades de que carecen, como es el caso de don Lope, cuya doble literaturización permite además perfilar los claroscuros de su personalidad, pues el hipotexto del donjuán se invierte presentando a un donjuán caduco -anunciador del donjuán decadente de las *Sonatas*- y el caballero quijotesco tejen deliberadamente la ambigüedad del personaje. El trasnochado espíritu de don Lope atesora algunos de los valores caballerescos que lo conducen a salvar la posición económica de la familia Reluz, aunque después ultraje el honor de la joven Tristana. En este sentido, el antagonismo con respecto al personaje de la novela de tesis es sustantivo, los personajes se han hecho individuos, matizados en su textura personal.

Así pues, el texto aparece inserto en un sistema de referencias literarias, que funciona como hipotexto, iluminando así la distancia que media entre la realidad del personaje galdosiano y el ideal del referente literario, en este sentido, se pone de manifiesto que los personajes no alcanzan el nivel del ideal mítico de los referentes literarios: don Lope es un caduco donjuán, Horacio ni siquiera llega a constituirse como tal, prueba de ello es la paródica identidad que representa su designación *señó Juan*.

Por otra parte, el componente ficticio de Tristana configura su propia concepción de la realidad, y anticipa su vivencia amorosa como amante adúltera según el eco del referente mítico de Tristán; es un personaje destinado a la ficción ya desde su infancia, la influencia de las preferencias literarias de su madre conforman esa predisposición a la fantasía.

De modo que, la realidad se ha materializado en el texto galdosiano a través del ingenioso juego del autor con el material provisto por la propia literatura; si *El Quijote* había operado como hipotexto en *La desheredada* para caracterizar esencialmente la dialéctica realidad-ficción de su protagonista, en esta ocasión, el autor utiliza

irónicamente la referencia literaria para mostrar la mediocridad de sus personajes, cuyos nombres contienen el ideal mítico, pero, sin embargo las identidades acaban desdiciendo tal ideal.

Sin duda, se trata de un nuevo acercamiento a la realidad, más oblicuo, y que preanuncia la modernidad finisecular, como indica Germán Gullón:

“Ésta situada al comienzo de la modernidad, cuando la novela ofrece la espalda a la referencialidad realista y comienza el periplo de la interioridad, donde permanecerá existiendo hasta que las innovaciones vanguardistas la permitan de nuevo ser la figuración artística de la novedad humana vista en el amplio contexto social. De momento, el artista hace que la novela mire su propia literalidad, lo ficticio, el repositorio de lo humano preservado por la tradición literaria.”¹³⁸

Las cuatro protagonistas seleccionadas representan modos distintos de aproximación a la realidad, Marianela, inserta en el código estético de la novela de tesis, es esencialmente un símbolo que alberga la idea de la fantasía, del idealismo, en pugna dialéctica con la razón, defendida por Teodoro Golfín; es, por tanto, un personaje que responde todavía a los dualismos propios de las novelas galdosianas de la primera época. El personaje es aún en gran medida deudor de la ideología del autor. No obstante, en *Marianela* se advierten visos de autonomía, en los procedimientos narratológicos del monólogo y de la multiplicidad de perspectivas, que construyen el personaje de Marianela a través de sus propias voces, aunque orquestadas por la utilidad ideológica que les impone el autor.

Andando el tiempo, llegamos a 1881, año crucial en el que definitivamente se muestran las urdimbres de un personaje, de una heroína hecha de carne y hueso como es Isidora Rufete. Con *La desheredada*, como es sabido y como hemos señalado en este trabajo, se abre un nuevo ciclo en el que un nuevo personaje cincelado por el escarpelo naturalista emerge en el texto galdosiano, condicionando su desarrollo posterior, cuya culminación sería *Fortunata*, la cual ya preanuncia el agotamiento de los esquemas estéticos naturalistas.

Isidora ya es un personaje con encarnadura, cuya trayectoria vital va trazándose en el decurso novelesco, mediante las estrategias de representación realista: las continuas mudanzas de la apariencia física de la protagonista, como los sucesivos cambios de domicilio, o las transformaciones lingüísticas que jalonan sus últimos parlamentos, que advierten al lector del azaroso proceso.

¹³⁸ *Ibid.* Páginas 113-114

Uno de los signos más sintomáticos de la gestación de la interioridad de este personaje es su conciencia de identidad, cuya evolución ha destacado en su estudio “*La desheredada y la tradición del quijote con faldas*” Leonardo Romero Tobar, a través de la transformación de la formulación cervantina -“Yo sé quién soy y sé que puedo ser no sólo los que he dicho sino todos los doce Pares de Francia y aun todos los nueve de la Fama” (*Quijote*, Primera parte, cap. V)- en “Por Dios que nos oye, juro que soy quien soy”, comenzando así con la certidumbre de creerse heredera de Aransis, pasando por períodos de dubitación, en el momento de entrevistarse en la cárcel con el notario, para finalmente, renegar de su nombre, reducto de su identidad. En este tránsito, el lector ha sido testigo de la construcción y destrucción de la identidad de la porfiada protagonista. La cuestión de la identidad se complementa a toda una serie de dispositivos narrativos que intervienen en la articulación del personaje por dentro y por fuera, mecanismos que van desde la prosopografía, a la recreación de un entorno inanimado que funciona como una segregación simbólica de éste, hasta la etopeya, conformada por las acciones y los parlamentos que definen su psicologismo. Aspectos todos de los que hemos dado habida cuenta en este trabajo.

El desarrollo a modo de organismo, que caracteriza la existencia de Isidora, es también representativo de Tristana, otro ser que no desdice de su autenticidad a pesar de estar esencialmente construido por resortes ficcionales. Como hemos señalado anteriormente, el sustrato literario tiene en Isidora una muy diferente función, la de caracterizar la locura del personaje, en cambio, en Tristana, además de completar esa naturaleza igualmente abocada a la imaginación y a la fantasía, muestra su reverso irónico, distanciando al personaje mítico del real, ella aspira a ser Francesca de Rímini, otra amante mítica, y se queda en Paquita, Curra, currita, y todos los apelativos que traslucen esta distancia del mito dantesco.

En Tristana lo menos relevante es el medio social en el que vive, su funcionamiento es secundario, no es tanto un ser social como lo son los personajes que pueblan el universo galdosiano de las “*Novelas contemporáneas*”, sino que prefigura ya los seres de acción interior de comienzo del siglo XX. Lo más destacable de la heroína espiritualista es también la construcción de su identidad, pero ésta a diferencia de la porfiada Isidora, cuya identidad ficticia se empeña en certificar, Tristana se va conformando a través de las numerosas metamorfosis, de continuos intentos, que traslucen una personalidad incierta, en permanente búsqueda, cuyo destino permanece irresoluble, pues hay algo en

la resignada aceptación de Tristana que se resiste al profundo análisis del lector y del narrador. Esa es, quizás, la característica más reveladora de esta etapa final de Galdós, la ambigüedad. Se manifiesta un descrédito en los mecanismos realistas que pretendían auscultar la realidad, ésta se ha tornado más opaca, mostrando así espacios huidizos que solo pueden resolverse mediante la ambigüedad.

La evolución del personaje galdosiano es la historia de un proceso de interiorización, de densificación, de un viaje que parte de una realidad dual en lucha, en contradicción, visualizada a través de unos resortes simbólicos diáfananamente traducibles, a una realidad traducible también en términos de condicionantes sociales, genéticos, económicos, una realidad explicable todavía por esta causalidad, hasta llegar a la esencialización del drama en el interior del propio personaje, una verdad manifiestamente subjetiva, y por ello difícilmente cognoscible en su totalidad. El personaje focaliza esta búsqueda del autor por captar una verdad que se va tornando menos unívoca paulatinamente, no menos veraz pero sí más inaprensible.

9. Conclusiones

Tras el análisis de los procedimientos narratológicos, temáticos y estructurales que conforman la estructura externa e interna del personaje femenino que hemos estudiado en las obras: *Marianela*, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, y *Tristana*, exponemos a continuación las siguientes conclusiones:

En primer lugar, la factura del personaje galdosiano, inserta en los parámetros estéticos del Realismo, presenta unas constantes que pese a mantenerse en esencia a través del tiempo, y que definen la particular poética del autor, desarrolla en cambio unas variables que van modificándose en función de su propia evolución estética. Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta continuidad es *Marianela*, este personaje presenta características que germinarán en *Fortunata* y florecerán posteriormente en *Benina*. A pesar de que el tratamiento estético en cada una de ellas es distinto, puesto que se incardinan en tres etapas diferentes de la novelística galdosiana, las tres comparten una misma estirpe, son “hijas del pueblo”, pertenecen al bajo mundo suburbial, que limita con aquél regentado por las clases dominantes, Aldeacorba, patria de los Penáguilas en la obra *Marianela*; y las zonas residenciales del Madrid del ochocientos en *Fortunata y Jacinta*, y *Misericordia*.

Uno de los aspectos más destacables de la obra *Marianela*, a nuestro juicio, es contener el germen del personaje por excelencia que crea Galdós: Fortunata. Ya habíamos remarcado las concomitancias en cuanto a la religiosidad, la analfabetización, y la perseverancia en la lucha ante un conflicto irresoluble. Marianela, aunque participa de las características del personaje “tipo”, y se define a través de un espacio-tiempo idealizado, simbólico, presenta indicios de ruptura con respecto a sus antecesoras: *Doña Perfecta*, *Gloria*, como ya habíamos señalado. El personaje de Marianela experimenta una evolución, que deviene del reconocimiento que los límites de la realidad impone. Esta misma certidumbre es la que acompañará a Fortunata en su devenir vital. Fortunata ya está ubicada en un espacio y tiempo concretos, y su personaje ya participa de la categoría de aquellos que son orgánicos, porque forman parte de un cosmos, que remeda la pulsión cotidiana de la existencia, y que no acaba en la novela *Fortunata y Jacinta*, sino que se expande a otras creando el ilusionismo de la vida, cuando reaparecen personajes de otras novelas y se mezclan a su vez con otros reales, compartiendo el mismo estatuto fictivo.

Indudablemente, la creación del personaje llega a su culminación con la nómina creada en las “Novelas contemporáneas”, encabezada por la quijotesca Isidora, su aparición marca un punto de inflexión incontestable; *La desheredada*, como es sabido y como hemos detenidamente estudiado en este trabajo, inaugura una serie de procedimientos narratológicos, temáticos y formales que permiten situarla como la obra iniciadora del Naturalismo en España. En lo que confiere a la construcción del personaje, la evolución con respecto a las novelas de tesis no puede ser más extraordinaria, éste ha pasado del tipo al individuo, se ha trasladado de un espacio simbólico al Madrid capitalino, insertándose en el engranaje urbano, el cual determinará en parte su conformación. Galdós ha creado en sus “Novelas Contemporáneas” personajes verosímiles, criaturas que existen pero que también evolucionan en contacto con la realidad temporal y espacial de una geografía topográfica veraz, a la vez que remiten al universo fictivo de la propia literatura a través de la inserción del elemento cervantino, el cual será una constante que se extenderá hasta las novelas de signo espiritualista de la década de los 90.

El ciclo de las Novelas Contemporáneas se cierra con *Fortunata y Jacinta*, y como hemos indicado en el extenso análisis, representa la decadencia del modelo estético del Naturalismo y preanuncia aspectos ya de la novela espiritualista posterior. La morfología de la protagonista, especialmente en esta novela, se articula desde fuera

hacia dentro, la apariencia física se aboceta en la primera parte, y posteriormente se va fraguando el psicologismo de forma más significativa mediante los pensamientos que los parlamentos de ésta. Con *Fortunata* llega la culminación del particular costumbrismo galdosiano, con posterioridad, los personajes se van abstrayendo, tornándose más ambiguos, ejemplo paradigmático el de *Tristana*, un personaje además que remite esencialmente a su factura ficcional, para desdecirla.

En la novela *Tristana* el aspecto más relevante en cuanto a la morfología del personaje es la ambigüedad, cifra de un cierto relativismo o descrédito en la posibilidad de conocer objetivamente la realidad, como también lo prueba la identidad multiforme que se esconde tras todos los apelativos con que es designada. Por otro lado, el recurso de la metafictionalidad no arroja luz -en contra de lo que ocurría con otros personajes anteriores, en los que el sustrato cervantino completaba parte de su significación- sino que Galdós se sirve del referente literario para subrayar la distancia que media entre este y la realidad del personaje, a través de la ironía.

El estudio comparativo de estos cuatro personajes femeninos evidencian el proceso de densificación que emprende el autor canario en el trazado caracterológico de sus criaturas. El culmen de este proceso estético lo hallamos en *Fortunata*, a partir de él, los personajes se van desnudando de los ropajes realistas, y se espiritualizan, el ejemplo paradigmático de esta evolución se sintetiza en la creación del personaje femenino que parte de *Marianela*, tiene su continuidad en *Fortunata* y concluye en *Benina*.

Si bien la entidad del personaje va configurándose en torno a unos parámetros estéticos que van evolucionando en la poética de Galdós, permanece en cambio una constante, un común denominador, y es la distancia trágica, irónica que media entre los deseos y la realidad. Las protagonistas luchan individualmente contra un colectivo que pretende asociarlas, absorberlas, y que finalmente las vence, aunque no siempre la síntesis resulta tan diáfana. En las novelas de tesis, la polaridad maniquea hacia el desenlace predecible, sin embargo, como apuntábamos, *Marianela* presenta un final ambiguo, a la vez que irónico, ella, que vivía entre la absoluta indiferencia de los demás, es enterrada con todos los honores, y con una lujosa lápida estampada con su nombre completo. De alguna forma, la muerte la ha podido salvar de una existencia penosa ante la nueva mirada compasiva de Pablo. Este final definitivo encontrarán también *Isidora* y *Fortunata*. En el primer caso, el final es aún más trágico porque deviene de la degradación moral y física, *Isidora* viaja desde la lucha por una determinada identidad hasta la negación absoluta de cualquier identidad. En cambio, la muerte en *Fortunata* es

ambivalente, su deseo de ser la esposa de Juanito se frustra, tal y como lo conciben las convenciones sociales, pero no bajo su perspectiva, según la cual la descendencia crea vínculos que se superponen al sacramento del matrimonio. Por otra parte, el sacrificio de la donación del auténtico *pitúsín* también presenta una cierta ambivalencia: es simplemente un acto de buena fe hacia Jacinta o puede ser también un acto de trasgresión contra las normas y valores burgueses, al injertar un nuevo miembro de diferente naturaleza social en la orgullosa genealogía de los Santa Cruz. A pesar de este final ambiguo, no hay duda de que Fortunata se define a través del conflicto, de una lucha feroz por el amor.

Es quizás en *Tristana* donde la problemática que caracteriza al personaje se muestra de forma más evidente por reiterativa. En esta novela, la protagonista idea infatigablemente diversas salidas para escapar del tutelaje servil a que es sometida por el caduco Don Lope, y denodadamente sus anhelos se frustran con la misma celeridad con que idea nuevas formas de conseguirlo. Tristana es tal vez la que mejor encarna de todas las protagonistas analizadas el vuelo Icárico, esa trágica constatación de la imposibilidad de los deseos, que se desintegran al menor contacto con los rayos del sol, evidenciando la certidumbre de la negación.

Este aspecto del personaje concebido como un “héroe problemático” en términos de Lukács, como recoge Rafael Bosch¹³⁹ en el artículo “Galdós y la teoría de la novela de Lukács”, es la constante que se mantiene a través de la evolución poética, de los parámetros estéticos, del propio tiempo:

Galdós ha concebido la novela realista como búsqueda llevada a cabo por un héroe problemático, movido por distintos impulsos subjetivos, como la megalomanía de *La desheredada*, el amor a ultranza de Fortunata, la hermandad mística que respecto a los hombres siente Nazarín. En todos los casos, la totalidad de la vida es sólo un ideal subjetivo que choca con la alteridad del mundo exterior, sea ésta la intolerancia y fanatismos religiosos, como en *La Familia de León Roch*, la enfermedad que mata al hijo de *Torquemada en la hoguera*, la ingratitud y abandono con que responden a la *Misericordia* de Benina los personajes altos a quien ella ha protegido con sus sacrificios.

Por último, remarcar el componente cervantino que sustenta el andamiaje que conforma al personaje, un aspecto de gran relevancia puesto que algunos de los personajes no pueden explicarse sin tal filiación: Isidora, Maximilano, Fortunata, Ido del Sagrario, y

¹³⁹ Bosch, Rafael. «Galdós y la teoría de la novela de Lukács.» *Anales galdosianos, año II*, 1967: 169-184.

tantos otros que se miran en el espejo del hidalgo manchego encontrando un decisivo reflejo. Isidora ya lleva en su procedencia geográfica y familiar el germen quijotesco, y como tal actúa pretendiendo adecuar la realidad a su percepción; la locura, parámetro que mide la particular visión de Don Quijote, caracteriza a Maxi, incluyendo también su reverso: la lucidez, que muestra al recomponer el retorno de su amada. Otro personaje deudor del loco hidalgo es Ido del Sagrario que enloquece por la lectura de folletines. Y Fortunata quien realiza también tres salidas, y afirma saber quién es, como también lo hiciera Isidora, frase de innegable eco quijotesco: “Yo soy Fortunata”.

Esta recuperación del Cervantes esencial, se intensifica en la etapa de las novelas de asunto contemporáneo y se extiende a las de signo espiritualista. Sin duda, Galdós revitaliza de forma incontestable la tradición Cervantina, una aportación de importancia capital que no halló el reconocimiento debido entre sus contemporáneos y aun en los de generaciones posteriores.

Para concluir nos gustaría recordar algunos fragmentos del discurso de ingreso de Galdós en la Real Academia de la Lengua: “La sociedad presente como materia novelable” (1897), el cual conforma uno de los textos teóricos más decisivos del escritor canario, en donde insiste en los postulados que defendiera en 1870 con “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, sobre cuál sería el tipo de novela idónea que reflejara la sociedad surgida de la Revolución del 68, al tiempo que atendiera sus necesidades consumistas en materia literaria, pues como él mismo indicaba, estos lectores se convertirían en modelo y juez. El texto de 1870 conforma un escrito de carácter programático, que sin duda debe considerarse como un manifiesto del Realismo. En él Galdós reflexionaba sobre las características que debía reunir esta nueva novela de costumbres: debía surgir de la observación de la sociedad contemporánea, es decir, ser realista, y que fuera ese espejo balzaquiano en el que se mirara la clase media.

En el discurso de ingreso en la Real Academia de 1897 reafirma su modelo programático en torno a la novela, sin embargo se advierte cierto desencanto hacia esa burguesía, de signo ya más conservador.

Galdós sintetiza en este párrafo su concepto de realismo literario como mimesis objetiva de la realidad, y su credo estético sobre cómo debía plasmarse la realidad, perfilando a los personajes en su contextura social, física, espiritual y doméstica. Los espacios, tanto

exteriores como interiores, los objetos, la vestimenta, el lenguaje conforman esas características de las que hemos dado habida cuenta a través del análisis de las protagonistas de las cuatro novelas propuestas en esta tesis doctoral.

“Imagen de la vida es la Novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.” (Pág. 220)¹⁴⁰

No obstante, en este mismo discurso, se advierte cierta contradicción, pues Galdós, por otro lado, postula una aproximación menos epidérmica del personaje, como queda manifiesto en sus creaciones espiritualistas de la década de los 90, en contraposición de ese modelo naturalista que observaba al individuo desde parámetros sociales, genéticos, ambientales, y que empieza a superarse en 1887 con *Fortunata y Jacinta*.

Considera que el escritor debe prescindir de elementos más externos, “debe dar a los personajes vida más humana que social”, y verlos en su desnudez, sin los “ropajes” superficiales que esconden otra realidad más profunda, más interior, más esencial.

“Pero a medida que se borra la caracterización general de las cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable.”

“Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil, como es de mayor empeño la representación plástica del desnudo que la de una figura cargada de ropajes, por ceñidos que sean.” (Pág. 225)

En definitiva, bien sea desde una óptica tendenciosa, naturalista o espiritualista, las creaciones de Galdós suponen un esfuerzo continuado desde un punto de vista epistemológico de aprehensión de la realidad, mostrando en su última etapa la insuficiencia de tal voluntad, de aquellos postulados de 1870 que promulgaban el conocimiento de la realidad a través de la mimesis fiel y objetiva. Andando el tiempo, sus personajes han ilustrado ese viaje, desde el personaje tipo, al personaje social, hasta el individuo, desde la objetividad hasta esa progresiva opacidad, que acaba asumiendo el autor con finales tan ambiguos como los de *Tristana*.

¹⁴⁰ Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de Crítica literaria*, (2ª) Edición de Laureano Bonet, ed. Península, Barcelona, 1999.

10. Bibliografía

Álamo Felices, Francisco. «La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas.» *UNED Revista Signa*, 15, 2006: 189-213.

Alonso G., Corina. «Galdós y sus relaciones femeninas: María D. M.» *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas, 1989. 11-20.

Amorós, Andrés. «Tristana. De Galdós a Buñuel.» *Actas del primer Congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas, 1977.

Aparici Llanas, M^a Pilar. *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona: CSIC, 1982.

Arencibia, Yolanda. «La imagen de la vida (que) es la novela.» *ULPGC. Biblioteca Universitaria*, 2006: 14-33.

Aristóteles. *Poética*. Ed. trad y notas de V. García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

Ayala, Francisco. «Galdós entre el lector y los personajes.» *Anales galdosianos*, 5, 1970.

Bajtín, M. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

Bal, M. *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra., 1985.

Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta, 1970.

Baquero Goyanes, Mariano. «Las caricaturas literarias de Galdós.» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 36, 1960: 331-62.

Baquero Goyanes, Mariano. «Perspectivismo irónico en Galdós.» *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252, Octubre 1970/Enero 1971: 143-160.

Beltrán Almería, Luis y Varias García, Juan. «El discurso del personaje en la novela galdosiana.» *Revista de literatura*, 106, 1991: 513-533.

Benítez, Rubén. *Cervantes en Galdós*. Murcia: Universidad de Murcia. Secretariado de Publicaciones, ed. II., 1990.

Beser, Sergio. *La desheredada, de Pérez Galdós: Significación*. Destino, 6 de julio de 1968.

—. *Leopoldo Alas, crítico literario, "B.R.H."*. Madrid: Gredos, 1968.

Blanco-Aguinaga, Carlos, "On the birth of Fortunata", *Anales Galdosianos*, 3 (1968), pp. 13-14.

Bly, Peter A. «Egotism and Charity in Marianela.» *Anales Galdosianos*, 7, 72: 49-66.

—. "Fortunata and N 11, Cava de San Miguel", *Hispanófila*, 59 (1977), pp. 31-48.

Boris, Tomachevski. *Teoría de la literatura*. Madrid: Adal editor, 1982.

Bosch, Rafael. «Galdós y la teoría de la novela de Lukács.» *Anales galdosianos, año II*, 1967: 169-184.

Brioschi, F y Constanzo di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel, 1988.

Butor, Michel. «El uso de los pronombres personales en la novela.» En *Sobre literatura II*, 77-84 (77-91). Barcelona: Seix Barral, 1963.

Calley, Louise Nelson, "Galdós' Concept of Primitivism: A Romantic View of the Character Fortunata", *Hispania*, 44 (1961), pp. 663-665.

Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920). 4ª edición*. Madrid: Gredos, 1961.

Chamberlin A., Vernon. «A Further Consideration of Galdosian Cultural Nicknames: Mythological, Legendary, and Historical Personages.» *Decimonónica*, vol. 2. núm. 1, 2005: 2-21.

Chamberlin A., Vernon. «Beethoven" and "Sigue Beethoven": The Sonata-Form Structure of Galdós' La desheredada.» *Decimonónica*, vol. 3 núm. 1, 2006: 11-27.

Chatman, S. *Historia y discurso (la estructura narrativa en la novela y en el cine)*. Madrid: Taurus, 1990.

- Clarín. *Galdós, novelista*. Barcelona: PPU. Edición. A. Sotelo, 1991.
- Clarín, Leopoldo. *La Regenta II. Ed. Gonzalo Sobejano*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- Clark, Zoila. «Benito Pérez Galdós y el aburguesamiento en "Tristana".» *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*, 2006.
- Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós: ensayo de estética realista*. Madrid: Gredos, 1977.
- Cuesta Abad, José María. "Los espacios de "Fortunata": Dialéctica espacio-refugio/espacio-prisión" *Actas del Congreso Internacional, 23-28 de Noviembre, Centenario de "Fortunata y Jacinta" (1887-1987)*. Facultad de ciencias de la información Universidad complutense de Madrid, 1989, pp. 477-485.
- De la Revilla, Manuel. «Revista Crítica.» *Revista Contemporánea*, 14, 1878: 505-510.
- Dendle, Brian J. *The spanish of religious thesis (1876-1936)*. Madrid: Castalia, 1968.
- Earle, Peter G. «La interdependencia de los personajes galdosianos.» *Cuadernos hispanoamericanos*, 250-252, Octubre 1970 a enero 1971: 117-134.
- Earle, Peter. «Galdós entre el arte y la historia.» *Insula*, núm. 342, 1975: 10-11.
- Eoff, Sherman H. *The Novels of Pérez Galdós*. St. Louis: Washington University Studies, 1954.
- . "The Treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*", *Hispanic Review*, 7 (1949), pp. 1262-1289.
- Escobar Bonilla, María del Prado. «El legado de Cervantes: presencia del Quijote en la narrativa galdosiana.» *ULPGC*, 2005: 1-14.
- Escobar Bonilla, María del Prado. «Galdós o el arte de narrar.» *Biblioteca Virtual Universal*, 2003.
- . «La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós.» *VI Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 1997. 290-297.

Escobar Bonilla, María del Prado. «Técnicas narrativas en las últimas novelas de Galdós.» *Ediciones del Cabildo de Gran Canaria* 285-302.

Estrella Cózar, Ernesto. "Fortunata y Jacinta. Anatomía de una realidad fluctuante". *Revista Hispánica moderna*, Vol. 55 nº 1, 2002, pp. 15-38.

Forster, E.M. *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate, 1983.

García Ramos, Antonio. «La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas.» *Cartaphilus* 5, 2009: 58-70.

García Ramos, Antonio. «Una aproximación poliédrica al personaje galdosiano: El caso de Isidora Rufete.» *Cartaphilus*, 6, 2009: 70-82.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Paris: Du Seuil, 1972.

Gillespie, Gerald. «Galdós and Positivism, en Galdós.» *Papers read at the Modern Foreign Language Department Symposium: Nineteenth-Century Spanish Literature. Benito Pérez Galdós*. Fredericksburg, Virginia: Mary Washington College of the University of Virginia, 1967. 109-120.

Gillespie, Gerald. «Sueños y Galdós.» *Anales galdosianos*, 1966.

Gilman, Stephen. *Galdós y el arte de la novela europea, 1981*. Madrid: Taurus, 1983.

Gimeno Casalduero, Joaquín. «La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo.» *Anales galdosianos, año VIII*, 1972.

Girolamo, Brioschi Franco y Constanzo di. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel, 1988.

Green, Otis. «Two Deaths: Don Quijote and Marianela.» *Anales galdosianos*, 1967: 131-133.

Greimas, A.J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1966.

Grimbert, Joan. «Galdós's Tristana as a subversion of the Tristan legend.» *Anales Galdosianos, XXVII-XXVIII*, 1992-93: 119-122.

Gullón, Germán. «Anatomía de una desilusión: La desheredada.» En *La novela como acto imaginativo*, 85-100. Madrid: Taurus, 1983.

- . *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- . *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.
- . *El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana. Anales de literatura Española* n°24, 2012, pp. 83-109 (Serie monográfica, n°14) Universidad de Alicante.
- Gullón, Germán. «Originalidad y sentido de *La desheredada*.» *Anales galdosianos, año XVII*, 1982: 40-47.
- Gullón, Germán. «Un clásico moderno.» *Ínsula*, 561, 1993.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Gredos, 1973.
- . *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus, 1979.
- . *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus Ediciones, 1970.
- Hamon, P. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1994.
- Hamon, Philippe. «Pour un statut sémiologique du personnage.» En *Poétique du récit*, de R Barthes, 124-129, 141-143. París: Seuil, 1977.
- Jones, C.A. «Galdós' *Marianela* and the Approach to Reality.» *Modern Language Review*, 56, 1961: 515-519.
- Kronik, John W., "Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of *Fortunata*", *MLN*, 97 (1982), pp. 272-310. Reproducido en *Conflicting Realities: Four Readings of A Chapter by Pérez Galdós*, Londres, Tamesis Books Limited, 1984, pp. 39-72.
- Lafarga, F. *Espiritualismo y fin de siglo: convergencia y divergencia de respuestas*. Barcelona: PPU, 1990.
- Larrea, María Isabel. «Los personajes o actantes en el relato.» *Publicación instituto de lingüística y literatura. Universidad Austral de Chile* 25-32.
- Lassaletta, Manuel C. *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*. Madrid: Ínsula, 1974.

Lissorgues, Yvan. "Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del S. XIX. Una estética de la verdad" *Anales de literatura Española*, nº 24, 2012, pp. 83-109 (Serie monográfica, nº 14) Universidad de Alicante.

Lister, John Thomas. «Symbolism in Marianela.» *Hispania*, XIV, 1931: 347-350.

López, Ignacio Javier. «Ortega Munilla y la doble génesis de La desheredada de Pérez Galdós.» *Anales galdosianos*, 20, 2, 1985: 7-17.

López, Ignacio Javier. «Representación y escritura diferente en La desheredada de Galdós.» *Hispanic Review*, 56, 1988: 455-481.

López-Landy, Ricardo, "Fortunata y Jacinta: el espacio amplio de la novela sintética", en *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica del Centro de Cooperación Iberoamericana, 1979.

Lukacs, Gyorgy. «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels.» En *Sociología de la literatura*, 3ª edición, de Gyorgy Lukacs, 220. Barcelona: Península, 1973.

Martinell, Emma. «Isidora Rufete (La Desheredada), a través del entorno inanimado.» *Letras de Deusto*, 16, 1986: 107-122.

Miralles, Enrique. *Galdós y el Naturalismo*. Ínsula, 1989.

Montesinos, José F. *Galdós I, II y III*. Madrid: Castalia, 1968.

Navarro Durán, Rosa. «Tristana, víctima de su autor.» En *Heroínas de ficción*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 1999.

Oleza, Joan. «Galdós y la ideología burguesa en España: de la identificación a la crisis.» 91-137. Biblioteca virtual Universal.

Oleza, Joan. «La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea.» En *Vita Nuova. Antología de escritores valencianos en el fin de siglo.*, de Ricardo Bellveser, 54-61. Valencia: Ajuntament de València, 1993.

Oleza, Joan. «Realismo y naturalismo en la novela española.» pp. 21-35. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002

Padilla Mangas, Ana. «La creación de una identidad literaria: Tristana (Galdós) Gregorio Olías (Landro).» *Galdós y el siglo XX*. Las Palmas: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005. 778-785.

Pardo Bazán, Emilia. «Estudios de literatura contemporánea: Pérez Galdós.» *Revista Europea*, 15, 1880: 412.

—. *Obras completas, vol III*. Madrid: Aguilar, 1973.

Pardo Bazán, Emilia. «Tristana, Nuevo Teatro Crítico, nº17 (mayo de 1892).» En *Obras completas T: III*, 1119-1123. Madrid: Aguilar, 1973.

Pattison, Walter T. *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*. Minneapolis: Universidad de Minnesota P., 1954.

Penas Varela, Ermitas. "Costumbrismo y novela: en torno a *Fortunata y Jacinta*" en *El Costumbrismo, nuevas luces*, D. Thion Soriano-Molla (ed) PUPPA Presses de l'Université de Pau et Pays de l'Adour. Pau, 2013

Pérez Galdós, Benito. *Ensayos de crítica literaria, ed. Laureano Bonet*. Barcelona: Ediciones Península, 1999.

—. *Gloria*. Madrid: Imprenta de José María Pérez, 1877.

—. *La desheredada*. 3ª ed. Germán Gullón. Madrid: Cátedra, 2004.

—. *Marianela* 2ª Edición Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2004.

—. *Torquemada en la hoguera. Obras completas*. Madrid, Ediciones Aguilar, 1973.

—. *Tristana*. Ed. Ricardo Gullón. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

—. *Fortunata y Jacinta*. 7ª Edición Francisco Caudet. Madrid, Cátedra, 2002.

—. *Fortunata y Jacinta. Edición de Adolfo Sotelo y Marisa Sotelo*. Barcelona, Planeta, 2003.

—. *Fortunata y Jacinta. Edición James Whiston*, Madrid, Castalia, 2010.

Pérez, Guzmán Álvarez. «Nuevo asedio a Marianela.» *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas, 1989. 9-18.

Pozuelo Yvancos, José M^a. «Teoría de la narración.» En *Curso de teoría de la literatura*, 219-240. Madrid: Taurus, 1994.

Propp, V. *Morfología del cuento*. Madrid: Akal, 1985.

Raphäel, Suzanne, "Un extraño viaje de novios", *Anales Galdosianos*, 3 (1968), pp. 35-49.

Ribbans, Geoffrey. «La desheredada, novela por entregas, apuntes sobre su primera publicación.» *Anales galdosianos*, 27-28, 1992-1993: 69-75.

Rodríguez, Alfred, e Hidalgo Linde, L. «Las posibles resonancias cervantinas de un título galdosiano: La desheredada.» *Anales galdosianos*, 20, 2, 1985: 19-23.

Rodríguez, Alfred, y Carstens, Thomas. «Tomás Rufete y Canencia: los dos ancianos locos que introducen las Novelas Contemporáneas.» *Anales galdosianos*, 26, 1991: 13-17.

Romero Tobar, Leonardo. «La Desheredada y la tradición del Quijote con faldas.» *Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas, 2005. 167-172.

Romero, Tobar. «Movimiento espiritualista y la novela finisecular.» En *Historia de la literatura española*, de V. García de la Concha, 776-794. Madrid: Espasa Calpe, 1998.

Ruiz Salvador, Antonio. «La función del trasfondo histórico en La desheredada.» *Anales galdosianos*, 1, 1966: 53-62.

Ruiz Salvador, Antonio. «La función del trasfondo histórico en La Desheredada.» *Anales galdosianos*, año I, 1966.

Ruiz, Mario E. «El idealismo platónico en Marianela de Galdós.» *Hispania*, LIII, 1970: 870-880.

Sánchez, Roberto. *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*. Madrid: Ínsula, 1974.

Sánchez, Roberto G. «Galdós' Tristana. Anatomy of a "Disappointment".» *Anales galdosianos*, 12, 1977.

- Scanlon, Geraldine M. «Problema social y krausismo en "Marianela".» *Actas del III Congreso internacional de estudios Galdosianos*. Las Palmas: Biblioteca Universitaria, 1989. Tomo I, 81-90.
- Schmidt, Ruth A. «Tristana and the Importance of Opportunity.» *Anales galdosianos*, 9, 1974.
- Schnepf, Michael A. «The Political Significance of the Title of Galdós' *La desheredada*.» *Anales galdosianos*, 34, 1999: 69-73.
- Schraibman. «Alpha y Omega de la novela: Galdós.» *Publicación Washington University in St. Louis* 537-546.
- Schraibman, José. «Galdós, o el canon enterrado.» *Biblioteca Virtual Universal*, 2003.
- Schraibman, Joseph. *Dreams in the Novels of Galdós*. Nueva York: Hispanic Institute, 1960.
- Sobejano, Gonzalo. *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1991.
- Sobejano, Gonzalo. «Galdós y el vocabulario de los amantes.» *Anales galdosianos*, 1, 1966.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar, 2002.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. «Émile Zola y Leopoldo Alas "Clarín": aspectos de la novela.» —. *Galdós, novelista, por Leopoldo Alas*. Barcelona: PPU, 1991.
- Sotelo Vázquez, Adolfo. «La descripción como revelación del personaje en la novela realista: Ana Ozores y la insignificancia.» *Letras Peninsulares*, 1989.
- Sotelo Vázquez, Marisa. *Ángel Guerra y sus críticos*. Barcelona: PPU, 2009 Reimpresión.
- . «Benito Pérez Galdós y Emilia Pardo Bazán: teoría, crítica y novela.» *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano, Galdós y la gran novela europea del siglo XIX*. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2009 (en prensa).

Sotelo Vázquez, Marisa. «Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós: una fecunda amistad literaria.» *Isidora, Revista de Estudios Galdosianos*, n° 8, 2008: 215-223.

Sotelo Vázquez, Marisa. «La crítica literaria de Emilia Pardo Bazán a Pérez Galdós.» En *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, 762-788. Las Palmas: Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000.

Sotelo Vázquez, Marisa. «Reflejos cervantinos en Ángel Guerra de Benito Pérez Galdós.» *Isidora, Revista de Estudios Galdosianos*, n° 6, 2005: 165-179.

Vienne Viñals, Fanny. Urbanografía: el caso de *Pedro Sánchez de Pereda* y *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós. *Anales de literatura Española*, 24, 2012, (Serie monográfica, n°14) pp. 141-148. Universidad de Alicante.

Viñas Piquer, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2002.

Wellington, Maria A. «Marianela: nuevas dimensiones.» *Hispania*, LI, 1968: 38-48.

Wright, Chad C. «The Representational Qualities of Isidora Rufete's House and her Son Riquín in Benito Pérez Galdós' Novel *La desheredada*.» *Romanische Forschungen*, 83, 1971: 230-245.

Yáñez, María Paz. «El dilema discursivo en *Marianela*.» *Anales galdosianos*, 29-30, 1994-1995.

Ynduráin, Francisco. *Galdós, entre la novela y el folletín*. Madrid: Taurus, 1970.

