

# TORMENTO DE PÉREZ GALDÓS, HUELLA Y SUPERACIÓN DE LA NOVELA FOLLETÍN

*Isabel Vázquez Fernández*

Para una aproximación inicial a la concepción literaria de Pérez Galdós, es preciso partir del fundamento indiscutible que sustenta toda su obra: la reproducción mimética de la realidad, propósito que le adscribe al Realismo decimonónico. Sin embargo, la crítica galdosiana de estas últimas décadas ha sometido a revisión estos cimientos para añadir nuevos matices, más que para rebatirlos. En primer lugar, el afán de transferir la realidad no excluye, sino más bien presupone, la preocupación por los procedimientos expresivos adecuados; el autor afronta la búsqueda de los recursos formales del texto literario —disposición, estructura, rasgos estilísticos—, consciente de la problemática que encierran:

Existe un Galdós realista y muy conocido por la crítica hispanista, que muy a menudo ha delineado los rasgos de su obra a través de lecturas parciales o influidas por los humores de las generaciones que siguieron inmediatamente a los escritores del 68 y al movimiento literario de fin de siglo. Existe un Galdós “observador” de la realidad, de las costumbres de la sociedad española (...) Sin embargo, es indudable que existe también un Galdós que reflexiona constantemente sobre el sentido de su propia escritura y, en general, sobre la “construcción” del texto literario.<sup>1</sup>

Por otra parte, los actuales estudios comparatistas, también han proyectado nuevas miradas sobre la narrativa galdosiana y, en general, sobre la novela Realista. En primer lugar, ha sido cuestionada la ruptura radical con ciertas tendencias coetáneas. La representación fiel de la vida, distintivo del novelista canario, no es antitética a todas aquellas corrientes que la desvirtuaban, dulcificándola o subrayando sus elementos efectistas. Esta diferencia es menos radical de lo que ha venido sosteniéndose durante mucho tiempo, pues la Novela Realista decimonónica, sobre todo la galdosiana, muchas veces asume e integra todas estas corrientes, orientándolas según sus propias directrices. Claudio Guillén apunta a esta heterogeneidad constitutiva del Realismo español: “Como fuerza y componente del sistema literario de su tiempo, además, el realismo y unas posturas contrapuestas se asocian en sincronía por vía de diferencia, de equilibrio o de antagonismo” (Guillén, 1998: 133). De estas tendencias contrapuestas, destacan por su importancia ciertas corrientes populares, como es el caso del folletín.

Galdós, consciente de la complejidad de los mecanismos expresivos de la novela, no rechaza adoptar ciertos mecanismos de la literatura popular, sobre todo del folletín.<sup>2</sup> Conocedor de la importancia del destinatario en el discurso narrativo, no duda en apropiarse de recursos folletinescos encaminados a captar su atención. La diferencia de los destinatarios de la novela galdosiana y del folletín se aprecia a primera vista: lector culto frente a lector poco ilustrado. Las novelas del maestro canario, de indiscutible intencionalidad crítica, manifiestan su discrepancia con los ideales de la sociedad burguesa,<sup>3</sup> expresando su rechazo a la mediocridad del momento y, más en concreto, a la situación atávica de la mujer;<sup>4</sup> se dirige al lector para despertar su conciencia adormecida, incitándole a afrontar la realidad, único medio posible para mejorar la vida española: “Reformar la sociedad, he aquí una de las claves del conjunto de la novelística galdosiana” (Caudet, 2001: 87). En cambio, el objetivo de cierta literatura popular, sobre todo el folletín, es entretener a un público prosaico y de gusto fácil

para mantenerle en su letargo, fomentando actitudes escapistas y alimentando su trivialidad con historias extraordinarias o maravillosas; la lectura se convierte así en evasión del mundo real, creando la ilusión de una vida maravillosa y soñada que, por unos momentos, se representa como propia.

Que el destinatario del folletín fuese un público lector ingenuo y de bajo nivel cultural es indiscutible. Y que la trama fuera con frecuencia efectista, melodramática y plagada de emociones era consecuencia evidente del tipo de lector al que se dirigía, y del propósito de la obra que no era otro que el de entretener. Más discutible, sin embargo, es que las obras carecieran siempre de elaboración psicológica y artística.<sup>5</sup>

Sin embargo, la diferencia cualitativa entre unos y otros lectores no significa que Galdós no valorase positivamente los recursos de captación que empleaba la literatura folletinesca. Partiendo de la base de que el narrador canario fue un lector de este género, no es de extrañar la influencia en su escritura, aunque no puede evitar burlarse a veces de sus elementos.<sup>6</sup>

En *Tormento*,<sup>7</sup> novela objeto de este estudio, la huella es indudable. El autor emplea tópicos de la literatura popular con afán caricaturesco, parodiándolos al modo cervantino (*El Quijote* con relación a los *Libros de Caballerías*). Aparecen elementos de diferente procedencia incorporados al folletín: ciertos ecos del romance de ciegos (aspectos truculentos) o del teatro decimonónico, lo mismo en expresiones —*Grillete de sus penas* (Pérez Galdós, 1974: 224)—, como en los largos monólogos que declaman algunos personajes (Agustín Caballero). No obstante, como ya hemos advertido anteriormente, la utilización de recursos folletinescos tiene relación sobre todo con el afán de captar la atención del destinatario; Assunta Polizzi examina los componentes narrativos que facilitan la aproximación del texto literario al lector:

El interés de Galdós en el folletín va sin duda más allá de la voluntad de un banal descrédito de un género de sub-literatura. (...) No puede prescindir de estudiar más profundamente este género literario de gran consumo para apoderarse de los mecanismos narrativos que determinan el éxito de la interacción entre texto y lector.<sup>8</sup>

En efecto, la novela galdosiana que nos ocupa, recoge ingredientes folletinescos tanto en los contenidos como en la estructura narrativa. Relata una historia de amor: Amparo, personaje principal, pariente pobre y a la vez servidora de la familia Bringas, debe salvar los obstáculos de un “mal amor” del pasado (su relación con el sacerdote Pedro Polo) para poder llevar a buen término su relación con Agustín Caballero, indiano rico que se enamora de ella. Como en cualquier folletín, en la novela concurren componentes temáticos enfrentados: honradez y corrupción, pobres y ricos, víctimas y verdugos. El suicidio, de raíces románticas, está también presente, pero sobre todo el tópico de la muchacha huérfana y pobre de cuya bondad acaba enamorándose el hombre maduro y acomodado. *Tormento* también aprovecha el cauce de ciertos elementos estructurales y formales folletinescos, tal como señala Isabel Román, que propician la atracción del lector:

En la relación entre autor y lector (...) este último adquiere una importancia especial, y así lo demuestra la atención que el autor le concede, dirigiéndose a él constantemente en intromisiones narratológicas para incitarle a proseguir la lectura, reclamar su atención (...) Esto demuestra hasta qué punto el criterio y las exigencias del lector condicionan la narración.<sup>9</sup>

La figura de un narrador que constantemente se dirige al lector implicándole en la historia, es un recurso folletinesco que propicia el acercamiento entre ambos. En *Tormento*, el narrador personaje cuenta, desde una perspectiva de presente, unos hechos ocurridos dieciséis años antes, en torno a 1868. En un afán de reproducir la realidad, actúa como cronista que testifica los acontecimientos, a la vez que hace un diagnóstico de la vida española del momento (lo familiar, lo social y lo nacional), enfoque que le aleja del folletín. Estructuralmente, como también es frecuente en el género, *Tormento* comienza con un diálogo que simula una obra de teatro entre Aristo, joven criado, e Ido del Sagrario, hombre enloquecido y escribiente por encargo de novelas por entregas, que declara estar elaborando la historia real de dos jóvenes de su vecindario, Amparo y Refugio. A través del diálogo entre Aristo e Ido, Galdós satiriza el género folletinesco. La ficción de este inicio se anticipa a la ficción novelesca en un juego de espejos, fundiéndose y confundiéndose con la realidad (personajes reales); pero además este texto inicial funciona como anticipo del texto novelístico propiamente dicho, adelantando al lector el asunto y presentando a los personajes. Una misma historia se duplica: la relatada por Ido del Sagrario y la referida posteriormente por Galdós. Ido convierte la vida en ficción y el novelista canario la somete a la perspectiva realista, con la pretensión de dar la sensación de que el mundo de la novela y el de la realidad son la misma cosa. Ido anticipa acontecimientos que van a suceder en la novela. Verifica la relación de Agustín y Amparo en sus comienzos. Este juego de realidad y ficción va a manifestarse de manera expresa en momentos puntuales de la novela: Refugio comunica a Amparo la noticia de que Ido del Sagrario está escribiendo una novela sobre ellas; incluso éste se aventura a escribir el final de la historia poético —ingreso en un convento del personaje femenino—, poético y regenerador. Realidad y ficción se funden cuando Ido del Sagrario anuncia a Amparo su propia historia a través de palabras escritas por él, provocando su rechazo y aborrecimiento. En síntesis, capítulo inicial y texto novelístico propiamente dicho “muestran una diferente manera de ver las cosas” (Polizzi, 1999: 134).

*El folletín como intertexto en Tormento*,<sup>10</sup> estudio comparatista escrito por Alicia Gil Andreu, analiza los fundamentos de esta relación. Mi pretensión, partiendo del incuestionable análisis que hace la autora, no es más que el tratamiento de algún aspecto susceptible de desarrollo.

Lo que verdaderamente distancia la novela galdosiana de la literatura folletinesca es, a mi parecer, el tratamiento del personaje. En la novela por entregas hay un predominio de la peripecia amorosa, concebida con unos componentes temáticos enfrentados y articulados en una dialéctica de contrarios; de este proyecto novelístico se deriva un esquematismo arquetípico de valores planos, en función del cual es construido el personaje. Isabel Román alude a “la tipificación de los personajes en virtud de la función ideológica, de forma que van encasillados en los esquemas establecidos según su función moral o física” (Román, 1988: 176). Además la escritura con plazos periódicos y prefijados no podía ofrecer hondura ni calidad:

Generalmente, el escritor de novelas por entregas, al iniciar cada obra realizaba un esquema del tema principal y de los personajes y luego iba escribiendo los capítulos cada semana (...) Se escribía a plazos y como se trataba de un producto comercial, el editor solía indicar al escritor la conveniencia de alargar la novela, escribiendo entregas y más entregas semanales o si, al contrario, debía precipitar el desenlace (...) Una novela escrita en estas condiciones por forzosos de la pluma (...) no puede ofrecer autenticidad en los personajes y en la trama, armonía en la estructura narrativa, ni siquiera un estilo medianamente cuidado.<sup>11</sup>

La frecuencia de protagonistas femeninas<sup>12</sup> aproxima el corpus galdosiano al folletín, pero la prioridad del personaje, que se convierte en elemento nuclear de la concepción literaria, es el sello indiscutible del narrador canario.<sup>13</sup> La introspección y análisis de los resortes internos que mueven a sus personajes, le permite ahondar en su psicología y trazar su radiografía interna. El personaje resulta caracterizado desde dentro, cobrando consistencia de ser vivo, según la concepción de Schreiber al diferenciar personajes que “viven” y que “parecen vivos”:

El personaje “vivo” tiene ese interior núcleo viviente. La imaginación del novelista ha trabajado de dentro afuera, no manufacturando un títere, un muñeco que parezca vivo, sino creando un verdadero viviente autónomo, con una personalidad de la que dimana toda su conducta y a la que se deben sus peculiares reacciones, sentimientos, palabras, gestos y actitudes. Y, una vez creado ese ser vivo, nada puede serle impuesto desde fuera (...) El personaje vivo es un organismo completo que obedece, no a su autor, sino a las leyes de su propio ser.<sup>14</sup>

Galdós consiguió, en palabras de Germán Gullón, “recoger el aspecto inmaterial del actuar humano”, afirmación que el mismo crítico matiza que el autor “teje en el texto una visión de la conciencia humana, proveniente de las ideas psicológicas predominantes en su época” (Gullón, 2003: 64). Esta ruptura de clichés en el tratamiento del personaje se fundamenta en una visión del hombre, determinada por la crisis de fin de siglo:

Entran en crisis los sistemas conceptuales y se cuestiona la representación positivista de la realidad (...) el mundo no parece estar ordenado, ni se confía en un universo sólido y estable. Se descubre el carácter enigmático de la vida humana, tanto social como individual. La sociedad deja de ser inteligible y se empiezan a descubrir los abismos y los misterios del hombre mismo. La exploración de la vida interior llega a ser materia novelable.<sup>15</sup>

Los personajes galdosianos resultan redondos, frente a los arquetipos de la novela rosa: el autor les va caracterizando progresivamente y, a medida que avanza la narración, van adquiriendo nuevas dimensiones, sorprendiéndonos a veces con facetas insospechadas, como especifica Mieke Bal:

Los *personajes redondos* son personas “complejas” que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector. Los *personajes llanos* son estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente.<sup>16</sup>

Fruto del momento en que le toca vivir y siempre en diálogo con el entorno, cada personaje se va perfilando en su constante evolución y en los cambios imprevistos que experimenta, motivados por las transformaciones de su situación vital. Los personajes, en suma, se van decantando en sus relaciones con los demás y poco a poco adquieren hondura.

La historia que narra *Tormento* es muy simple y digna de un folletín, pero sirve a Galdós para trazar y perfilar unos caracteres tan bien perfilados que es difícil a veces discernir el rango protagonista que ostentan; ya la crítica de su tiempo mantuvo discrepancias al respecto; su coetáneo Clarín lo refiere con estas palabras:

Para unos, el héroe es Agustín Caballero, el americano; para otros, el cura Polo, y para otros, el héroe es heroína: es Amparo. Como Amparo es *Tormento*, el autor

parece dar la razón a los últimos; pero al decir *Tormento*, tanto puede hablar de quien lo da como de quien lo recibe.<sup>17</sup>

El autor hace una primera presentación de los personajes mediante un rasgo que les caracteriza: los Bringas, en la mudanza, desarrollando una actividad febril; Amparo, sumisa y desamparada en su orfandad, laboriosa y parca en palabras, recibiendo órdenes de Rosalía Bringas: “de humor y genio inalterables; grave, sin tocar el desabrimiento, callada, sufrida, imagen viva de la paciencia (...), trabajadora, dispuesta a todo, económica de palabras” (Pérez Galdós, 1974: 32); Agustín Caballero, en actitud huraña y retraída. Pero pronto se van perfilando nuevas dimensiones, a medida que surgen confrontaciones y en tanto que su relación interna con otros personajes se dinamiza: ciertos atributos de la belleza de Amparo —“hermosura grave”, “llena de melancolía y dulzura” (Pérez Galdós, 1974: 65)— son resaltados al ser contrastada con su hermana Refugio, más salerosa y picarona; pero también junto a ella, queda subrayado su carácter temeroso, confuso y endeble. Agustín, primitivo y rudo, se autodefine como el hombre hecho a sí mismo: “A mí me ha hecho como soy el trabajo, la soledad, la fiebre, la constancia, los descalabros, el miedo y el arrojito, el caballo, la sierra de Monterrey y el río del Norte” (Pérez Galdós, 1974: 37). Ante estas manifestaciones, Amparo expresa también sus sencillas aspiraciones vitales: “A mí lo que me gusta es la tranquilidad, el orden, estarme quietecita en mi casa, ver poca gente, tener una familia a quien querer y que me quiera a mí” (Pérez Galdós, 1974: 55).

La historia se desarrolla a medida cambian las circunstancias vitales de los personajes y, sobre todo, al tiempo que avanzan y se intensifican sus relaciones internas. Pero a la vez, esta dialéctica genera unos pasos evolutivos que se escalonan en fases, dejando al descubierto de manera progresiva los verdaderos caracteres de cada uno. En *Tormento*, aunque con distinta orientación y significado, están presentes los tópicos estructurales del folletín señalados y enumerados por González Herrán:

la casualidad —a veces inverosímil, siempre malafortunada— como motor de la peripecia; la reiteración de encuentros, desencuentros y cruces de personajes, en los diversos escenarios y tiempos de ficción; la acumulación de peripecias, concentradas en los breves espacios de tiempo en que se organizan las diferentes partes del relato.<sup>18</sup>

En una primera fase, se produce el encuentro feliz de dos de los personajes nucleares, Amparo y Agustín. El amor entre uno y otro va a poner en cuestión sus caracteres. Ella le admira, identificándose con su temperamento tímido y valores vitales: “y cuando Agustín se le acercó, movido de un afecto amoroso, ella le esperaba, preparada también con un afecto semejante” (Pérez Galdós, 1974: 143). El sentimiento de él, de clara raigambre platoniana, es la proyección del ideal que residía impreso en su mente mucho antes de su llegada, como queda de manifiesto en su proyectado discurso:

Vi a una mujer que me pareció reunir todas las cualidades que durante mi anterior vida solitaria atribuía yo a la soñada, a la grande, hermosa, escogida, única, que brillaba dentro de mi alma por su ausencia y vivía dentro de mí con parte de mi vida. (...) Parecíame haberla visto y conocido y tratado desde muchos años antes.<sup>19</sup>

Al concebir proyectos de futuro, Agustín se reafirma en el rechazo a la vida frívola de la sociedad madrileña, pero comienza a adaptar sus ideales de estabilidad al orden institucional del momento, considerando que podría salvaguardar mejor sus objetivos: “La religión, como elemento de orden, también le seducía, y un hombre que en América no se había acordado de

adorar a Dios con ningún rito, declarábase en España sincero católico” (Pérez Galdós, 1974: 131); he aquí la síntesis de su pensamiento: “Todo en orden -decía-; o no viviré, o viviré con los principios” (Pérez Galdós, 1974: 149).

Como transición a la siguiente fase —el conflicto—, sobreviene una etapa de inestabilidad y desasosiego. La armonía pronto amenaza con quebrarse cuando se vislumbra un obstáculo, perteneciente al pasado y que traerá consigo la adversidad: los amores prohibidos de Amparo con un sacerdote, Pedro Polo. Se anuncia el conflicto con la entrada de este tercer personaje que rompe el posible final de novela rosa. Se establece ahora una nueva dinámica estructural, basada en un triángulo de fuerzas en oposición: frente a la vida de orden, se alza el desorden; frente a las convenciones sociales, lo prohibido; y junto a la trivialidad de la vida diaria, lo excéntrico y sórdido. Amparo oscila entre ambas fuerzas, representadas por Agustín y Pedro Polo. Se siente amenazada por el descubrimiento de la verdad, con la consecuente pérdida del mundo conquistado y la condena irremediable al lado oscuro. Se perfila entonces su temperamento contrario a la hipocresía, pero se siente impotente ante la magnitud de las fuerzas impositivas y de la manipulación de que es víctima —debilidad de carácter—. Esta etapa ofrece tres momentos graduales.

En primer lugar, aparece una sombra negra, signo premonitorio para Amparo, que poco a poco va desvelando su secreto mediante alusiones y ambigüedades —“herida sangrienta y dolorosa” (Pérez Galdós, 1974: 83)—, decidida a ponerle fin —“Se acabaron para siempre aquellas locuras” (Pérez Galdós, 1974: 89)—.

A partir de este momento, la vida interior y exterior de Amparo van a discurrir por dos vertientes diferentes. No puede liberarse del lastre del pasado —su secreto—, a la vez que el futuro se presenta ante ella cada vez más prometedor: en esta esquizofrenia tendrá que moverse. Siempre recelosa ante el carácter vehemente e impositivo del sacerdote, a quien cree capaz de cualquier cosa, trata de aplacarle y sosegarle; frente a él, se subraya la fragilidad de la muchacha, cada vez más amedrentada; Clarín atribuye a la personalidad apocada y al temperamento acobardado de la muchacha, su condición de personaje relegado: “siendo *Tormento* la protagonista, aparece *oscurecida*, en *segundo término*, porque Polo es más enérgico, o porque Caballero es más bueno. ¿Qué falta a *Tormento*? Carácter” (L. Alas “Clarín”, 1991: 129).

Por otra parte, ante el destino afortunado que se le avecina, pondrá todo su empeño en ocultar a su prometido su vida pasada; por eso trata de evitar cualquier escándalo. Aspira a la decencia, pero la grandiosidad de espíritu no le permite continuar con el engaño —“necesidad de abrir su alma al que tan digno era de verla toda (Pérez Galdós, 1974: 146)”—. Decidida a la sinceridad, sin embargo ante la presencia de Agustín le invade la turbación.

El proyecto de una nueva vida de pronto se ve truncado: las amenazas se convierten en peligros reales. Las situaciones conflictivas avanzan en una espiral cada vez más comprometedoras para la muchacha. El punto de partida de las situaciones de riesgo siempre es una carta<sup>20</sup> del sacerdote, reclamo al que ella acude ingenuamente, la primera vez por sentimiento caritativo y la segunda, para evitar males mayores. La visita inicial acaba con la creencia del sacerdote del próximo ingreso de su amada en la vida religiosa, despidiéndose con estas palabras: “Reza por mí, contándome entre los muertos” (Pérez Galdós, 1974: 157); este final de la historia respondería al canon del teatro romántico: el amor imposible que acaba con la muerte del amado y el ingreso de la amada en un convento. La segunda visita muestra otras dimensiones del carácter del sacerdote: lleno de ira como todo ególatra al sentirse desplazado, castiga a aquel cuyas debilidades conoce con las armas apropiadas; así, amenaza con el escándalo a la medrosa: —“no podré evitar un arrebato y haré cualquier barbaridad” (Pérez Galdós, 1974: 185)—. Agotados ahora todos los recursos, la muchacha no ve posibles salidas: su boda, ahora definitivamente frustrada, y su buena estrella han quedado

atrás. Desde su perspectiva —“deshonra”, “escándalo”, “miserio destino” (Pérez Galdós, 1974: 190)—, no puede ya escapar a la fatalidad.

Estalla el conflicto cuando se hace pública la pasada y secreta relación deshonrosa. En esta fase, la situación no puede ser más crítica: estalla el infortunio y se impone la fatalidad. Cuando Amparo visita a Agustín para confesar su agravio y comprueba que ya es tarde, ve culminada su desgracia.<sup>21</sup> Es entonces cuando decide envenenarse, forma de suicidio muy romántica y folletinesca, tras escribir una breve carta a su amado dando cuenta de su desventurada encrucijada. La descripción física y psíquica del desvanecimiento es pormenorizada, sin omitir ningún detalle del proceso gradual y creciente, como corresponde al cientifismo —conocimiento del cuerpo y su fisiología— de influencia francesa,<sup>22</sup> de cuyo debate ya se halla completamente alejado el folletín.

Después se siente desvanecer..., se le van las ideas, se le va el pensamiento, se le va el latir de la sangre, la vida entera, el dolor y el conocimiento, la sensación y el miedo; se desmaya, se duerme, se muere...” “¡Virgen del Carmen” —piensa con el último pensamiento que se le escapa—, “acógeme...!”<sup>23</sup>

La atmósfera física del entorno es prolongación de la situación anímica del personaje: en el interior de la estancia, un sonido de fondo va apagándose poco a poco (los pájaros artificiales en el interior de una jaula, movidos por un mecanismo que produce una música metálica y chillona); en el exterior, un ambiente de lluvia y barro, en consonancia con estos momentos turbulentos.

Pero en esta catarsis, la historia da un vuelco, terminando de perfilarse los personajes principales con nuevas dimensiones: Agustín, desengañado y con su salud física y psíquica quebrada, se desmarca de los valores de la civilización y de la vida de orden a que había aspirado, reafirmando en su condición de hombre rústico:

Vida regular, ley, régimen, método, concierto, armonía..., no existís para el oso; el oso se retira a sus soledades (...), no puede ser padre de familia (...), no puede ser ciudadano (...), no puede ser católico (...), no puede ser nada, y recobra su salvaje albedrío... Sí, rústico, aventurero, ¿No ves que triste y tonto ha sido tu ensayo?<sup>24</sup>

La verdadera naturaleza masculina se revela también en este momento: el atractivo de Amparo, antaño sustentado en la discreción de la mujer modosa, se transforma ahora en capacidad seductora cuando descubre que ha sido capaz de pecar y se la imagina en brazos de otro hombre. Algunos personajes no nucleares también adquieren nuevas dimensiones en estas circunstancias: Rosalía Bringas quiere hacerse mujer deseable a los ojos de Agustín, Thiers descubre su naturaleza bondadosa, resistiéndose a creer atrocidades de quien ama. Acaba esta etapa con la resolución de Agustín Caballero de marcharse, no sin antes exclamar: “Me voy huyendo de este yo falsificado y postizo que quiso amoldarse a la cultura viciosa de por acá... El matrimonio me da náuseas” (Pérez Galdós, 1974: 243); y gritando “¡Viva la inmoralidad, viva la anarquía!” (Pérez Galdós, 1974: 244), de manera inconsciente acude a despedirse de Amparo.

Por último, se produce el restablecimiento del equilibrio, pero sobre distintos cimientos. Agustín y Amparo toman la decisión definitiva de obedecer a su propia naturaleza y a la autenticidad de su ser, dejando de lado los principios inauténticos, impuestos desde fuera. El reencuentro se produce un día de cielo despejado y, tras la ventana, simbólicamente revolotean pájaros vivos en libertad. Con toda la naturalidad de quienes se aman, confiesa ella su verdad y él se manifiesta en un soliloquio que terminaba de esta manera: “Sal ahora por el ancho camino de tu instinto y encomiéndate al Dios libre y grande de las circunstancias”

(Pérez Galdós, 1974: 249). El conflicto final actúa de catarsis en el proceso evolutivo, pues se reconstruye el amor inicial sobre cimientos verdaderos (aceptación mutua de la verdad de cada uno) en lugar de asentarse sobre una base falsa (aceptación mutua de una personalidad inauténtica). La unión se produce desde la autenticidad de ambos, aunque no haya matrimonio legal.

Este final confiere a la novela estructura circular: se cierra con el mismo final feliz del encuentro inicial. Pero ha habido un cambio, un avance que delata la mentalidad progresista de Galdós y anuncia nuevos tiempos. Simbólicamente, *Tormento* finaliza con un mensaje claro: la necesidad de dar cerrojo a ciertas instituciones caducas y, a la vez, la confianza en una nueva sociedad más auténtica, donde el mundo de las apariencias deje de ser prioritario. Este prisma de visión no solamente supera el determinismo de Zola, sino que significa un punto de vista ya Regeneracionista que está anticipando el sentimiento del hombre del 98. Comparado con Baroja,<sup>25</sup> por poner un caso, el mensaje del novelista canario es más esperanzador respecto la mujer y a sus posibilidades de cambio.<sup>26</sup> Amparo, en efecto, es una mujer que remonta los prejuicios burgueses de la asfixiante sociedad decimonónica. Galdós con esta novela deja atrás la ambigüedad de otros personajes femeninos: en unos casos, no tenían más salidas que conformarse con su suerte (Tristana) o, por el contrario, se rebelaban contra el destino social (Fortunata) pero morían en el intento. Este final abierto y polivalente, donde el destinatario (lector) es quien interpreta, valora y otorga un significado, rompe además el molde decimonónico para abrir las puertas a la modernidad.



## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, "Clarín", L.: *Galdós, novelista*, edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.
- ARENCIBIA, Y.: "Torquemada (La configuración del personaje)" en *Creación de una realidad ficticia: Las novelas de Torquemada de Galdós*, Madrid, Castalia, 1997.
- AUBERT, P.: "Historia, sociedad, búsqueda identitaria" en *La novela en España (siglos XIX- XX)*, Coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, Actas reunidas por Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- BAL, M.: *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra, 1990.
- BOTREL, J. F.: *La novela, género editorial* en *La novela en España (siglos XIX- XX)*, Coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, Actas reunidas por Paul Aubert, Madrid, Casa de Velázquez, 2001.
- CAUDET, F.: "La falacia mimética en las 'Novelas contemporáneas'" en *La novela en España (siglos XIX- XX)*, Coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, Actas reunidas por Paul Aubert, Madrid: Casa de Velázquez, 2001.
- GIL ANDRÉU, A.: "El folletín como intertexto en 'Tormento'" en *Anales Galdosianos*, año 1982, nº 17, pp. 55-60.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M.: *La literatura del exilio romántico español en Los fantasmas de Goya (2006), de Milos Forman y Jean-Claude Carrière en Romanticismo y exilio*, Actas del X Congreso (Alicante, 12-14 de Marzo de 2008).
- GUILLÉN, C.: *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- GULLÓN, G.: *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, F. y VÁZQUEZ DE PARGA, S. (et al...): *Novela popular en España*, Madrid, Roble, 2000.
- PÉREZ GALDÓS, B.: *Tormento*, Madrid, Alianza del año 1968 y reeditada en 1974.
- POLLICI, A.: *El proceso metafictivo en el Realismo de Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo, 1999.
- QUESADA, L.: *La novela española y el cine*, Madrid, Ediciones J.C., 1986
- ROMÁN GUTIÉRREZ, I.: *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla, Alfar, 1988.
- SCHEREIBER, S. M.: *Introducción a la crítica literaria*, Barcelona, Labor, 1971.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Assunta Polizzi, *El proceso metafictivo en el Realismo de Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo, 1999, p. 185.
- <sup>2</sup> El folletín nació con propósito mercantil, añadiéndose como suplemento a los periódicos para fomentar su venta. Independientemente de su calidad literaria, es innegable que promovió el gusto por la lectura y amplió el número de lectores. Dirigido a un público de gusto fácil, anhelante de evasiones que le alejen del mundo cotidiano, es una literatura de masas, cuya correspondencia actual sería la fotonovela. Estos melodramas lacrimógenos alcanzaron tanto éxito que los novelistas consagrados no daban abasto a la demanda y se vieron obligados muchas veces a contratar mercenarios de la pluma. La novela se convirtió en mercancía, por lo cual su desarrollo está ligado al de la sociedad y al mundo de la industria (imprenta). Paralelamente, iba acrecentándose el número de lectores y surgía un nuevo lector: el hombre inculto accedía a la cultura escrita y demandaba historias truculentas, sucesos sangrientos y morbosos, adulterios, etc. Con fórmulas y clichés fijos. Periódico popular que integra Novelas por entregas, folletines, con frecuente final de novela rosa.
- <sup>3</sup> Galdós, que había apoyado de manera incondicional la Revolución de 1868, la cual otorgaba las riendas de la sociedad a las clases medias, pero diez años más tarde no puede menos que renegar de su apuesta: los resultados del poder en manos de una clase ociosa, antaño laboriosa, trae como consecuencia el estancamiento y la imposible modernización de la nación española.
- <sup>4</sup> La mujer española de la época de la Restauración, vive acosada por los convencionalismos sociales y por las apariencias, siempre sometida a la mirada juzgadora del hombre, padre o esposo. Valga como muestra, la importancia del retrato del padre que preside la casa, tanto para Amparo como para Rosalía.
- <sup>5</sup> Martínez de la Hidalga, Fernando, Vázquez de Parga, Salvador (et al.), *Novela popular en España*, Madrid: Roble, 2000, p. 23.
- <sup>6</sup> Algunos autores del momento también satirizan este tipo de literatura: Valle-Inclán, por ejemplo, ridiculiza la vida rosa que presentan las piezas teatrales de los hermanos Álvarez Quintero o el efectismo desmesurado de las piezas teatrales de Echegaray.
- <sup>7</sup> Benito Pérez Galdós., *Tormento*, Madrid: Alianza, 1968, reed. 1974.
- <sup>8</sup> Assunta Polizzi, *El proceso metafictivo en el Realismo de Pérez Galdós*, op. cit., p. 95.
- <sup>9</sup> Isabel Román Gutiérrez, *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX*, Sevilla: Alfar, 1988, p. 176.
- <sup>10</sup> Alicia Gil Andréu, “El folletín como intertexto en ‘Tormento’” en *Anales Galdosianos*, año 1982, nº 17, pp. 55-60.
- <sup>11</sup> Luis Quesada, *La novela española y el cine*, Madrid: Ediciones J. C., 1986, pp. 73-74.
- <sup>12</sup> Jean-François Botrel resalta el dato de que “la mitad de las novelas contemporáneas de Galdós llevan un nombre femenino por título” (“La novela, género editorial” en *La novela en España (siglos XIX-XX)* Coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, Actas reunidas por Paul Aubert, Madrid: Casa de Velázquez, 2001, p.37.
- <sup>13</sup> La construcción del personaje se realiza desde diferentes perspectivas, tal como analiza Yolanda Arencibia a propósito de las novelas de Torquemada (La configuración del personaje en *Creación de una realidad ficticia: Las novelas de Torquemada de Galdós*, Madrid: Castalia, 1997), son válidas para los personajes de Tormento.
- <sup>14</sup> S. M. Schereiber, *Introducción a la crítica literaria*, Barcelona: Labor, 1971, p. 142

- <sup>15</sup> Paul Aubert, “Historia, sociedad, búsqueda identitaria” en *La novela en España (siglos XIX- XX)*, Coloquio internacional celebrado en la Casa de Velázquez, Actas reunidas por Paul Aubert, Madrid: Casa de Velázquez, 2001, p. 10.
- <sup>16</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 89
- <sup>17</sup> Leopoldo Alas, “Clarín”, *Galdós, novelista*, Barcelona: PPU, 1991
- <sup>18</sup> José Manuel González Herrán, “La literatura del exilio romántico español” en *Los fantasmas de Goya (2006)*, de Milos Forman y Jean-Claude Carrière en *Romanticismo y exilio, Actas del X Congreso (Alicante, 12-14 de Marzo de 2008)*, p. 111-112.
- <sup>19</sup> Benito Pérez Galdós, *Tormento*, op. cit., pp. 58, 59
- <sup>20</sup> Las cartas marcan cada etapa importante en la relación amorosa. Primero, Agustín escribe a su primo comunicándole su amor por Amparo, en la siguiente le confirma sus virtudes. También Pedro escribe a Amparo confesándose muerto al haber tenido que prescindir de su amor; en otra, la amenaza iracundo al conocer su compromiso con otro hombre. Al final, una última carta, de Amparo a Agustín, le da razones de su suicidio.
- <sup>21</sup> Pedro, por su parte, es enviado al Caribe para salvar infieles y salvarse él; junto a esta visión de América, existe otra: lugar donde trabajar y enriquecerse, que es la postura representada por Agustín.
- <sup>22</sup> Las Ciencias Biomédicas se desarrollaron sobre todo en Francia, por obra de los experimentos del médico Claude Bernard, influyendo de manera notable en las corrientes literarias naturalistas, concretamente en Zola.
- <sup>23</sup> Benito Pérez Galdós, *Tormento*, op. cit., p. 225
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 239
- <sup>25</sup> Este autor se muestra más escéptico de las posibilidades de cambio cuando se trata de personajes femeninos (María Aracil); por el contrario, los masculinos tienen más expectativas (Manuel Alcázar), o suponen un primer paso para un mundo mejor (Andrés Hurtado).
- <sup>26</sup> La valoración e importancia que Galdós otorga a la mujer, queda demostrada por el hecho de ser un tema tratado con toda la seriedad de la problemática del momento. En *Tormento*, solamente Amparo queda excluida de la sátira. Los demás personajes, así como los valores del entorno social —las apariencias, la cursilería— son narradas con tono paródico.