

01067 3



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

PROYECCION DE GALDOS EN CELA Y LAFORET

T E S I S QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: MAESTRA EN LETRAS (LITERATURA ESPAÑOLA) PRESENTA: CLAUDIA MEDINA RAMIREZ

ASESORA: DRA. PACIENCIA ONTASÓN DE LOPE



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

MEXICO, D.F.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS SERVICIOS ESCOLARES

2001



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Deseo hacer patente una vez más mi agradecimiento a la Dra. **Paciencia Ontañón** quien me ha dirigido con sabiduría y paciencia, además de ser la causante de mi incursión en los estudios galdosianos.

Gracias al Mtro. **Arturo Souto A.** por sus inteligentes y atinadas sugerencias.

Gracias a mis queridos maestros por la huella profesional que han dejado en mí:

**Blanca E. Treviño**  
**Horacio López Suárez**  
**Marcela Palma B.**  
**Vicente Quirarte.**

Gracias a mis **amigos, familiares y hermanos**,  
a quienes quiero y respeto.  
A mis mamás: **Geno y Aurora** por su confianza y cariño.  
A mi padre Alfonso (†), quien seguramente  
estaría orgulloso de mí.

Quiero agradecer la comprensión y el cariño  
de mi esposo **Eufemio**. La motivación y amor  
de mis hijas: **Astrid Atziri, Eira Anais y**  
**Claudia Leilani**.

Gracias a **Dios** quien me ha dado la  
sabiduría para realizar el presente  
trabajo.

*“Con Dios está la sabiduría y el poder;  
Suyo es el consejo y la inteligencia.”  
Job 12; 13*

# ÍNDICE

	PÁG.
INTRODUCCIÓN .....	1
<b>CAPÍTULO UNO</b>	
<b>EL REALISMO Y EL NEORREALISMO .....</b>	<b>11</b>
1.1 LA REALIDAD PARA EL ARTISTA .....	11
1.2 EL REALISMO EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX .....	14
1.3 EL REALISMO EN LA NOVELA ESPAÑOLA .....	19
1.4 EL REALISMO DE GALDÓS .....	25
1.5 EL NEORREALISMO ESPAÑOL .....	31
<b>CAPÍTULO DOS</b>	
<b>ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO EN <i>LA DESHEREDADA</i> DE</b>	
<b>GALDÓS, LA SOCIEDAD EN <i>LA COLMENA DE CELA</i> Y EN <i>NADA</i> DE</b>	
<b>LAFORET .....</b>	<b>38</b>
2.1 TÉCNICA LITERARIA DE <i>LA DESHEREDADA</i> (1881) .....	38
2.2 EL MITO DEL NACIMIENTO DE ISIDORA RUFETE .....	43
2.3 DELIRIOS Y SUEÑOS EN <i>LA DESHEREDADA</i> .....	52
2.4 LA SOCIEDAD EN <i>LA DESHEREDADA</i> , <i>LA COLMENA</i> Y	
<i>NADA</i> .....	62

<b>CAPÍTULO TRES</b>	
<b>LA FIJACIÓN MATERNA EN <i>LO PROHIBIDO</i> DE GALDÓS, <i>LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE</i> DE CELA Y <i>NADA</i> .....</b>	<b>80</b>
3.1 DEL ORIGEN AL ORIGEN EN <i>LO PROHIBIDO</i> (1885) .....	80
3.2 EL ETERNO RETORNO A LA MADRE EN <i>LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE</i> (1942) DE CAMILO JOSÉ CELA .....	92
3.3 LA IDEALIZACIÓN MATERNA Y PATERNA EN <i>NADA</i> (1944) DE CARMEN LAFORET .....	102
<b>CAPÍTULO CUATRO</b>	
<b>EN TORNO A <i>EL CABALLERO ENCANTADO</i> DE GALDÓS .....</b>	<b>111</b>
4.1 PARALELISMO BÍBLICO EN <i>EL CABALLERO ENCANTADO</i> (1909) .....	111
4.2 VIAJE GEOGRÁFICO EN <i>EL CABALLERO ENCANTADO</i> Y <i>VIAJE A LA ALCARRIA</i> (1948) DE CELA .....	124
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>129</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>137</b>

## INTRODUCCIÓN

*Pasan generaciones de individuos como células anónimas de un cuerpo vivo; pero permanece la forma sustentante e intemporal<sup>1</sup>*



**B**enito Pérez Galdós fue uno de los escritores más sobresalientes de la segunda mitad del siglo XIX en España. En sus novelas se observa la humanidad palpitante: Las calles de Madrid, la muchedumbre, los aristócratas, los comerciantes, los criados... están sorprendidos a lo vivo en las páginas sencillas de este escritor realista. Merece la pena observar el descubrimiento que hace Galdós de su época.

---

<sup>1</sup> Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, F. C. E., 1959, p.337.

Galdós inscribe en sus personajes sus propios deseos y angustias. Sus novelas, me atrevería a decirlo, polifónicas, son funciones de la compleja proyección de voces identificadas con diversos grupos por ejemplo: la burguesía y el pueblo; la identidad individual y la colectiva; lo femenino y lo masculino. En sus novelas la amplia y compleja distribución de tales voces binarias se percibe a través de personajes, objetos, instituciones y situaciones. Por un lado, la gran observación que agudamente vio y oyó en su entorno Galdós; por otro, la proyección de sí mismo en sus narraciones.

La finalidad del presente trabajo es descubrir algunos temas recurrentes en tres novelas de Galdós: *La desheredada*, *Lo prohibido* y *El caballero encantado*, que pertenecen a la última etapa novelística del escritor<sup>2</sup>. Asimismo la proyección de Galdós en algunas obras de Camilo José Cela (*La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* y *Viaje a la Alcarria*) y en *Nada* de Carmen Laforet.

En el capítulo uno se esboza ampliamente lo que es el *realismo* y el *neorrealismo*. Cómo concibe el escritor su realidad y así mismo la influencia de otros escritores en su obra. El artista transforma lo que entiende por realidad en un mundo de ficción. La obra de arte retoma de la sociedad la materia prima.

En el capítulo dos, la sociedad española es vista como un complejo animal, el cual se hace visible en novelas como *La desheredada*, *La colmena* y *Nada*. Los personajes son ignorantes, vacíos, conformistas, sin educación, reducidos a animales. Tres escritores preocupados por la sociedad de su época.

---

<sup>2</sup> La obra de Galdós es tan extensa que igual pude haber escogido otras novelas, pero estas tres me llamaron la atención por los temas tratados.



En el capítulo tres, las relaciones edípicas se analizan en tres novelas: *Lo prohibido*, *La familia de Pascual Duarte* y *Nada*. La fijación materna es, por una parte, el sentimiento de un compromiso colectivo por encontrar el origen de todos los males de España (la envidia, el derroche, la hipocresía, el caciquismo...). La madre patria, o sea España, debería ser perfecta y llevar al país al progreso. De ahí que Galdós en *El caballero encantado* reitere la idea de *regeneración*. Por otra parte, la búsqueda de identidad en una madre perfecta.

En el capítulo cuatro, *El caballero encantado* nos lleva por un extraordinario viaje geográfico por toda España más tarde Cela, en su *Viaje a la Alcarria*, nos descubrirá, al igual que Galdós, con detalle cada pueblo, cada personaje, cada paisaje. *El caballero encantado* es la culminación de su larga meditación acerca de la crisis finisecular y la forma de superar sus males.

Ha cambiado la realidad y el modo de aproximarse a ella pero no lo sustancial del deseo que se ha ido plasmando en diversas obras literarias a lo largo del siglo XX.

No se trata de forzar las cosas. Basta ver serenamente el *realismo* de Galdós y el *neorrealismo* de Cela y Laforet, por muy distintos que entre sí sean, para explicar coincidencias de temas: las relaciones edípicas, el parasitismo social, el determinismo, la hipocresía como símbolo de la época, la mala distribución de la riqueza, el problema de la educación, la situación económica que vive España, la doble moral católica, las instituciones (gubernamentales, la Iglesia, los manicomios, las cárceles...), el gusto por la geografía castellana, son aspectos a considerar en las narraciones. Incluso un poco en el estilo, y es que en esas formas de novelar se vislumbra un claro realismo tradicional. Las obras analizadas no hacen otra cosa más que tomar al individuo (el sacerdote, la viuda, el médico, el comerciante, el usurero, etc.) y mostrarlo. Todos

participan en la novela de acuerdo con su rango y función. La sociedad entera se hace visible como una unidad viva e imperecedera. A lo largo de la investigación podremos darnos cuenta que no ha de negarse que los males nacionales siguen siendo los mismos, tal vez más evidentes o bien disfrazados. Después de la guerra civil del 36 se volvió a buscar al hombre de carne y hueso. De ahí que cualesquiera que sean los hallazgos de la novela de posguerra no se podrá negar su entronque con la tradición histórica.

Cuando hablo de entronque no pretendo menoscabar valores ni quitar originalidad: cada uno tiene su manera de interpretar el hecho literario. Intento establecer esa continuidad histórica que tuvo la novela española. A lo largo de la investigación veremos cómo hay continuidad, sobre todo de espíritu que vino a salvar los años difíciles de la posguerra. Y es que la novela por mucho que refleje el tiempo en que fue escrita, no se puede entender sin las referencias al pasado. Por eso, cuando hablamos de novela de posguerra, hemos de pensar en Galdós o en la Generación del 98. Tal vez ha de objetárseme que no considere a la Generación del 98 quienes, al igual que Galdós, observaron los problemas de España.<sup>3</sup> La novela del noventa y ocho no pudo romper del todo con su origen y sus maestros los realistas y, precisamente, es en el aspecto del “fondo” novelístico donde más se evidencia ese contacto. Dicha generación nunca pudo estar desvinculada de la realidad española, en el campo de la política siempre estuvieron determinados por su ideología. Por ejemplo, cuando Valle-Inclán define su teoría del esperpento literario, no puede evitar la referencia a la realidad política de España. El

---

<sup>3</sup> Se han realizado trabajos de investigación sobre las relaciones entre los escritores del 98 y Galdós, y me gustaría en un futuro retomar ese tema, pero mi inquietud en este momento es ver la relación del realismo de Galdós y el neorrealismo de Cela y Laforet.

esperpento como sabemos, es ante todo un postulado estético, a pesar de lo cual afirma en *Luces de bohemia*:

Max.- El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemática deformada. Don Latino.- ¡Míau! (aludiendo a Pérez Galdós y su novela del mismo nombre) ¡Te estás contagiando! Max.- España es una deformación grotesca de la civilización europea(...) deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma y las caras y toda la vida miserable de España.<sup>4</sup>

Como en el realismo, el noventa y ocho se preocupa por reflejar la profundidad psicológica del personaje. Ya el mismo Baroja reconocía esta circunstancia fundamental para sus novelas. En el prólogo a *La nave de los locos* afirma que “Toda la gran literatura moderna está hecha a base de perturbaciones mentales(...). Esto ya lo veía Galdós, pero no basta verlo para ir por ahí y acertar; es necesario tener una fuerza espiritual, que él no tenía, y probablemente se necesita también ser un perturbado, y él era un hombre normal, casi demasiado normal”. (Esta última afirmación me parece injusta, porque Baroja no le reconoce a la novela de Galdós el hecho de haber construido personajes psicológicamente complejos). El mismo Azorín afirma: “La nueva generación de escritores debe a Galdós lo más íntimo de su ser”.<sup>5</sup>

Durante muchos años la figura de Galdós fue menoscabada, sobre todo en España, debido al desdén manifestado por algunos de los escritores de la generación del 98 (el <<don Benito el garbancero>> del personaje de Valle-Inclán es ya legendario) y la hostilidad oficialista durante la dictadura hacia el liberalismo de Galdós y, en general, hacia su época. A pesar de ello, un elemento nacionalista mantuvo a Galdós presente en la Segunda República y

---

<sup>4</sup> Ramón del Valle-Inclán. *Romance de lobos. Divinas palabras. Luces de bohemia*. Madrid, Aguilar, 1971, p. 239.

<sup>5</sup> Azorín. “Lecturas españolas”, en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1959, V. II., p.633.

en el Franquismo. La celebración del centenario del nacimiento del autor en 1943 le dio un ímpetu al galdosismo. El renovado interés, sobre todo en el nivel universitario, por la obra galdosiana se intensificó durante los años sesenta. “El inicio de la publicación de *Anales Galdosianos* bajo la dirección de Rodolfo Cardona en 1966 fue al mismo tiempo un índice y un estímulo del *miniboom* en los estudios galdosianos de los últimos treinta años”.<sup>6</sup> Además, desde 1973 fecha del Primer Congreso Internacional de estudios Galdosianos hasta nuestros días, Galdós figura en los programas de estudios literarios en la enseñanza media y superior en España, y en la *International Bibliography* de la Modern Language Association of America.

---

<sup>6</sup> Anthony Percival. *Galdós and His Critics*. Buffalo, Toronto University Press, 1985. La presentación de diversas tendencias en el galdosismo hasta 1982 se encuentra en dicho libro.

## MÉTODO DE ACERCAMIENTO

*Las manifestaciones del inconsciente, de la misma forma que se manifiesta en los sueños y fantasías diurnas, debe manifestarse de cierta manera en las obras literarias.<sup>7</sup>*

La relevancia del trabajo creador de Galdós y su contribución a las generaciones siguientes hace indispensable la necesidad de estudiar su obra y proponer un enfoque que ayude a asimilar el mundo personal y subjetivo, los fantasmas y las evocaciones que dieron origen a algunas de sus novelas. Existen infinidad de formas de acercamiento a la obra literaria, en lo que a mí respecta, la psicocrítica me ha cautivado desde hace algún tiempo. De ahí que la psicocrítica sea el camino de aproximación a las novelas analizadas en mi tesis.

Charles Mauron en 1948 creó un nuevo método literario que denominó *psicocrítica*. Éste se fundamenta sobre los descubrimientos de Freud y los trabajos de algunos de sus alumnos.<sup>8</sup> La psicocrítica se interesa por la obra e intenta aumentar nuestro conocimiento de ella y por ende haría más comprensible.

He analizado tres novelas de Galdós en las que se observan imágenes obsesivas, que se repiten y se modifican. Esto nos lleva a la búsqueda del mito personal del escritor que se manifiesta en *los sueños, en sus fantasías y en la obra de arte*. “Este mito personal puede presentar diferentes variantes a medida que se desarrolla la vida y la obra del escritor. Este mito y sus

---

<sup>7</sup> Charles Mauron. “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires, Carlos Pérez. Ed., s. f., p. 72.

<sup>8</sup> En particular Abraham, Mélanie Klein, Hartma, Kris y Fairbairn.

<<avatares son interpretados como expresiones de la personalidad inconsciente y de su evolución>>”.<sup>9</sup>

Cabe señalar que no es mi intención psicoanalizar ni a los personajes ni al autor. Tales tareas serían en todo caso imposibles puesto que no nos encontramos en el lugar del analista profesional ante el informante, paciente que narra sus historias durante horas respondiendo a preguntas y sugerencias. La crítica literaria psicoanalítica trata de emplear el psicoanálisis como un medio de profundizar en los diversos mecanismos dialogantes entre el autor, el texto y los lectores. La información biográfica del autor forma una parte indispensable en el análisis de los procesos de observación y proyección que se manifiestan en las condensaciones y los desplazamientos que aparecen en la pantalla novelesca. En este caso me parece que una novela “es análoga a un sueño en la medida en que es una especie de pantalla donde se representan ideas que proceden de diversos estratos de la psique, y creo que toda persona que escribe ideas que yacían soterradas en algún lugar de su psique antes de emprender el acto de escribir”.<sup>10</sup>

Sigmund Freud, en el análisis que hace de *La Gradiva de W. Jensen*<sup>11</sup>, menciona que cuando los artistas hacen soñar a los personajes su intención es la de darnos a conocer por medio de ellos sus estados del alma. Freud postula que los sueños están formados por un contenido manifiesto (imágenes visuales) y un contenido latente (oculto o disfrazado).

El realismo es la manifestación popular que se nutre en los acontecimientos históricos y sociales, principalmente. De ahí que las novelas de Galdós tengan

---

<sup>9</sup> Anne Clancier. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. 2ª ed. Tr. María José Arias. Madrid, Cátedra., 1979, p. 243.

<sup>10</sup> John Sinnigen. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, p. 32.

<sup>11</sup> Sigmund Freud. *Psicoanálisis del arte*. 7ª ed. México, Alianza editorial mexicana, 1984. (El libro de bolsillo, 224).

que ser leídas en dos planos: uno el *manifiesto*, el que entendieron los lectores de su época, y otro, el *latente u oculto*, el universo inconsciente transmitido mediante un lenguaje que obedece a las preocupaciones estéticas del escritor, poco estudiado hasta ahora.

Una obra, una frase, una imagen, que no tuviera más que un sentido, sería vana; es preciso que su sentido manifiesto quede traspasado por un sentido latente.<sup>12</sup>

Tanto la obra de Galdós como la de Cela y Laforet contienen asomos de testimonio, de realismo y de crítica social, muy bien integrada en el contexto, hacia la exploración interior. Su interés es dar vida a sus personajes y realidad a su mundo.

Nuestra tarea es tratar de interpretar el contenido latente utilizando elementos repetitivos que aparecen como preocupaciones constantes en las novelas de Galdós. Estas ideas repetitivas nos llevan a encontrar el inconsciente del autor plasmado en la obra de arte. Preocupaciones latentes que se repiten en la creación literaria de algunas obras posteriores, tal es el caso de Cela y Laforet.

Para Freud, la obra de arte y el sueño proceden de lo inconsciente y lo expresan de manera disfrazada. Por lo que la obra no puede ser independiente del escritor, de ahí que tengamos que recurrir a nociones psicoanalíticas para poder entender las manifestaciones inconscientes del autor plasmadas en la obra. Por lo que nuestro trabajo es encontrar el sentido y el contenido de lo representado en la obra de arte y tratar de interpretarlo.

---

<sup>12</sup> Anne Clancier. *Op. cit.*, p. 15.

El artista creador muy lejos de desear ganarle tierra al mar, abandona la tierra firme de la conciencia, deja que la infiltre el océano soñador del inconsciente y se orienta mar adentro.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Charles Mauron. *Op. cit.*, p. 72.



## CAPÍTULO UNO

### EL REALISMO Y EL NEORREALISMO

*Cualquiera que sea la modalidad expresiva que un novelista escoja, lo que deseamos encontrar tras su obra es la desesperada proyección del hombre, ante la cual todo lo anecdótico del cuadro se esfuma como algo subordinado a su cogollo más fundamental e íntimo.<sup>14</sup>*

#### 1.1 LA REALIDAD PARA EL ARTISTA

El concepto de realismo se nos escapa de entre las manos y se disuelve apenas nos proponemos darle una significación precisa, dado que no podemos delimitar la realidad frente a lo que no lo es. Para explicar mejor qué es la realidad, me parece oportuno el ensayo de Pedro Salinas, “El poeta y las fases de la realidad”, quien considera que la historia del arte pasa por varias fases de la realidad. La primera fase es *la psicológica*, en donde el tema poético central es siempre el alma humana y sus movimientos. “Por los siglos de los siglos el poeta se ha inclinado sobre su propio espíritu y como una especie de narciso transcendental ha puesto en sus versos todo lo que

---

<sup>14</sup> Juan Luis Alborg. “Subjetivismo y objetivismo en la novela de hoy”, en *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958, p. 76.

encontraba en sí mismo”.<sup>15</sup> Por lo que la actividad del hombre interior es siempre uno de los principales estímulos para el creador literario. Todo lo que pasa en nuestra alma constituye la fase de la realidad más rica para el poeta. Los sentimientos humanos: amor, odio, sufrimiento... son siempre los mismos en todos los hombres de ayer y de ahora, pero también es innegable que la cantidad y cualidad de su sentir han experimentado cambios.

Otra de las fases es *la naturaleza*, una realidad exterior percibida muy desigualmente dentro de la historia de la humanidad. Es evidente que nuestras actuales posibilidades y modos humanos de percibir la naturaleza y los sentimientos, y cobrar conciencia de ellos son mucho mayores.

Los adelantos científicos y tecnológicos dan otra visión de la realidad. Pedro Salinas la denomina como, *la realidad manufacturada*, el mundo de lo fabril. “La gran ciudad es una condensación sin par de fiestas poéticas para los ojos, piensen ustedes, por ejemplo, en los anuncios, luminoso derroche de líneas y formas multicolores sobre el fondo nocturno, que más que un pretexto mercantil es en realidad una suprema realización del juego creador del arte”.<sup>16</sup>

El hombre como valor social, *lo colectivo*. “El siglo XIX ha visto nacer un tipo humano que existió siempre, aunque sólo en ese siglo cobra conciencia de qué es y de quién es: el hombre de clase”.<sup>17</sup> Finalmente, *la realidad cultural*. Es evidente que pensamos en lo que nos ocurre, nos servimos de ello para vivir; pero para entender el mundo y la vida, también llevamos dentro a los clásicos (Platón, Kant, Cervantes...). Así pues, se entra en el verdadero y real mundo poético mediante cualquiera de las fases de la realidad.

---

<sup>15</sup> Pedro Salinas. *La realidad y el poeta* Barcelona, Ariel, 1976, p. 17.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 28.

Estas son las cinco fases principales, consideradas por Pedro Salinas, en que suele percibir la realidad del mundo el poeta. Cabe señalar que el mundo poético verdadero está más allá de todas ellas: la “unicidad”, que trasciende todas las posibles fases de la realidad.

Podemos percibir el concepto que un escritor tiene acerca de lo que es la realidad por medio de sus novelas, y así mismo la influencia de otros escritores en sus obras, como observa Pedro Salinas en *la fase cultural*. Pero es evidente que la novela deja de ser simplemente una reconstrucción imitativa de la realidad, para ser una creación específica de arte, es decir, el escritor transforma lo que entiende por realidad en un mundo de ficción. Así, la realidad del escritor es única y personal.

## 1. 2 EL REALISMO EN LA NOVELA DEL SIGLO XIX

El concepto de *realismo* surgió en Francia hacia 1840, con la intención de expresar una cierta teoría artística y literaria, —es decir, al mismo tiempo que Augusto Comte desarrollaba la llamada filosofía positiva en su famoso *Cours*— y como reacción contra el *romanticismo*. Por lo que la novela debía ser sociología, pues tendría por misión indagar y exponer la *naturaleza humana sin ideal*. En su momento, el positivismo<sup>18</sup>, que prevaleció en Francia desde 1840 hasta, aproximadamente 1890, fue más que una doctrina filosófica entre otras; constituyó una visión del mundo coherente y hondamente arraigada en la conciencia de la burguesía culta.

Por otra parte, los adelantos científicos y tecnológicos cambian el modo de vida en Europa hacia la segunda mitad del siglo XIX. La aparición de la maquinaria industrial trae consigo el establecimiento de fábricas y el crecimiento de las ciudades. Los medios de comunicación y transporte aumentan para cubrir las nuevas necesidades industriales. Los campesinos abandonan el campo y se dirigen a las fábricas, el elemento obrero se agrupa en espesos núcleos urbanos. La economía progresa, dando lugar al desarrollo de una clase burguesa, acomodada.

La sociedad del siglo XIX se convierte en una sociedad de consumo, cuyos valores son, fundamentalmente, económicos. El hombre adquiere conciencia social, se siente parte de un grupo humano al que está unido por intereses comunes; su preocupación se centra en los problemas diarios, en la realidad que lo circunda. Ante esta problemática, el artista aspira a que la literatura, como todo arte, sea un trozo de vida, una reproducción de la realidad, tal

---

<sup>18</sup> Teoría que afirma que todos los hechos están sujetos a leyes que hay que establecer a partir de la experimentación.

como la ve y rechaza los idealismos del romanticismo. Por lo que los románticos tendían a un socialismo utópico y los realistas a un socialismo científico.

Los temas recurrentes son la riqueza y la miseria extremas que favorecen la descomposición social. Los escritores presentan personajes de diferentes estratos sociales e incorporan a la literatura todos los niveles de la expresión lingüística en un afán de comunicar la realidad y de transmitirla fielmente al lector.

La realidad va ocupando la atención del artista, por dos causas. Por una parte la magnitud de los problemas sociales de la época –desmedidos contrastes entre pobres y ricos, afán excesivo de riquezas, injusticias manifiestas– que hirieron la sensibilidad del artista y provocaron profundos cambios en el contenido y en la expresión de sus obras. Por otra parte, la fotografía y el método científico propiciaron los grandes descubrimientos que permitieron el progreso técnico el cual contribuyó a convertir la realidad en la principal fuente de inspiración de los autores.

Uno de los escritores con mayor fuerza para describir la realidad fue Honorato de Balzac (1799-1850), observador profundo del cambio provocado por el desarrollo industrial en la estructura de la sociedad francesa. En España, en cambio, es a partir de la revolución de 1868 cuando se publican novelas realistas de calidad literaria. Por otra parte, el *naturalismo*, designado por Emile Zola, tomaba como materia de arte la verdad objetiva de la vida sensible, basándose fundamentalmente en la observación y experimentación. Zola quiso hacer obra científica positivista de la novela, dio a sus novelas un sello inconfundible al adaptar en ellas los principios deterministas del

ambiente de Taine, la selectividad de las especies de Darwin<sup>19</sup> y las leyes de la herencia. La fecundidad ocupa un puesto esencial en la temática naturalista de Zola.

El objetivismo realista toma, a veces, en el Naturalismo perspectivas distintas, de plano cinematográfico en panorámica, que ve sólo la conducta externa física del hombre, asemejándole al animal irracional, porque la distancia priva al espectador de captar el habla, los gestos y otros aspectos específicamente humanos; el tamaño del hombre queda reducido, incluso, a dimensiones de insecto.<sup>20</sup>

Zola contempla al personaje novelesco y los principios que determinan su conducta. Comte, Darwin y Taine son los tres hombres que sustentan la doctrina del autor, además de una guía metodológica de Claude Bernard. Del positivismo de Comte proceden las posibilidades de la ciencia, por lo que propugna por una *novela científica*. Del darwinismo toma Zola la visión del determinismo genético y ambiental y la concepción de la organización familiar y social. De Bernard toma el término “experimental”.

*La Introduction à la médecine experimental* de Claude Bernard (1865) constituirá el método esencial que elimine la tan confusa frontera existente entre el realismo clásico y el naturalismo zolesco. Para Bernard <<el experimentador es el juez de instrucción de la naturaleza.>><sup>21</sup> De tal forma que los novelistas son los jueces de instrucción de los hombres y de sus pasiones. La idea experimental, nos dice Bernard, <<no es arbitraria ni puramente imaginaria; tiene que tener un punto de apoyo en la realidad observada, es decir, en la naturaleza.>><sup>22</sup> Así, la meta que se propone el

---

<sup>19</sup> Con la teoría evolucionista de los seres vivos, Darwin no sólo recoge una idea que está ya en el aire, sino que también incluye al hombre dentro de la evolución.

<sup>20</sup> Luis López Jiménez. *El naturalismo y España*. Madrid, Alhambra, 1977, p. 9.

<sup>21</sup> Emile Zola. *El naturalismo*. Tr. Jaime Fuster. Barcelona, Península, 1972, p. 36.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 37.

método experimental consiste en relacionar mediante la experiencia los fenómenos naturales con sus condiciones de existencia o con sus causas próximas. Respecto al determinismo Bernard nos dice: <<En los seres vivos, al igual que en los cuerpos muertos, las condiciones de existencia de cualquier fenómeno están determinadas de manera absoluta.>><sup>23</sup> De ahí se desprende la idea de Zola: el hombre como una criatura pasiva, producto de la herencia y del medio, incapaz de escapar a un destino predeterminado. Según Zola:

El novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, marca el punto de partida, establece el terreno sólido sobre el que van a moverse los personajes y a desarrollarse los fenómenos. Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. Se trata casi siempre de una experiencia <<por ver>> como la llama Bernard.<sup>24</sup>

Zola considera a Balzac como el creador de la novela naturalista, por ser el primero en afirmar la decisiva acción del medio sobre el personaje y en llevar a la novela los métodos de observación y experimentación. También considera a Stendhal, Flaubert, los hermanos Goncourt y Daudet, como *jefes* del movimiento naturalista.

Por otra parte, en Rusia, el realismo irrumpe después de la invasión napoleónica de 1812 y antes de la revolución bolchevique soviética de 1917. El descubrimiento de la literatura rusa fue para los españoles el descubrimiento de un naturalismo espiritual.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34.

En Tolstoi encontraron la amalgama precisa de idealismo y naturalismo que la mayoría de ellos había estado buscando. Galdós, probablemente uno de los primeros de sus compatriotas que leyó *Guerra y Paz*, iba a dar el título de *Naturalismo espiritual* a una parte de su obra siguiente, *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). Mientras la novela de Galdós se estaba aún componiendo, Emilia Pardo Bazán dio un ciclo de conferencias en el Ateneo, pronto publicadas en forma de libro, bajo el título de *La revolución y la novela en Rusia*. La escritora afirmaba: <<El elemento espiritualista de la novela rusa para mí es uno de sus méritos más singulares>>.<sup>25</sup>

Montesinos advierte que el antecedente inmediato del realismo fue el costumbrismo, el cual se preocupa de la observación de una *realidad*, que va a ser luego la de la gran novela del siglo XIX. La importancia del costumbrismo como educador de la sensibilidad y del gusto de novelistas y público es considerable. Para él, el costumbrismo de Mesonero es el sucedáneo de novelas, “lo que viene a demostrar es que, no sabiendo él hacerlas, se facilitó la empresa de simularlas trabajando sobre exterioridades bien a la vista, casi vacías de contenido”.<sup>26</sup> Los escritores posteriores se apoderan de sus instrumentos y los manejan bien, por lo que los logros son magníficos. “Todo el que sea capaz de admirar el prodigioso comienzo de *Fortunata y Jacinta* se hará cargo de que aquello tal vez no fuera así sin la precedencia de Mesonero, pero reflexionará en que la gigantesca medida que ha cobrado este arte no es sólo resultado de la enseñanza de <<El Curioso>>, sino de que un gran novelista mueve ahora la pluma”.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Francisco Rico e Iris M. Zavala. *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Barcelona, Grijalbo, 1982, p. 426.

<sup>26</sup> José F. Montesinos. *Costumbrismo y novela*. 3ª ed. Madrid, Castalia, 1972, p. 136.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 137.



### 1.3 EL REALISMO EN LA NOVELA ESPAÑOLA

*El pueblo español es ante todo un pueblo apasionado y por lo tanto su literatura revela todo el vigor y toda la flaqueza de la pasión(. . .) Su estilo es como un río claro que fluye siempre igual, pero reflejando todo lo que cruza por los cielos mentales del autor.*<sup>28</sup>

La primera oleada novelística, entre 1823–1844 se enlaza con el cuadro costumbrista y las novelas se transforman en novelas de costumbres de grandes ciudades. El siglo XIX nace bajo el signo de la novela. Si inicialmente hubo novelas históricas, folletín, realismo y naturalismo, otros escritores se lanzaron a la prensa con propósitos lucrativos, o para inmortalizar sus nombres, o bien defender posturas ideológicas. Fueron ensayistas, críticos y novelistas. Por entonces tuvo especial importancia el método de suscripción, las entregas, cuadernillos que vendían a precios asequibles haciendo así más amplio el número de lectores. Cobra también auge el folletín periodístico, las tiradas de novelas en los periódicos y revistas de moda. Este entramado entre sociedad y consumo son los caminos de la novela realista.

En la década de 1870 se va a agitar en la conciencia nacional <<la cuestión religiosa>>. El problema había sido removido por la Revolución del 68, la República, los debates en las Cortes sobre la libertad de cultos, el resurgir del carlismo, las polémicas entre krausistas y tradicionalistas. Por eso aparecen las novelas de tesis de Alarcón, Pereda y, a su modo, Valera y Galdós. A partir de entonces surge la gran novela realista que se apoya en una extensa tradición novelesca, así como en una nueva visión realista del mundo. Una de las características de la novela realista es:

---

<sup>28</sup> Salvador de Madariaga. *De Galdós a Lorca*. Buenos Aires, Sudamericana, 1960, p. 33-96.

Que en ella la narración incluye perspectivas diversas, de donde le viene una cierta y buscada ambigüedad, imitación de la que presenta la vida humana misma. No se trata ya de un relato llano,... el interés no está centrado tanto en los acontecimientos referidos como en los personajes, quienes tienden a adquirir autonomía en el sentido de prolongar su existencia, como en línea de puntos, más allá del cuento, en el mundo exterior, dando la impresión de que dicho cuento no fuera sino un episodio conocido entre los muchos, posibles, que jalonan la carrera de una particular vida humana.<sup>29</sup>

La revolución provocada por Zola a partir de *L' Assomoir* (1877) estalló pronto en España. A partir de entonces se recibieron novelas de Galdós, Clarín y Pardo Bazán como expresiones del naturalismo. Esta generación de narradores oscila entre el realismo y el naturalismo, que empieza a desarrollarse a partir de *La desheredada* (1881) de Galdós. “Se entendía por naturalismo la visión de los aspectos más sórdidos de la vida y una expresión cruda de esa sordidez, como antes había ocurrido con el realismo desde la esfera del conservadurismo”.<sup>30</sup> En definitiva, el naturalismo es la tentativa de explicar al hombre por su fisiología y de interpretar el comportamiento humano como producto de aquélla. Es a menudo literatura comprometida y progresista. Pero también había una corriente científica y librepensadora que regía a los escritores años antes de la aparición del naturalismo literario y que facilitaba mucho la acogida de éste en España. Cabe mencionar que el naturalismo francés es ateo y el español nunca llegó a serlo. Algunos escritores españoles presentan los problemas eclesiásticos, en el caso de Galdós, no desde el punto de vista doctrinal y dogmático, sino desde el punto de vista político-social.

---

<sup>29</sup> Francisco Ayala. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid, Aguilar, 1972, p. 993.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 404.

Pero también había otra corriente, puramente literaria, que tendía al mismo fin. El Costumbrismo con su observación directa de los tipos y escenas y su estilo cada vez más realista culmina en la obra casi naturalista de Pereda. Galdós también tiene mucho de costumbrismo en los retratos de personajes, semejantes a los tipos o <<fisiologías>> anteriores. Las descripciones de Pardo Bazán y especialmente de Blasco Ibáñez en sus novelas valencianas toman su procedimiento de las escenas mencionadas. En efecto, el costumbrismo contribuye mucho a la novela naturalista.<sup>31</sup>

La propuesta de Emilia Pardo Bazán, frente a los modelos de moda, es ecléctica: “la novela española será realista como la inglesa y romántica como la francesa: de esta tomará el gusto por la fantasía y la idealización, de aquella el costumbrismo social e histórico”.<sup>32</sup> Pardo Bazán fue una de las escritoras españolas más eminentes del siglo XIX. Una de sus mayores contribuciones fue el hecho de propagar el movimiento literario conocido como *naturalismo* en España, iniciando un gran debate sobre el tema. Pardo Bazán defiende el *naturalismo* francés, pero se declara “realista a la española”, es decir, un realismo atemperado, dulcificado. *La cuestión palpitante* es una historia y crítica de la novela del siglo XIX en Francia y la apreciación del naturalismo que se hizo en España en aquella época. Su trabajo insiste en el carácter original del naturalismo español, pero que sabe aprovechar las reflexiones estéticas y las experiencias literarias de los novelistas extranjeros. Un realismo nacional que sigue ligado al costumbrismo y deja transparentarse algunos resabios románticos. Pardo Bazán fue una de las primeras feministas de su época. Su mayor crítica consiste en que la sociedad ha proclamado los derechos del hombre pero no los de la mujer.

---

<sup>31</sup> Walter T. Pattison. *El naturalismo español*. Madrid, Gredos, 1965, p. 29.

<sup>32</sup> Emilia Pardo Bazán. *La cuestión palpitante*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 49.

La novela realista se interesa por la colectividad, pretende la reproducción fiel de la vida del individuo, al que no se presenta aislado, sino inmerso en el ambiente y en la sociedad que le rodean. El tema de estas novelas es, por tanto, la descripción de la realidad exterior, en contraste con la novela romántica en la que el yo del individuo y la exaltación de la imaginación tenían un papel fundamental. Se intenta objetivar la realidad. Cabe hacer una excepción con Larra, que aunque por edad pertenece al romanticismo, es antecesor de la novela realista. Sus descripciones costumbristas de tipos y ambientes de la época y la realidad que le rodea, son el preludio de la novela de la segunda mitad del siglo. Ya veremos cómo entienden nuestros autores más significativos esa objetivación de la realidad.

La novela de <<Fernán Caballero>>, Alarcón, Pereda y Valera es un medio para salvaguardar la moral de una clase social en ascenso: la burguesía. De ahí los conflictos típicos matrimoniales en los que siempre salen vencedores el honor y la moral. En sus novelas, la vida del campo se presenta siempre idílica; en cambio, la ciudad es el núcleo que da cabida a todo tipo de pasiones, de escándalos, de insatisfacciones. Las novelas de <<Fernán Caballero>>, de fondo costumbrista y popular, anuncian ya el comienzo de una nueva época en el marco literario español: su posición es conservadora y moralizante. Pedro Antonio de Alarcón es continuador de las ideas de <<Fernán Caballero>> sobre el sentido moralizante que era necesario imprimir a la novela, a lo cual hay que agregar el sentido del humor, la agilidad y sencillez del lenguaje en sus novelas. Juan Valera fue un pensador optimista, ecléctico, sereno observador de las cosas, razonable filósofo y esteticista, que ignoró deliberadamente los rasgos más tristes y los aspectos más serios de la condición humana. Por otra parte, José Ma. de Pereda intenta mostrar mediante sus novelas diferentes aspectos de esa clase media rural,

pregonando un modelo ideal de sociedad en la que la religión, la política conservadora y las instituciones como el matrimonio católico sean sus ejes básicos. En sus novelas describe idílicamente la vida del campo y pone en evidencia su interés por lograr la estabilidad en esa sociedad rural sin corrupciones políticas. Descuella como pintor de un país determinado. Sus novelas terminan siempre por el regreso a la tierra natal, a las raíces de los valores de la identidad. Por lo que los novelistas tienden a ser regionalistas: Santander está presente en Pereda; Asturias, en Palacio Valdés; Andalucía, en Juan Valera; Valencia, en Blasco Ibáñez ; Galicia en Pardo Bazán; el País Vasco, en Trueba; Madrid en Galdós.

La aparición de *La fontana de oro* (1870), de Galdós, inicia una década (1870-1880) de triunfo del realismo en España. Por lo que autores como Galdós y <<Clarín>> (progresistas) merecen ser tratados aparte.

En el caso de Leopoldo Alas <<Clarín>>, se ha considerado su obra como el final del proceso que inicia la novela regionalista a raíz de la Revolución de 1868. Por lo que la actitud de <<Clarín>> es abierta y liberal en la concepción de la ficción narrativa y por la incorporación a su obra de elementos propios de la tendencia naturalista, de la cual acepta *la observación*. En cuanto a la *experimentación*, no la considera como *fuentes* sino que la asimila a la composición de la obra, explicando que “la observación se convierte en experiencia, cuando está preparada para un propósito adecuado al medio artístico”.<sup>33</sup> Sobre el determinismo ninguna alusión hay en sus escritos a este problema fundamental en la concepción de Zola. Además menciona <<Clarín>> que “ni el arte necesita, ni puede jamás llegar a la ciencia, ni el naturalismo como arte es solidario del positivismo”. Por lo que el arte es

---

<sup>33</sup> Yvan Lissorgues, “El naturalismo como medio de conquista literaria de la realidad”, en *“Clarín” político*. Barcelona, Lumen, II, 1989, pp. 153-157.

superior ya que interviene el sentimiento y otros modos de conocimiento que el mero pensar racional, pues “la representación estética lleva al espíritu el reflejo de la realidad expresando lo que el entendimiento solo no puede comunicar, haciendo no sólo conocerla, sino sentirla, amarla y casi entrar en ella”.

Benito Pérez Galdós es uno de los mejores novelistas españoles del siglo XIX y uno de los grandes novelistas europeos de la época al lado de Dickens, Balzac o Dostoyevski.

## 1.4 EL REALISMO DE GALDÓS

*Galdós nos presenta la confusión, la avidez, la proliferación de la vida y su apetencia de corporeidad. A esto se le ha llamado "realismo", como a casi todo lo que de España alcanza una cierta visibilidad. No sé si se ha notado que también ofrece una claridad que se alarga en camino, un horizonte que se abre sin término, y aun un centro, todo ello sin abandonar este lugar de la vida.*<sup>34</sup>

### SU VISIÓN DE LA REALIDAD

Toda la obra de Galdós arrastra consigo la historia de la España de su época, la vivifica, pues los personajes de sus novelas, *Episodios nacionales* y dramas están envueltos en la historia. La decadencia de España aparece inmersa en la obra de Galdós, con una última esperanza.

La novela es la imagen de la vida, tomada en su conjunto y reproducida en su diversidad. Galdós observa la realidad de la naturaleza y del alma, combina la verdad con la fantasía. La totalidad de la experiencia humana sin excluir la de los sueños. Cada personaje se encuentra perfectamente individualizado, se sueña y ensueña a sí mismo, "se mantiene en vilo por este su soñarse y ensoñarse, lo que se añade a la inicial trágica ambigüedad de la criatura humana, tan dada a no reconocerse".<sup>35</sup> En pocas palabras, el novelista busca el sentido profundo que la realidad encierra, dándole expresión en su obra. En el discurso de ingreso a la Real Academia Española, febrero de 1897, se encuentran los pensamientos que Galdós tiene sobre la novela.

---

<sup>34</sup> María Zambrano. *La España de Galdós*. 3ª ed. Madrid, Endymión, 1989, p. 54.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 37.

Imagen de la vida es la Novela —dice ahí—, 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 raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad; todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción. Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno y otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesa. *La sociedad presente como materia novelable* es el punto sobre el cual me propongo aventurar ante vosotros algunas opiniones.\*

El novelista del siglo XIX pretendía lograr dos cosas diferentes: un mundo autónomo y un mundo en el que se reconociera el mundo exterior. El proyecto novelesco aceptado y realizado por Galdós se basaba en formas y tradiciones cuyo primer supuesto es la presentación imaginativa de la realidad. Partiendo de una exigencia constructiva de tendencias miméticas, los elementos de ficción habían de organizarse en un sistema de relaciones análogas al del mundo en que el autor vivía.

En la novela se plasma la realidad tal cual, la sociedad inmundada, corrompida, escéptica, etc. La novela popular, el pueblo urbano, específicamente Madrid, son los escenarios preferidos de Galdós. Mira a la clase media, la cual determina el movimiento político, económico y administrativo. La clase media preocupada por la organización de la familia, pero a la vez, con la misión de reflejar la lucha incesante de principios y hechos que constituye el drama de la vida del siglo XIX. Con atinada razón

---

\* Se halla recogido en sus *Obras completas*.



dice Montesinos, que “la novela está en las calles y en las casas de Madrid, en cada calle, en cada casa. Allí hay que ir a verla”.<sup>36</sup>

Así, el tema de la obra galdosiana es la sociedad española. Conviviendo con el pueblo, especialmente con las mujeres del pueblo, aprendió los sentimientos, costumbres, gustos, lenguaje y giros populares. Busca las formas marginales de la sociedad, para poder observar los elementos que le dan vida. El lenguaje de sus novelas es la lengua viva de la gente de la calle, del café, de la conversación familiar; un lenguaje social, nutrido de lugares comunes, de frases hechas. El novelista busca las raíces de su época en el próximo pasado. Cabe señalar que las últimas de sus obras abandonan toda pretensión de realismo. Se remonta a los orígenes de la España moderna para encontrar la forma de la sociedad en que vive. Él mismo se encargó de clasificar su obra en: primero, novelas españolas contemporáneas de la primera época; segundo, Episodios nacionales; tercero, novelas españolas contemporáneas, y cuarto, dramas y comedias.

---

<sup>36</sup> José F. Montesinos. *Galdós*. 2ª ed. Madrid, Castalia, 1972. V. I., p. 35.

## TRADICIONALISMO ESPAÑOL DE GALDÓS

El mundo novelístico de Galdós lo lleva a utilizar fuentes diversas, entre las cuales se encuentran la *Biblia*, Dickens, Balzac, Tolstoy y una veta de misticismo hispánico, concretamente, la vida y obra de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz “debieron de proporcionarle aspectos importantes en la conformación espiritual de ciertos personajes y en la determinación de numerosos detalles y situaciones que se encuentran en estas novelas”.<sup>37</sup> Gustavo Correa advierte que la influencia decisiva en Galdós es Cervantes, en novelas como *Misericordia*, *Nazarín*, *Halma* y *Ángel Guerra*, entre otras.

Galdós se halla inmerso en estas novelas en el denso mundo cervantino del *Quijote*, mas la perspectiva cervantina cobra en ellas especial sentido y dirección al hallarse fundida con la tradición mística española. De esa manera, confluyen en Galdós las dos vertientes fundamentales de la mente y de la cultura hispánica.<sup>38</sup>

Francisco Ayala considera que Galdós aprendió a novelar leyendo el *Quijote*; tuvo que regresar a la fuente común para llegar a ser <<novelista moderno o cervantino>>. Galdós procura borrar los límites entre el mundo poético y la realidad cotidiana, utiliza diversidad de perspectivas en su narración con la finalidad de proyectar sobre su asunto puntos de vista diversos, enriqueciendo la ilusión de realidad, y muestra cuán fecundos han sido los frutos de la elección cervantina en la obra de su madurez. “Galdós interpreta el mundo cervantino con sus propios ideales, pues quiere que España deje de soñar y entre en el mundo de la realidad; que los delirios de

<sup>37</sup> Gustavo Correa. “Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós. 1890-97”. *Hispania*, LII, 4, 1970, p. 145.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 159.

grandeza sean reemplazados por el trabajo paciente; que el amor a la gloria y el heroísmo dejen su lugar a la disciplina, al servicio de la sociedad; que en lugar de pensar en Dulcineas se piense en las necesidades cotidianas”.<sup>39</sup>

Por otra parte, Galdós retoma las virtudes de la tradición realista española. Es Quevedo y el género picaresco el ejemplo y paradigma del realismo español al que él mismo se considera adscrito. Pero como advierte Francisco Ayala:

Quevedo no intenta ofrecer un reflejo de la *realidad*; antes está destinado a minar su consistencia, a aniquilarla, a negarle entidad y ser. Y esa *máscara grotesca* que, según Galdós, quita toda repugnancia a sus crudezas descriptivas, es precisamente el más eficaz instrumento de que se vale para desintegrar las apariencias sensibles del mundo en el desengaño definitivo. Por lo que no podemos calificar de realista a Quevedo.<sup>40</sup>

## EL NATURALISMO DE GALDÓS

Las novelas naturalistas de Galdós llevan un sello singular, por lo que su actitud frente al *naturalismo* fue más bien de reticencia, pues Galdós interpone el juicio de valor, en la percepción de la realidad cruda, en lugar de aquel enfoque científico, que el naturalismo ortodoxo reclama. Cabe mencionar, que había un realismo literario español, anterior a las doctrinas del realismo francés e independiente de ellas.

---

<sup>39</sup> Joaquín Casaldueiro. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1961, p.71.

<sup>40</sup> Francisco Ayala. *Op. cit.*, p. 978.

Por eso mismo sostiene Galdós que <<nuestro arte de naturalidad, con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico, responde mejor que el francés a la verdad *humana*>>; por eso mismo habla de <<la realidad de la Naturaleza y del *alma*>>, conjunción copulativa que tácitamente rechaza el mismo materialista zolesco.<sup>41</sup>

Con *La desheredada* (1881) se inicia la influencia naturalista, aunque sin el trasfondo ideológico de Zola. Los elementos temáticos en dicha novela son indiscutibles: determinismo ambiental y hereditario, cientificismo, leyes fisiológicas, degradación moral, social y física, descripción típicamente naturalista... Abandona un poco el simbolismo utilizado en novelas anteriores, como en *Doña Perfecta*, por citar alguna. Por lo que *La desheredada* responde a la estética naturalista, por vivir a la moda, pero con salvedades. El naturalismo francés tendió a ser un documento humano de denuncia social, el español, además tiende a la moralización, por lo que Galdós hunde sus raíces en el clásico realismo hispánico.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.968.

## 1.5 EL NEORREALISMO ESPAÑOL

*La novela actual no ha hecho otra cosa que presentarnos a este hombre en ese momento decisivo en que quiere pasar de una soledad inaguantable, donde lo habían replegado, hacia una realidad trascendente de solidaridad y esperanza.*<sup>42</sup>

### EL NEORREALISMO CINEMATOGRAFICO

**E**l *neorrealismo* surgió en el cine italiano, después de la *segunda guerra mundial* (1939-1945), como un intento artístico para descubrir el misterio del hombre y el acercamiento amoroso hacia los seres humanos, a fin de mostrarnos todo lo que de bueno y de malo se esconde en los últimos reductos de su alma. Éste es un producto de la cultura europea y humanística moderna. “En un mundo obsesionado por el terror y el odio, en el que la realidad casi nunca es amada por sí misma, sino tan sólo rechazada o defendida como signo político, el cine italiano es ciertamente el único que salva en el seno mismo de la época que describe, un humanismo revolucionario”.<sup>43</sup> El neorrealismo se rebela contra la sociedad burguesa; es una protesta, que nació de la posguerra, la cual ofende las necesidades fundamentales y los valores humanos. El cine italiano no ignora la tragedia humana en un paisaje demencial de sangre y de ruinas. Pero esta realidad contemplada era una realidad creada, vista por la conciencia total del artista, por lo que el hombre contemporáneo es captado según diferentes perspectivas, rescatando lo que de bueno pueda tener. Un neorrealismo portador de una

---

<sup>42</sup> Domingo Pérez Minik. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, Guadarrama, 1957, p. 240.

<sup>43</sup> Patrice G. Hovald. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid, Rialp, 1962, p. 263.

protesta moral, social y política, al mismo tiempo que de un mensaje religioso cristiano. “Es una aproximación moral que se convierte en un hecho estético. Esta aproximación moral abre al neorrealismo su perspectiva cristiana...”<sup>44</sup> Así, mientras el artista naturalista analiza la realidad, y hace con ella una síntesis concertada con su concepción del mundo, el director de cine neorrealista <<filtra>> esa realidad. Precisamente esa realidad global es la que retoma la literatura. Por ejemplo, el paisaje es mental, unas veces objetivo como una fotografía, y otras subjetivo como una pura conciencia.

Es muy evidente que la influencia del realismo francés y soviético, de la novela americana, la oposición de los hombres jóvenes del cine italiano a las consignas oficiales, el horror y lo absurdo de la guerra, la toma de conciencia, favorecida por la derrota, de la situación social y de sus contradicciones, el viento de libertad que sacudió Italia al día siguiente de la libertad y de la caída del régimen, no bastan para explicar el neorrealismo.<sup>45</sup>

Este es un retorno del cine a la vena realista que liga a los artistas con el pueblo y con la novela. La inspiración novelesca se vincula a una pintura concreta, sobria, sociológica, en la que domina el sentido de lo concreto, se interesa por la vida de los humildes, por la psicología del pueblo, por el alma humana, es decir por la colectividad. Las novelas de Alberto Moravia, Camilo José Cela, Carmen Laforet, entre otros, son materia en la que el cine puede ir a buscar inspiración.

Es evidente la influencia del cine neorrealista en la novela de posguerra. La literatura neorrealista nos presenta toda la humanidad del montón, mediocre, sin ideas, pero sensible, compleja, capaz de razonar, a pesar de todo. Y, por encima de ella la presión de la miseria, de la mala suerte, del destino y humor

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 271.

negro que este destino favorece. “Después, y además, una especie de resignación en esos personajes no intelectuales, que da a sus dramas una dimensión cruel e irónica”.<sup>46</sup> Por lo que podemos mezclar estrechamente la novela y el neorrealismo.

Así, *Nada* de Laforet es una implícita denuncia de la sordidez y la miseria de la burguesía española tras el trauma de la guerra civil. De ese modo, esta novela junto con *La familia de Pascual Duarte* de Cela sirvieron de piezas claves para diagnosticar un nuevo rumbo para la novela española en más directa conexión con una realidad atroz.

## EL NEORREALISMO EN LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSGUERRA

En los años posteriores a 1939, los escritores españoles, obsesionados por lo que han vivido y por sus terribles consecuencias, o bien expresan el desencanto, el vacío y la angustia existencial del hombre, poniendo en entredicho la condición humana, o bien informan o dejan testimonio de la trágica realidad española, que, en definitiva, es consecuencia del trauma que supuso la Guerra Civil.

El desastre económico de los años treinta, el hombre, la creciente inseguridad de los destinos ante la amenaza de una nueva guerra, el espectáculo de la guerra fratricida en España,

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 274.

contribuyeron a fomentar una conciencia ética, de seriedad y responsabilidad con el mundo y con el propio yo.<sup>47</sup>

La Guerra Civil de 1936 significó para la novela española un cataclismo, una ruptura en la continuidad de la vida. Muchos de los intelectuales, escritores o artistas abandonaron el país y buscaron otros horizontes en Europa o América; son muy numerosos los narradores exiliados tras la finalización de la Guerra Civil (Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Arturo Barea, Max Aub, Rosa Chacel, etc.). Por lo que había dos salidas: el exilio, porque sus ideas estaban en desacuerdo con el poder establecido, o permanecer en España y seguir ofreciendo lo mejor de su producción en un ambiente hostil y de censura. La censura de obras extranjeras era estricta, y resultaba difícil para los escritores jóvenes saber qué se hacía en el extranjero o qué están escribiendo sus compatriotas exiliados. Se produjo por lo tanto una brusca interrupción en la continuidad literaria.

Los novelistas vuelven sus ojos al realismo. *Realismo* que justamente puede definirse como <<nuevo>>, ya que, según advierte Gonzalo Sobejano, “sobrepasa la observación costumbrista y el análisis descriptivo del realismo decimonónico mediante una voluntad de testimonio objetivo artísticamente concentrado y social e históricamente centrado”.<sup>48</sup> Es de esperarse que después de la guerra, la novela aflore como fruto de esa conciencia nacional dolorida y ensimismada. Los novelistas rompen con el realismo crítico anterior a 1936; “el provincianismo, la inadecuación o el anacronismo de las formas narrativas, son características de la época, al tiempo que, muy

---

<sup>47</sup> Gemma Roberts. *Temas existenciales en la novela española contemporánea*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1977, p. 26.

<sup>48</sup> Gonzalo Sobejano. “Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*”, en *Papeles de Son Armadans*. Palma de Mallorca, XLVIII, 1968, p.35.



lentamente y pese a la existencia de una censura demoledora, se camina hacia un nuevo realismo”.<sup>49</sup>

El desconcierto y el desquiciamiento de la realidad española, producidos por la Guerra, van a influir decisivamente en los pasos que sigue la novela durante este tiempo. En la década de los cuarenta nos vamos a encontrar con obras que presentan una realidad atroz, en unos casos llena de crímenes, violencias e injusticias, en otros de desencanto, de rutina o de desgarramiento.

A través de los protagonistas, seres perdidos y no exentos de fatalismo, se presentan conflictos propios de la existencia, resaltando la incertidumbre del destino humano; de ahí que algunos críticos hayan incluido estas obras dentro de lo que podríamos llamar *novela existencial*. Otros, tomando como punto fundamental la predilección por ambientes miserables y sórdidos y por la descripción detallada, con los tintes más negros, de la realidad cruda y áspera, han dado en calificarlas de *novelas tremendistas*. Nosotros pensamos que estas obras, dentro de la tradición realista española, podrían ser calificadas simplemente de *neonaturalistas*.<sup>50</sup>

En la década de los cincuenta va a surgir un grupo de novelas cuyo tema fundamental es la crisis de la colectividad, con sus problemas y conflictos. Es una novela a la vez de información y de denuncia; de ahí que esta *novela social* esté más cerca de la historia o del periodismo (<<*novela testimonio*>>, <<*novela reportaje*>>) que de la propia literatura.

Los novelistas que surgen hacia esos años coinciden en un mismo deseo de abordar con absoluta autenticidad la problemática humana, prescindiendo de

---

<sup>49</sup> Carlos Blanco Aguinaga. et. al. *Historia social de la literatura española III*. Madrid, Castalia, 1979, p. 91.

<sup>50</sup> Varios. *Introducción a la literatura española a través de los textos*. 3ª ed. Madrid, Istmo, 1986, V. 4. (Fundamentos, 65), p. 260-261.

convencionalismos tranquilizadores y poniendo de relieve los aspectos más crudos de la realidad.

El número de novelistas cuyas obras entran en las diferentes épocas es realmente notable e importante. La diferencia que existe entre ellos respecto a su fecha de nacimiento ha llevado a gran parte de la crítica a establecer, de acuerdo con un criterio cronológico, tres promociones de novelistas: la de 1935 (Sender, Zuzunegui, Aub, etc.), la de 1945 (Cela, Laforet, Delibes, Torrente Ballester, etc.) y la de 1955 (Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, etc.), incluso podríamos añadir otra más, la de los años sesenta (Martín Santos, Luis Goytisolo, Juan Marsé, Sánchez Espeso, etc.). Esta división, arbitraria e imprecisa, estaría en función, más que de la edad de cada escritor, del momento en que empieza a publicar obras importantes y de cierta madurez. Así, lo más importante es la estructura misma de la novela, en relación con la estructura de la sociedad en que fue creada, el compromiso particular del artista con su tiempo.

La figura de la posguerra inmediata es **Camilo José Cela** por su humor negro y estilización caricaturesca en sus obras: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Pabellón de reposo* y *La colmena*. "Existencialismo, determinismo naturalista y tremendismo"<sup>51</sup> integran la poderosa narración de Cela, con una obvia ambigüedad en cuanto a su versión de realidad, como ocurre siempre con el novelista gallego".<sup>52</sup> Seguido por la aparición de los premios literarios; esta aparición venía introducida por *Nada* (1944) de **Carmen Laforet**; un mundo nuevo, donde lo cotidiano y lo personal, aparecía como posibilidad novelística. El realismo volvía a abrirse cauce con el mismo poder de

---

<sup>51</sup> Es una modalidad de realismo, pero exagerado, propenso a la pintura de situaciones fuertes, desagradables, aunado a un lenguaje <<desgarrado>>, <<crudo>>, <<soez>>, que busca lo violento y lo feo.

<sup>52</sup> Carlos Blanco Aguinaga. *Op. cit.*, p. 107.

atracción que ochenta años atrás. Para muchos críticos *Nada* es considerada como una creación original, donde el poder creativo de la escritora se ve reflejado en la novela al penetrar en el clima de los años de posguerra y en la captación de lo psicológico. Elena Soriano la considera:

Como el primer testimonio (intuitivo y espontáneo) de la crisis espiritual de la juventud tras la guerra del 36 y que, con su éxito, inició aquí la moda, *paidocrática*,<sup>53</sup> culminante en el último lustro y brillantemente representado por unos cuantos autores premiados, naturalmente, en los más importantes concursos literarios: Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Blai Bonet, que es la <<revelación>> última de la novela catalana...<sup>54</sup>

Así, este trabajo intenta acercarse a la novela realista de Galdós y al *neorrealismo* de Cela y Laforet.

---

<sup>53</sup> Elena Soriano Jara. *Literatura y vida I. Artículos y Ensayos Breves*. Madrid, Anthropos, 1992. (Pensamiento Crítico/ Pensamiento Utópico, 72). Considera el termino como la apertura de la sociedad ante la *clase joven*, que refleja en la novela su situación dramática, “en la que descubre una afirmación esperanzadora, clavo ardiente al que se aferra esta juventud ante el vacío que deja el derrumbe de las ideologías”. p. 9.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 190.

## CAPÍTULO DOS

### ENTRE LO REAL Y LO IMAGINARIO EN LA DESHEREDADA DE GALDÓS, LA SOCIEDAD EN LA COLMENA DE CELA Y EN NADA DE LAFORET

*Para Galdós la reproducción fiel de la realidad es sólo una guía normativa que exige en todo momento la presencia creadora del artista, que trasmuta el material que tiene entre manos*<sup>55</sup>

#### 2.1 TÉCNICA LITERARIA DE LA DESHEREDADA (1881)

La novela pertenece a la serie que llamó Galdós <<novelas españolas contemporáneas>>, en total veintiuna, con excepción de *Ángel Guerra*, dedicadas a pintar la vida madrileña, en la que Galdós ve centrada la España del Siglo XIX.

Para este grupo pudo hallar modelos en Balzac<sup>56</sup>, Dickens o Zola. En esta fase, el realismo se enriquece. En algunas novelas –*La desheredada*, *Lo*

---

<sup>55</sup> Ignacio Elizalde. *Pérez Galdós y su novelística*. 2ª ed. Bilbao, Universidad de Deusto, 1988, p. 30.

<sup>56</sup> Tanto Galdós como Balzac suelen interpolar en sus novelas reflexiones morales. Por ejemplo, el fracaso de la sociedad, la hipocresía religiosa, el egoísmo humano, etc. No tienen fe en la política como regeneradora de la sociedad. A través de su obra Galdós se enriquece con preocupaciones sociales, producto de la inquietud metafísica tan bien plasmada igualmente en Balzac. En Galdós encontramos otra *Comedia humana*, de la complejidad y categoría de la de Balzac.

*prohibido*, *Tormento*, *La de bringas*— domina la tendencia naturalista en la crudeza de algunos cuadros de miseria y el intento de explicar el vicio o el crimen como resultado de esta miseria, o en *La desheredada* o *Lo prohibido*, como consecuencia de la herencia o taras fisiológicas. Es evidente que Galdós se ve influenciado por el ambiente artístico europeo, lo que le permitió aprovechar los puntos de vista y la técnica de los novelistas ya mencionados y modelar su actitud artística, dentro de cauces personales. También es cierto que su preocupación por los valores místicos, éticos y religiosos son característicos de la cultura española y que se encuentran también en la novela rusa del Siglo XIX. Así, su actitud personal se integra en las corrientes del realismo literario europeo. Por otra parte, el arte de Galdós trasciende los supuestos comunes de la escuela realista y se sumerge cada vez más en la profundidad de la criatura humana, descubriendo así la conciencia individual.

*La desheredada* me cautivó, entre otras cosas, porque la protagonista, Isidora Rufete, aparece desde el principio escindida en dos, el yo racional y el yo fantaseador, y la escisión sirve para observar cómo el segundo altera elementos de la realidad y los ordena en el esquema mental del delirio. El caso de Isidora supone una toma de posición ante el mundo y la sociedad determinada por la voluntad de llegar a ser quien quisiera ser.

Dicha novela es el relato de acontecimientos que se encadenan <<casualmente>>. Los sucesos sobrevienen <<con naturalidad>>. Galdós nos pinta en la novela, una miseria disimulada que como dice <<Clarín>>: “alcanza a muchas clases, aún a las que llamamos acomodadas; el afán de parecer más de lo que es, engendra en nuestra sociedad una miseria que es casi universal; éste es, en definitiva, el asunto de *La desheredada*”.<sup>57</sup> La novela

---

<sup>57</sup> Leopoldo Alas <<Clarín>>. *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Carlo, 1882, p. 230.

conlleva, además de la denuncia social, el deseo moralizador dirigido por el autor al lector y titulado <<Moraleja>>.

Es un realismo en donde las narraciones vulgares cotidianas se enriquecen por la presencia de lo indefinible. La protagonista ve el mundo como es, pero también según lo desea. El escritor trasciende esa realidad mediante los sentimientos y emociones. “El naturalista quiere reflejar la realidad según la ve, pero Galdós es más ambicioso: tiene intención de revelar lo desarrollado y crecido en la sombra, y para revelarlo busca los elementos no visibles del ser”.<sup>58</sup> En la novela hay un mundo oscuro donde entran sueños, alucinaciones, insomnios y también extraños seres deambulantes: locos, anormales y extravagantes. En este mundo de sombras está la explicación de los deseos, estímulos y resistencias, que alimenta la realidad y, por eso, debemos conocer su significado. “Llegar al fondo quiere decir explorar lo que de puro soterrado parece irreal, y esa exploración es un modo de conocimiento mediante el cual el novelista logra una visión completa del mundo y del hombre”.<sup>59</sup> Así, los elementos irreales surgen fundidos con la realidad.

La novela no ofrece sólo el punto de vista del narrador, sino diversos recursos, como el monólogo interior, que Galdós llama <<soledad del pensar>>. El escritor recurre al *estilo indirecto libre* en los capítulos decimoprimeros de la primera parte y segundo de la segunda, en primera y segunda persona, respectivamente. <<Insomnio número cincuenta y tantos>> es un auténtico monólogo, expresión directa de la interioridad del personaje sin intervención alguna del narrador. Existen ciertas diferencias entre el monólogo de Galdós y el modelo de Joyce. “La característica más evidente es la ausencia de verbos, la asociación de ideas inconexas que sólo encuentran

---

<sup>58</sup> Ricardo Gullón. *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos, 1966, p. 155.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 171.

sentido en la mente del personaje”.<sup>60</sup> En Galdós no aparece el monólogo inconexo, propio de Joyce; no está compuesto de fragmentos dispersos en la oscuridad de la conciencia con que a veces pugna nuestro pensamiento, pero sí con ciertas complejidades que nos muestran las inquietudes del corazón humano. Galdós no se desprende nunca de una sintaxis retórica. Sin embargo, la protagonista muestra sus inquietudes, verdadero <<fluir de conciencia>>, entremezclados con observaciones marginales, como las frecuentes invocaciones al sueño:

¡Qué hermoso palacio, Dios de mi vida! ¡Cuánto habría costado todo aquello! ¡Pensar que es mío por la Naturaleza, por la ley, por Dios y por los hombres, y que no puedo poseerlo!... Esto me vuelve loca (...)

Ya siento un poco de sueño. Detrás de los ojos noto pesadez... Si no fuera por este pensar continuo y esto de ver a todas horas lo que ha pasado y lo que ha de pasar... Ven, sueñito, ven... Pero ¿cómo he de dormir? Me acuerdo de mi hermano preso, y la cabeza se me despeja, doliéndome. Está visto, no me dormiré hasta las dos. ¡Pobre infeliz hermano! (...) ¡Ay infeliz Isidora, infeliz mujer, infeliz mil veces! (...)

¡Qué silencio en la casa! Me volveré de este otro lado... ¡Oh!, qué calor tengo. p. 97-98.

Por medio de los insomnios de Isidora se pueden saber sus sentimientos inconfesables y deseos insatisfechos en la realidad, todo sobre su vida llena de ilusiones que falsifica y deforma la realidad.

Reconociendo el valor de los descubrimientos de Joyce, especialmente como experimento y punto de partida, no son menos valiosos los monólogos galdosianos, que estéticamente son preferibles en el sentido que no eliminan

---

<sup>60</sup> Alfonso Sánchez-Rey. *El Lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*. Madrid, MAPFRE, 1991, p.180.

nada esencial, sino lo irrelevante, pues tenía una idea clara de la novela. Por otra parte, la novela que surge en los años sesenta en España utiliza el *flujo de conciencia*, a la manera de Joyce, en donde se prescinde de los signos de puntuación; con ello se intenta caracterizar formalmente esa asociación indiscriminada de ideas que no parecen tener relación entre sí y que nos dan muestra de las asociaciones mentales del personaje, es decir, cierta tendencia a la experimentación, un cambio estilístico producido por la aparición y desarrollo de este recurso pero que se queda casi exclusivamente en planteamientos formales.

Otro recurso de Galdós son las cartas, con la finalidad de que los personajes expresen por sí mismos su carácter. Tal es el caso del canónigo, tío de Isidora o el capítulo 5, <<una tarjeta>>. En el capítulo de las <<Escenas>>, parece que estamos presenciando una parte de una obra teatral.

Galdós llega incluso a requerir los servicios de Miquis, obteniendo de éste la información necesaria para la composición de la novela. La ficción del narrador proporciona una visión de la realidad novelesca muy cercana a la cervantina, cuyo modelo tiene siempre presente Galdós. De esa manera, la novela nos presenta una multiplicidad de perspectivas que demuestran no ser un “experimento naturalista”, sino muchas posibilidades del arte de novelar.



## 2.2 EL MITO DEL NACIMIENTO DE ISIDORA RUFETE

*Mitología es el contenido manifiesto de un sueño, donde los complejos primitivos<sup>61</sup> serían el contenido latente.<sup>62</sup>*

**A**l inicio de la novela, Galdós nos describe cómo es el manicomio de Leganés, en donde se encuentra el padre de Isidora, Tomás Rufete. El magnífico retrato de este personaje nos deja entrever la degradación exterior producida por la demencia en último grado. Las primeras páginas de la novela nos transcriben, en las incoherentes palabras del loco, el mundo creado por su imaginación desbordada que dará en trágica herencia a su hija Isidora.

La locura de Rufete es un símbolo de evasión de la realidad de la mayoría de los españoles y la situación caótica del manicomio, es en la que probablemente vive la nación (1881).<sup>63</sup> Con este inicio se puede intuir que la línea divisoria entre la locura y la cordura es mínima, así como la ilusión frente a la realidad.

(...) todos, cuál más, cuál menos, tenemos la inspiración, el estro de los disparates, y a poco que nos descuidemos entramos de lleno en los sombríos dominios de la ciencia alienista! Porque no, no son tan grandes las diferencias (...) Estos pobres orates somos

---

<sup>61</sup> En ellos hay sistemas de reacciones y asociaciones de ideas que deben ser considerados como hereditarios, en tanto los complejos personales son adquiridos. Charles Baudouin. *Psicoanálisis del arte*. Tr. Marcos Fingerit. Buenos Aires, Psique, 1995, p. 1.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>63</sup> La idea de Galdós responde al concepto de su época, de que los españoles están locos, teniendo como precedente al *Quijote*. Por otra parte: "Los sucesos clave que producen en el nuevo orden de la Restauración se presentan claramente en las *novelas contemporáneas*: el reinado y abdicación de Amadeo, la proclamación de la República Federal, las luchas cantonales y carlistas, el golpe de estado de Pavía, las actividades de Cánovas en pro de la Restauración, el pronunciamiento de Martínez Campos y la entrada triunfal de Alfonso XII en la Corte — todos estos entran en juego con más o menos detalle en *La desheredada* y en *Fortunata y Jacinta*." Peter A. Bly. *Galdós y la historia*. Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, p. 183.

nosotros mismos que dormimos anoche nuestro pensamiento en la variedad esplendente de todas las ideas posibles, (...) <sup>64</sup>

La locura es el parasitismo de la mayoría de la gente que vive una vida alucinada, aspirando a más, pero sin hacer el mayor esfuerzo para obtenerlo.

Mi madre le decía: <<¡Ah!, mejor te valdría haber aprendido un oficio que no vivir colgado a los faldones de los ministros: hoy me caigo, hoy me levanto...>> p. 12.

El trastorno mental del padre tiene mucho que ver con la condición patológica de Isidora; el nombre tiene aire de grandeza y poesía, mientras el apellido, Rufete, *rufián*, ordinario y vulgar. Los aires de grandeza de ambos, son el deseo colectivo de un estrato de la sociedad española de no querer trabajar, y de preferir mejorar sus condiciones de vida por medio de glorias pasadas y del parasitismo. La protagonista se cree descendiente de una ilustre familia, nieta de una marquesa cuya hija había tenido amores culpables. Sus ideales llevan a Isidora a la autodestrucción. Al final de la novela, con la moraleja, Galdós da a entender que sí hay que soñar, pero sueños posibles, sólo accesibles por medio de una buena educación y del trabajo productivo.

Desde el inicio de la novela, nos damos cuenta del conflicto entre padre e hija, que se enlaza aquí estrechamente con el *complejo de Edipo* <sup>65</sup>: que consiste, en la novela, en rechazar al padre por ser pobre y creerse hija de una

---

<sup>64</sup> Benito Pérez Galdós. *La desheredada*. 2ª ed. México, Porrúa, 1996, p. 5-6. (Todas las citas siguientes se harán por esta edición indicando sólo la página.).

<sup>65</sup> “El complejo de Edipo en un hombre (apego a la madre, hostilidad contra el padre) puede, por etapas sucesivas de represión y desplazamiento, acumular su potencial en el complejo narcisista: la hostilidad contra el padre se transformará en un rechazo de toda autoridad, después de toda obligación, luego del mundo exterior mismo de donde provienen todas las coacciones; en tanto el apego a la madre, a través de diferentes metamorfosis (ideas de regreso al seno materno, “introyección” en la madre, identificación con la madre) se habrá convertido en una fijación narcisista del sujeto en él mismo”. Charles Baudouin. *Op. cit.*, p. 22.

madre de buena familia que por motivos de familia, lo que llaman producto del “pecado”, los da a criar a cualquier pobre, y ellos viven ignorando su buen nacimiento. Pero como todo tiene que llegar a descubrirse, un día se presentan los verdaderos padres: como un sueño de hadas.

Este mito del nacimiento son las ideas infantiles de Isidora relativas a los padres. La hostilidad contra el padre, está afectada de culpabilidad, por lo que este mito es una tentativa justificación. Aquí empieza la *paranoia*<sup>66</sup> de Isidora.

Esta idea de nuevo nacimiento está muy asociada con el complejo de Edipo, ya que este segundo nacimiento es por lo demás una realización del deseo de eliminación del padre. La muerte del padre de Isidora en el manicomio, una clara mutilación, vendría siendo una idea de victoria sobre el Edipo, y por ende el significado del “nuevo nacimiento”. Aunque a lo largo del capítulo nos daremos cuenta que Isidora siempre está buscando la imagen del padre perdido.

El mito del nacimiento influye también en el hermano de Isidora, Mariano Rufete, apodado “Pecado”, quien arrastra una neurosis hereditaria análoga a la de Isidora, aunque de forma más repelente. En ambos personajes se puede ver la tendencia determinista de Galdós: estudio de dos seres, víctimas de la locura paterna –cuya causa ignoramos, aunque parece ser que el abuelo tampoco estaba en sus cabales– y del ambiente en que se forman. No repara en el cientificismo, ni tiene plena convicción del naturalismo. “Pero prueba de que Galdós no figuró nunca con plena convicción en las filas naturalistas es su modo de tratar a los personajes, la calidad de su humor, tan afín al de

---

<sup>66</sup> Ideas de grandeza por una parte, de persecución por otra, creencia que el enfermo tiene de que no es verdaderamente hijo de sus padres sino de algún rey, o de Dios mismo. Una vez más comprobamos así el encuentro del mito –sueño colectivo– con las reviviscencias de lo inconsciente primitivo en el individuo. Charles Baudouin. *Op. cit.*, p. 38.

Cervantes, la piedad que ciertas gentes y cosas le inspiran; todo lo que le hace estar más presente en la novela de lo que un naturalista que se estimase podía estar”.<sup>67</sup>

Mariano es un personaje grotesco, situado en una posición inestable en esta vida que lo ha desequilibrado.

Era un muchacho hermoso y robusto, como de trece años. Isidora le abrazó y le besó tiernamente, admirándose del desarrollo y esbeltez de su cuerpo, de la fuerza de sus brazos, y afligiéndose mucho al notar su cansancio, el sudor de su rostro encendido, la aspereza de sus manos, la fatiga de su respiración.

*Pecado* devoraba con el apetito insaciable de una bestia atada al pesebre, después de un día de atroz trabajo. p. 27.

La tía Encarnación, quien se hizo responsable de él, le llamó *Pecado*, porque “parece que vino al mundo por obra y gracia del demonio”. Este personaje es producto de ese nacimiento real de amores culpables, que implícitamente lo arrastra, pero a diferencia de Isidora, él no idealiza lo que no tiene porque ha vivido con la realidad que le ha enseñado la tía y el medio social en el que ha vivido. Mariano es un personaje inadaptado, rebelde y cuya ambición no tiene fundamento, de ahí que Galdós no enfatice en la vida de éste, la cual se desarrolla en la novela de manera discontinua, desde el día aciago de la pedrea y el homicidio que comete en su contrincante, hasta el momento del atentado que lo lleva al cadalso. Lo único que anhela *Pecado* es ser guardia civil, porque de esa forma se tiene poder, rectitud y orden.

—¡Date, date, canallita! —gritó el guardia—, o te dejo seco.

---

<sup>67</sup> José F. Montesinos. *Galdós*. Madrid, Castalia, 1969, V. II, p. 14.

*Pecado* miró al guardia. No, no se entregaría(...) Pero si el hambre y la sed le devoraban, ¿qué podría hacer más que entregarse? Y el guardia aquel era precisamente un hombre a quien Mariano admiraba mucho por su gallardía y su simpático rostro(...) En sus sueños de ambición, no se le ocurría jamás ser general, ni obispo, ni banquero, ni comerciante famoso, sino ser Mateo González. p. 66.

Mariano es presentado en un ambiente sórdido, como <<la imagen de la Sociedad ofendida>>, un personaje que ni siquiera se acuerda de su infancia, sin pasado, ni formación. No sabemos que fue de él, pero por lo que nos cuenta Galdós, es posible que haya terminado igual que Isidora. Este personaje tiene puntos de contacto con Pascual Duarte de Cela. Ambos son personajes determinados por la sociedad y el ambiente donde se desarrollan; su poca educación e inmadurez, no les permite integrarse a la sociedad, por lo que su vida está encaminada al fracaso.

Isidora intenta ser una madre para su hermano, pero sus deseos son frustrados ya que el muchacho es un vago, cuya vida esta deshecha. No hay salida para él: por una parte la educación rígida de la tía, golpeadora; y por otra, la idílica de Isidora. Estas dos formas de educación errónea, no logran hacer de él un hombre de provecho, dado que éstos dos extremos confunden al adolescente quien no encuentra su propia identidad. Me hubiera gustado que Galdós enfatizara más en este personaje, pero por otra parte, creo que Isidora es el desdoblamiento de Mariano: dos hermanos que llevan el mismo camino y por ende el mismo fin de autodestrucción.

## LA IMPOSIBILIDAD DEL AMOR EN ISIDORA

“El corazón quería salirse del pecho al ver los bonitos caracteres, que decían: *El marqués viudo de Saldeoro*”. p. 47.

En el capítulo 5; <<Una tarjeta>>. El marqués viudo de Saldeoro le anuncia su visita a Isidora y ella, como es de esperarse, “dio realidad en su mente al marqués de Saldeoro, favorito de las damas, según decían lenguas mil; (...) construyó, si así puede decirse, con material de presunciones y elementos fantásticos, la visita personal que al siguiente día no podía menos de realizarse”. p. 47. Isidora sueña despierta, da vida ficticia al hecho del día siguiente, idealiza al marqués antes de conocerlo. En su imaginación tiene que estar todo dispuesto, aunque en la realidad, la miseria de su hogar contrasta con sus sueños de grandeza; pero como dice Galdós en voz de Miquis, “y quizá dice bien, que no existiría ni siquiera el hombre de felicidad si no se hubieran dado al hombre, como se da al niño el juguete, el consuelillo de esperarla”. p. 49. Nos deja entrever Galdós que no importa que sueñe si con eso cumple sus deseos reprimidos en la realidad.

El marqués es un parásito social, pero a Isidora lo que le interesa es ser marquesa, porque no se resigna a ser, ni vivir como el <<pueblo>>, el cual le parece <<odioso, soez, repugnante>>. Se enamora apasionadamente de Joaquín Pez, viudo de Saldeoro, un hombre explotador quien piensa siempre en sí mismo, un ejemplo claro de narcisismo donjuanesco, que le impide sentir verdadero amor por Isidora a la que ve sólo como objeto sexual. Me parece, que el interés de la protagonista se debe a que en el fondo busca al padre,

Tomás Rufete, quien al inicio de la novela se cree un gran político. Imagina hallarse en el poder y pasa los días contando millones y millones imaginarios. Recordemos que Joaquín Pez tenía treinta y cuatro años, un hombre maduro y sobre todo marqués, posible explicación, para que Isidora se sienta atraída, por una parte por el deseo de ocupar el lugar de la esposa muerta y por otra, la madurez del marqués que le recuerda al padre, incluso en un defecto, igual a uno suyo: “Este defecto era la debilidad, deplorable incuria para defenderse del mal, dejadez de ánimo y ausencia completa de vigor normal”. p. 107. El supuesto enamoramiento del marqués, despierta en Isidora miles de fantasías. El encontrarse por primera vez en un ambiente de opulencia la hacen sentir alegre, imaginando un mundo optimista muy diferente al real. La vergüenza de su descolorido traje, la vejez de sus botas, la hacen sentir insegura, por lo que prefiere vivir un sueño de Cenicienta. Galdós insinúa mucho en estas dos prendas que podrían tener un trasfondo sexual. El vestido es la necesidad de seducir al hombre; en un sueño, ella menciona que su deseo era <<vestir desnudos>>. Las botas es el principal atavío por el cual se dividen las clases sociales.

En el fondo, Joaquín Pez e Isidora son iguales: tratan de aparentar lo que no tienen, derrochadores, piensan siempre en su bienestar a costa de los demás, *no les satisface ninguna relación, quieren ser libres cuando están aprisionados* por sus ideas de grandeza que les imposibilita su libertad, viven al día porque no quieren trabajar; pero sí anhelan riquezas, dice Joaquín pez que “La vida sin dinero es una enfermedad del cerebro, una fiebre galopante, una meningitis. Ni el amor es posible en la pobreza(...) La miseria es enemiga del alma humana”. p. 238. Isidora piensa que es mejor soñar que ver, se justifica diciendo: “Yo no soy mala. Es que las circunstancias me obligan a aparecerlo. Y si no, que baje una santa del cielo y se ponga en mi lugar, a ver si no haría

lo mismo...” p. 241. El querer satisfacer los caprichos de Joaquín Pez, la llevan a la prostitución, de tal manera que también satisface los de ella, porque es el único que se atreve a pensar y soñar como ella. Un claro ejemplo es la conversación de Joaquín e Isidora:

Joaquín. ¡Bravísimo!... Vamos, cuando me comparo con él... Permíteme que me alabe en presencia de ese bárbaro egoísta. Yo no vivo de lo ideal, yo sueño, yo deliro y acato la belleza, pura, o tengo arrobos platónicos. En otro tiempo, ¿quién sabe lo que hubiera sido yo? Quizá un Don Juan tenorio; quizá uno de esos grandes místicos que han escrito cosas tan sublimes... Ahora, ¿qué soy? Un desgraciado, por lo mismo que me estorba lo negro en cuestiones de positivismo. Y, sin embargo, yo me congratulo de ser como soy. Es verdad que falto a la moral, pero ¿por qué? Porque no he sabido poner freno a mi fantasía;(…) p. 193.

Isidora. (*Con efusión de amor.*)

Menos en lo de querer al por mayor, ¡cuánto nos parecemos! Yo también 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... p. 193.

Sánchez Botín, con quien se compara Joaquín, es un hombre casado e insatisfecho que busca a Isidora sólo para satisfacer sus necesidades sexuales. Es un demagogo que se vale del dinero del pueblo, un hombre celoso e inseguro: lo único que tiene a su favor es que le complace todos sus lujos y quiere a su hijo.

Quiere mucho a mi Joaquín, lo acaricia, le cuenta cuentos, lo pone a cabalgar sobre sus rodillas, le lleva dulces y juguetes... Esto sólo hace que le respete y le estime un poco, ya que no pueda de ningún modo quererle ni estimarle. p. 192.



A Juan Bou no lo acepta porque es mal hablado y feo, por lo que contrasta con la figura del príncipe guapo y apuesto, lo cual aunado a su delirio de grandeza, la vanidad por ser siempre la más bella, la mejor vestida y la más admirada por la sociedad, son una constante en la mente de Isidora que la imposibilita a ser feliz con cualquier hombre. Joaquín Pez no corresponde al ideal del príncipe azul, por su pobreza, pero sí es la imagen del padre que comparte con ella sus sueños de grandeza y su determinismo social, producto de la educación de los padres, que se ve claramente en la carta que le escribe Joaquín a Isidora, antes de intentar suicidarse: “Tú, como yo, fuiste educada en la idea de igualar a los superiores...” p. 242. Además del reproche a su padre.

Mis faltas son debilidades, y, además un efecto preciso de la mala, de la perversa educación que he recibido. ¿Por qué educaron en el lujo al hijo de un pobre empleado con treinta mil reales?(...) Estas son las consecuencias. Me criaron en la vanidad, y la vanidad me conduce a este fin desastroso. p. 242.

Las relaciones entre Isidora y estos tres hombres están siempre marcadas por lo económico. Joaquín Pez administra el cuerpo de Isidora, un Don Juan destructor y peligroso para sus víctimas. Isidora <<no es honrada>>, es una mujer que vende su cuerpo, que proporciona placer sexual al hombre a través de una relación mediatizada por el dinero. Y es precisamente el hecho de que ella no sea <<honrada>> lo que la hace atractiva para Joaquín. Ella no se enamora verdaderamente, más que de su herencia, de su pasado perdido; lo único que le interesa es recuperar su verdadero ser, porque sólo puede existir como Isidora de Aransis.

## 2.3 DELIRIOS Y SUEÑOS EN *LA DESHEREDADA*

*Ante todo, nos llama la atención la frecuencia con que la poesía –y tanto la popular como la literaria– ha empleado los sueños para la descripción de complicados estados de alma. Son innumerables las obras literarias –epopeyas, novelas, dramas y poesías– en las que los sueños intervienen intensamente en la acción y en la vida anímica de los personajes...*<sup>68</sup>

### DELIRIOS DE ISIDORA

Las causas de los *delirios* de Isidora además de su imaginación desbocada resulta ser su *insomnio*, que le es habitual, por lo que vive dos planos que forman una total unidad. “El sueño y el delirio proceden de la misma fuente; esto es, de lo reprimido, y el sueño es, por decirlo así, el delirio fisiológico del hombre normal”.<sup>69</sup> En los delirios de Isidora, un fondo de bienestar, opulencia y lujo, se desarrollan con toda normalidad, así como acontecimientos de toda índole, incluso opuestos a ese mundo imaginado. En “Sueño y poesía”, Hebbel afirma que el artista crea mediante su obra una “realización diversamente deformada y simbólicamente disfrazada de sus más secretos deseos y también procura una satisfacción y una descarga temporales (catarsis) a determinados impulsos reprimidos en la infancia pero que continúan actuando poderosamente en lo inconsciente”.<sup>70</sup>

En el “Insomnio número cincuenta y tantos”, Isidora vive todos los sueños

<sup>68</sup> Otto Rank. “El sueño y la poesía”, en Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*. México, Planeta-Agostini, 1992, p. 522.

<sup>69</sup> Sigmund Freud. *Psicoanálisis del arte...*, p. 164.

<sup>70</sup> Hebbel. Cit., en Sigmund Freud, *La Interpretación de los sueños*, p. 532-533.

del día, deseando dormir sin conseguirlo. Hay una graduación de irrealidad. Las primeras horas le permiten ver su deplorable situación económica y familiar. Pero luego se lanza por el torrente de la fantasía, sintiéndose hermosa, amada, deseada... La ilusión se sobrepone, pero ésta falsifica y deforma la realidad, destruyendo a la protagonista, por lo que la realidad debe de imponerse y triunfar, de ahí la muerte física o moral del personaje. Recordemos que una de las causas que volvieron locos al *Quijote* y a Isidora, fueron los libros. Por lo que sus ideales los llevan a la muerte.

Por medio de sus delirios, Isidora se ve dueña de su propio ser, encontrando su identidad en el *palacio de Aransis*, una clara reminiscencia infantil.

Vióse repentinamente transportada a las altas esferas que ella no conocía sino por ese brillo lejano, ese eco y ese perfume tenue que la aristocracia arroja sobre el pueblo. Vióse dueña del palacio de Aransis, mimada, festejada y querida.(...)Rezó, se espiritualizó, bañó su alma, si así puede decirse, en ondas de honradez y virtud; la aromatizó con esencias sacadas de la dignidad, de la magnanimidad y nobleza. p. 129.

Este delirio constituye un caso ideal de realización de deseos. Victoria que encubre deseos de conquista eróticos, un acabado modelo de deformación onírica perfectamente conseguida. Ella intenta bañar su alma, aromatizarla de dignidad y nobleza, socorrer pobres, vestir desnudos y consolar afligidos. Una clara necesidad por limpiar su cuerpo, que se enlaza con el valor de la virginidad, una forma inconsciente de vergüenza, ante la supuesta abuela. Por otra parte, busca exhibirse por lo que no intenta corregir sus deseos eróticos ya que se lanza:

en un carro triunfal tirado por atrevidos pensamientos, corriendo por entre nubes de supuestas delicias, hasta que fue a caer sin

aliento, fatigada y moribunda en el abismo de rosas de un sueño dulce.

Al despertar creyóse por un momento en los brazos de su abuela. p. 129.

Isidora mira hacia atrás en donde aparece su época infantil en la que nada le avergonzaba, hasta que llega un momento en que despierta la vergüenza y la angustia, sucede la expulsión y comienza la vida sexual.

En el delirio, “caer sin aliento, fatigada y moribunda...” no es sólo una realización de deseos, pues detrás de ella se esconde también el posible fracaso al reconocimiento como hija legítima de la marquesa de Aransis. Por lo que este delirio tiene, por una parte, el sentido simbólico de volar y caer, o sea la entrega a una tentación erótica. Por la otra, la angustia del rechazo materno, como un fracaso de su demanda de amor infantil. Por lo que esto no agota las fuentes infantiles del sueño de caída; casi todos los niños han caído alguna vez, siendo levantados y acariciados o hasta acogidos en el lecho de sus padres cuando la caída fue por la noche y desde su cama. Por eso la protagonista cree despertar en los brazos de su abuela, como un deseo infantil reprimido. En definitiva, sus delirios son la representación de una mujer realizada sexualmente, pero mutilada por la sociedad, ya que no es legítimamente reconocida.

En la realidad, la marquesa de Aransis la rechaza haciéndola sentir como un ave caída o un insecto aplastado, lo que la lleva a considerar el suicidio como una salida, que no logra hacer, pero Galdós moralmente la aniquila.

Heridos su orgullo y su dignidad, muertas sus ilusiones, algo la ataba aún a la vida, aunque no fuera más que la curiosidad de goces y satisfacciones que no había probado todavía... No, morir, no. Tiempo había para eso. p. 138.

Sus derroches, su imposibilidad para trabajar, su entrega al amor pasional la llevan a la prostitución, a la ruina. Esto nos lleva a creer que Galdós rechaza a este tipo de mujeres inútiles que sólo piensan en vanidades, teniendo como castigo una descendencia de cabezudos raquíuticos y finalmente la muerte.

–Lo que usted oye. Ya tiene dos años. Es algo monstruoso, lo que llamamos un *macrocéfalo*, es decir, que tiene la cabeza muy grande, deforme. ¡Misterios de la herencia fisiológica! p. 151.

Por medio de la cárcel, Isidora es apartada de la sociedad, de forma temporal, con la idea de que debe ser curada o regenerada de sus delirios de grandeza, un mal que le ha llevado a cometer un acto legislado como merecedor de castigo. Isidora sin muestra de arrepentimiento, debe purgar su falta con el encierro que haga posible este arrepentimiento, pero se entrega al sueño como medio de salvación para no caer en la desesperación de la cárcel, imaginando que es María Antonieta en la conserjería.

Su sueño era entonces breve, erizado de *pesadillas*, como un camino incierto y tortuoso, lleno de obstáculos. Unas veces se le aparecía *Riquín*, ladeando con gracia la enorme cabeza bonita, *fusil al hombro*, marchando al paso de soldado. Y el pícaro Anticristo la miraba, echándose el fusilillo a la cara con infantil gracejo, y ¡zas!, *disparaba un tiro* que la dejaba muerta en el acto; acudían otros chicos, camaradas de *Riquín*, y, entre risotadas y gritos, la cogían y la algazara y befa de la multitud, que decía: “¡La marquesa, la marquesa!”

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. El esqueleto traía su fusilito al hombro y marchaba con paso militar. Llegándose a ella, movía la gran cabeza y se reía y hablaba. Pero Isidora, sin poder entender sus palabras, temblaba de espanto al oírlas. 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. p. 251.

La primera parte del sueño se nos presenta como un deseo reprimido erótico, dado que Isidora se encuentra en la cárcel, pero realizado en el sueño. Este sueño utiliza ciertos símbolos para enmascarar sus ideas latentes ocultas bajo un disfraz del que los escritores se valen. Uno de los papeles de los símbolos, no el único, ha sido interpretado como medio para disfrazar los pensamientos y los deseos censurados.<sup>71</sup> En el sueño, Joaquín no es el único que satisface este deseo erótico, de ahí las frases: *acudían otros chicos, camaradas de Riquín,...* Una muestra clara de la vergüenza que le produce la prostitución, pero a la vez una entrega total al placer.

En la segunda parte del sueño, lo único que la puede redimir es el dinero, por eso se siente *gran señora*. En el *palacio* busca su propia identidad, su propio cuerpo que ya no le pertenece sino a Joaquín. En esta segunda parte, la imagen de Joaquín es una sombra esquelética y degradada. La imagen idílica del principio se convierte en destrucción, la misma imagen destruida por la que esta pasando Isidora, por lo que el sueño se convierte en frustración. La última

---

<sup>71</sup> Freud postula que para toda una serie de elementos oníricos existen traducciones constantes que se le da el nombre de *relación simbólica*, puesto que el elemento mismo viene a constituir un *símbolo* de la idea onírica inconsciente que a él corresponde. De esa manera, *Riquín*, es un símbolo masculino que designa una parte del aparato genital masculino, por lo que no es el hijo sino Joaquín Pez el que porta el fusil; simbólicamente es el portador del miembro viril *que la dejaba muerta en el acto*. Según la opinión de Freud. "Todos los objetos alargados, bastones, troncos de árboles, sombrillas y paraguas (estos últimos por la semejanza que al abrirlos presenta con la erección) y todas las armas largas y agudas, *cuchillos*, *pañales*, *picas*, son representaciones del órgano genital masculino." *La interpretación de los sueños.*, p.375.

parte nos deja entrever su rechazo a la pobreza, a la burla, que sólo puede ver como *sombra andrajosa*, parte del pasado. El *hambre* que siente es el reflejo de su presente frustrado no aceptado.

## SUEÑOS DE DON JOSÉ DE RELIMPIO (TÍO DE ISIDORA)

En los sueños de los personajes, don José de Relimpio e Isidora, vemos la realidad deformada e idealizada. El primer sueño de don José es un claro ejemplo:

Acostóse Isidora pensativa, y don José se retiró muy entusiasmado a su cuartito. Durmióse como un serafín, y soñó que estaba en *la contaduría de una casa grande*, donde había *catorce empleados* y más de *cien libros*. Ingresos y gastos ascendían a *millones*; pero todo iba al pelo. Era don José como un *director de orquesta*, sólo que los *músicos eran escribientes* y las *notas números*. Resultaba una *sinfonía de orden*, que mecía en embriagador arrobamiento el espíritu del tenedor de libros.

Al día siguiente, cuando Isidora se levantó, ya estaba su padrino de vuelta de la compra. Traía el cesto bien repleto, y fue sacando cosas y mostrándoselas a Isidora, que admiraba la bondad y baratura del género. p. 168.

Un día antes, don José discutió con Isidora acerca de su mala administración, el cual piensa que la salvación radica en una buena contabilidad registrada en libros de gastos e ingresos. El desastre económico que vive con su sobrina, se deforma en el sueño. La *casa grande* simboliza a Isidora. Los *catorce empleados*, *los libros* y *los millones* representan el deseo de tener más dinero, carente en la realidad. Un día antes, don José menciona <<catorce reales>> que en el sueño son sustituidos por *catorce empleados*, <<un duro>> elevado a *millones*, por lo que debe haber *cien libros* para registrar los millones. En el sueño, don José representa la salvación de Isidora, el señor de la casa, de ahí la frase: *el director de orquesta*. Con una buena administración se ganaría el amor de su sobrina; es un tanto irónico ya que están en la ruina, pero de alguna manera Galdós lo compensa en sus



sueños. Es natural que el personaje se vea, al menos en sueños, ocupando posiciones en las cuales pueda manejar y poseer aquello de que carece. Es un personaje que en el sueño encuentra lo que le falta en la realidad. Y cuando despierta sigue soñando, figurándose realidades, volando sin tropiezo por los espacios de lo imposible y construyendo sus teorías en el aire. Por lo que se ve convertido en un comprador compulsivo igual que Isidora, sólo por el deseo de complacer a la amada.

En otro de los sueños, los personajes se ven convertidos en *aves*, seres sin futuro, que se evaden de su angustia y miseria, a un verdadero *cielo*. Su ambición se refleja en el deseo de cantar más y volar más alto. Don José:

soñaba que era pájaro y que cantaba posadito en la rama de un árbol. También *Riquín* era pájaro y revoloteaba dando sus primeros pasos por el mundo aéreo. Isidora era una *avecilla* melancólica. Todos cantaban. Pero don José era el que cantaba más y el que a la rama más alta se subía. p. 208.

El deseo reprimido de Don José por poseer a su sobrina Isidora y ser el padre de su hijo se manifiesta en el sueño. En la realidad su amor erótico reprimido es idealista, ya que sólo puede ser como un padre para ella.

Los problemas financieros que vive el personaje son evadidos por el sueño a un verdadero cielo por donde revolotean los seres queridos convertidos en *avecillas*, seres irracionales, inofensivos y sin futuro. Para Freud, la íntima conexión del vuelo con la imagen del pájaro explica que los sueños de volar, soñados por sujetos masculinos, posean casi siempre una significación sensual.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> El mismo autor menciona que aquellos sueños en los cuales “el vuelo desempeña un papel tan importante, deben ser interpretados como fundados en una excitación sexual general, o sea, en el fenómeno de la erección”. Sigmund Freud. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza editorial, 1967. (El libro de bolsillo, 82), p. 160.

El último sueño de don José (muy cervantino), cuando Isidora está en la cárcel y la va a visitar, no presenta aparentemente, si nos atenemos al *contenido manifiesto*, nada que merezca nuestro interés. No deja de ser sólo un bello sueño, cuando en realidad es un deseo sexual realizado. Dice Freud que en el hombre la obtención del placer sexual es un elemento importante. Sin embargo, este deseo, al chocar con el estricto código moral de la sociedad, queda escondido en el inconsciente. El sueño hace de válvula de escape: en él el individuo se imagina que los deseos han sido satisfechos.<sup>73</sup>

Relimpio la miró como se mira una *visión celeste*, y poniendo los *ojos* en blanco, todo suspenso y como transportado a una esfera ideal por el delirio de la inspiración poética, murmuró con arrullo estas palabras:

-¡Hurí, hurí..., nadie osará ya mancillar tu blancura! Los *dragones* todos fueron vencidos por el fuerte brazo de tu *caballero*, a quien perteneces y que te pertenece.

Inmediatamente le entró como un acceso congestivo, inclinó la cabeza, cerró los ojos y empezó a roncar desafortadamente. Asustadísima, Isidora le mojó la cabeza, le llamó a voces, a gritos:

-¡Padrino, padrino!

Anunciado por un suspiro, reapareció en la persona de don José el conocimiento de sí mismo. Abrió el viejo los ojos, suspiró más, y al ver a Isidora y hacerse cargo de su situación *se avergonzó* un poco. p. 278.

-En fin, ya esta vez me ha pasado... Vine por la calle con el mareo. Al entrar, creí que entraba en un encantado y hermosísimo *palacio*; las presas me parecieron unas *ninfas* muy *aéreas*, unas como animadas *flores*, hijas del viento, ¿qué tal? La *escalera*, una escalera, *de plata*, y la celadora, un ángel... p. 279.

---

<sup>73</sup> “La busca del placer, o como nosotros decimos, la *libido*, escoge en los sueños sus objetos, sin tropezar con resistencia ninguna, y los escoge preferentemente entre los prohibidos”. *Ibid.*, p. 147.

Este sueño al igual que el anterior, simboliza de manera disfrazada, un deseo erótico reprimido. *Los dragones* simbolizan los miembros viriles de los tres hombres con quienes se involucró Isidora: Joaquín Pez, Sánchez Botín y Juan Bou, quienes no estarán en contacto con ella mientras permanezca en la cárcel, a excepción del *caballero*, personificación de don José. Al momento de abrir los ojos se avergüenza de lo sucedido como una forma de censura, “tendencia que no es sino la de *impedir el desarrollo de angustia o de otra forma cualquiera de efecto penoso*”.<sup>74</sup>

La última parte del sueño es la representación simbólica del cuerpo de Isidora, *el palacio*. La frase “creí que entraba en un encantado y hermosísimo palacio;...” es la representación del aparato genital de la mujer.<sup>75</sup> Este sueño es una clara satisfacción de don José, equiparable al paraíso, de ahí la presencia del *Ángel*. Isidora despierta en él deseos sexuales reprimidos en la juventud, pero que no corresponde a la Isidora real; es probable que represente a la mujer de su juventud: virginal y hermosa. Me atrevo a afirmar que los sueños de don José son un rechazo inconsciente de Galdós a la vejez, ya que ésta mutila al hombre.

Así, los sueños y delirios de los personajes confieren mayor importancia al placer sexual. Por otra parte nos reflejan una búsqueda constante de su propia identidad mediatizada por el dinero, que no siempre se satisface.

---

<sup>74</sup> Sigmund Freud. *La interpretación de los sueños...*, p. 301.

<sup>75</sup> Conociendo por las investigaciones de Freud sobre el simbolismo sexual que las escaleras y el subir o bajar por ellas simboliza casi siempre, en los sueños, el coito, se nos hace este sueño por completo transparente. “La excitación conduce al orgasmo, quedando así evidenciado todo el simbolismo de la escalera como representación del coito.” *La escalera* simboliza la excitación sexual por primera vez, de ahí lo *plateado (blanco o puro)*. Las *flores* designan los órganos genitales de la mujer, y más especialmente la virginidad. *Ibid.*, p. 390.

## 2.4 LA SOCIEDAD EN *LA DESHEREDADA*, *LA COLMENA* Y *NADA*

*El escritor penetra en el contenido de la realidad vulgar para reflejar el estado de cosas, mostrándonos los problemas, las dificultades, las acciones humanas que conducen a periodos de crisis, sus causas y sus efectos, y de esta forma supera la realidad vulgar, nos da otra realidad mucho más compleja y profunda.*<sup>76</sup>

### LA SOCIEDAD COMO UN COMPLEJO ANIMAL EN *LA DESHEREDADA*

El escritor busca mostrar las realidades colectivas y su estilo literario va de acuerdo con las formas vitales que constituyen la órbita social donde se mueve. La sociedad en *La desheredada* es representada simbólicamente como un complejo animal integrado por *aves*, *peces* y *osos*. El primer grupo evade su realidad confiriendo mayor importancia a los lujos y placeres. Personajes superficiales e irracionales que no hacen ni el mayor esfuerzo por mejorar sus condiciones de vida, los hay desde los pobres como *la familia Relimpio*, *Isidora* y *su hermano*, hasta los más ricos como *la marquesa de Aransis*, que pese a su buena posición económica, es el reflejo de una sociedad decadente y parasitaria, que vive en la apariencia, tratando de ocultar el mal paso de la hija, pero que no lucha por salir de las cuatro paredes del palacio,

---

<sup>76</sup> Pablo Gil Casado. *La novela social española (1920-1971)*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 30.

que es el símbolo del paraíso aparente, no es un personaje terrenal, sino evasivo, reacio al cambio y egocéntrico.

*La familia Relimpio* es un caso muy especial en la que la ausencia paterna, por la debilidad de Don José, es la que marca y de hecho permite la organización matriarcal de la familia. La ineptitud de don José para el manejo del dinero es el reflejo de su inhabilidad para representar el papel masculino que socialmente su sexo le exige. Don José es una figura esperpéntica, ya que el personaje se reduce a simple caricatura trágica y grotesca; la misma esposa, Doña Laura, lo califica como tal: “-Quita allá, quita, esperpento. ¡Contenta me tienes!...” p. 79.

Doña Laura mantiene una relación maternal mediatizada por el dinero, quien sueña que sus hijas se casen con hombres ricos: “Sus ilusiones eran que Emilia se casase con un médico, de estos chicos listos que salen ahora, por cuya razón no veía con malos ojos las visitas de Miquis. En cuanto a Leonor, (...) le vendría bien un oficial de Estado Mayor, de Ingenieros o cosa así”. p. 80. Doña Laura educa a sus hijas de acuerdo con la mentalidad de la época, en donde coser y tejer eran tareas primordialmente femeninas. “Leonor era hábil en la costura y en prepararla, pero no sabía manejar la máquina. En esto era consumada maestra Emilia, la más inteligente y trabajadora de las dos hermanas”. p. 76. La mujer no puede salir de este círculo opresivo y sin embargo nos damos cuenta que este tipo de mujer es la que puede sobrevivir.

El contraste de las primas es Isidora, quien se realiza por su maternidad pero no como esposa. Isidora tendría que ser la esposa perfecta, la mujer de su casa, percibida y definida como ideal inalterable; este tipo de mujer es el que puede sobrevivir, de ahí la preocupación de Galdós por la otredad de la mujer. A diferencia de las primas, Isidora no posee la capacidad para desempeñar las actividades hogareñas; el hijo se puede interpretar como un deseo de encontrar

su sitio social, el puesto de madre puede conferirle una identidad clara dentro de la estructura psico-social; por eso también cumple la función de madre para Joaquín Pez, dado que el matrimonio para Isidora es concebido sólo en términos de contrato económico y social. No obstante, tanto las primas como Isidora, viven imaginando una realidad celestial, “aparentando, particularmente Leonor, lo que ni en sueños podían tener”. p. 80. Como dice Galdós: “La confusión de clases es la moneda falsa de la igualdad.” p. 81. La gente en aquella época vivía aparentando una clase superior a la real.

Isidora desea salir de su “destierro social”, lo que crea en ella un derroche desmedido, también se ve claramente en Eloísa de *Lo prohibido*. Galdós hace una severa crítica a la sociedad derrochadora de su época. “Este grupo de los derrochadores arrastraría a la Humanidad a grandes catástrofes, si no lo contrapesara el grupo de los avaros, creados por las leyes del equilibrio”. p. 72 Isidora no puede guardar una peseta; todo el dinero que cae en sus manos se lo gasta en lujos y vanidades como: guantes, abanicos, portamonedas, muebles, cerámicas, relojes, etc. Todos estos excesos inimaginables, la llevan a la prostitución porque no tiene cómo solventar sus lujos y a la cárcel por anhelar un puesto que no le corresponde. Isidora es un símbolo representativo, la imagen de este grupo de gentes idealistas, al fin aves, que no trabajan, viven de sus sueños e ideales, buscando, como en el caso de la protagonista, una herencia como pretexto a su incapacidad de sobrevivir, un grupo que en definitiva hay que regenerar. De ahí la moraleja final: “no fiéis de las alas postizas”, que han llevado a la imaginativa Isidora, en el nivel personal, a la autodestrucción, que en el fondo simbolizan, el deseo colectivo de los españoles de no querer trabajar, y de preferir trepar en la escala social por medio de glorias pasadas y del parasitismo. Esta misma idea regeneracionista la reitera en *El caballero encantado* (analizado en el último capítulo).

El grupo de las aves tiene un trasfondo bíblico; en los evangelios se dice que las aves son alimentadas por Dios: “Mirad las aves del cielo, que no siembran, ni siegan, ni recogen en graneros; y vuestro Padre celestial las alimenta. ¿No valéis vosotros mucho más que ellas?” (*San Mateo*. 6; 26.)<sup>77</sup> Es evidente que la gente se queda con ésta idea, sin embargo más adelante dice Jesús: “Las zorras tienen guaridas, y las aves del cielo nidos; mas el Hijo del Hombre no tiene dónde recostar su cabeza”. (*Ibid.*, 8; 20.) Por lo que el hombre tiene que dejar de ser perezoso y trabajar como las hormigas. “No des sueño a tus ojos, ni a tus párpados adormecimiento; escápate como gacela de la mano del cazador, Y como ave de la mano del que arma lazos. *Ve a la hormiga, oh perezoso, Mira sus caminos y sé sabio;*” (*Proverbios* 6; 4-6.).

El grupo de los *peces* representa el poder, los altos funcionarios que se valen del dinero de los pobres para enriquecerse; este grupo nunca se hunde, pero sí representa lo más bajo. Galdós nos muestra con este grupo que el poder viene dado por la herencia, por lo que es muy difícil de acabar con ellos. “Don Manuel José Ramón del Pez desde su tierna edad servía en esta maternal Administración española. De niño había tenido el amparo de otros peces mayores y de los Pipaones, que también eran peces por la rama materna.” p. 101. De una manera irónica, Galdós, en la voz de Juan Bou, nos muestra a este grupo como *sanguijuelas*, porque se pasan la vida chupando el presupuesto del obrero, y sin embargo son considerados como la gente más honrada, sólo por su posición económica, cuando en el fondo viven a costa de los demás.

—Todo lo demás es superfluidad y lujo, es explotar al obrero, chupar su sangre, alimentarse de su sudor bendito, comerse los refinados manjares amasados con las lágrimas del pobre. Ved

---

<sup>77</sup> *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Valera (1602). Sociedades Bíblicas Unidas, 1986, p. 738.

esos que andan por ahí, toda esa chusma de esos señores y holgazanes. p. 179.

Sánchez Botín es un demagogo que hace lo que quiere. “Se pone de acuerdo con el Gobierno, y redacta a su gusto el pliego de condiciones, de manera que no se puede presentar nadie...” p. 191. Galdós nos muestra a este personaje como una bestia sacada de la mitología griega, del cual nos dice: “Volvió la bestia al gabinete, y desde allí llamó con voz fuerte(...) Mitológicamente hablando, se mordía su propia cola”. p. 200. Se debe terminar con éste grupo de personas, ahogarlos para que surja gente nueva capaz de sacar a España de su encierro e ignorancia, pero Galdós no dice cómo terminar con ella.

Es probable que personas como Miquis, de las pocas que sobreviven en la novela por su trabajo de médico, además de ser un personaje realista y no formar parte de ninguno de estos tres grupos, puede salvar al país, pero es un tanto utópico, porque es la mayoría contra la minoría. No obstante Galdós cree que con una buena educación el país mejoraría. La tía Encarnación apodada, *la Sanguijuelera*, un apodo un tanto irónico, porque más que valerse de los demás, ayuda a la sobrina, es un personaje realista, pero el ambiente la absorbe por su poca educación.

El grupo de los *Osos* esta representado por Juan Bou. Isidora lo ve como un animal. “-¡Pobre Bou! Es el animal más cariñoso que conozco. Le quiero como se quiere al burro en que salimos de paseo”. p. 207. Es un hombre trabajador que en apariencia desea ayudar al pobre obrero quien “se rompe el espinazo trabajando, duerme en una mala cama, come un mal puchero, no tiene en su casa más que una silla dura en que sentarse, mientras estos tíos...” p. 213. En el fondo busca su beneficio disfrutando de su riqueza ganada por sus trabajadores, por lo que sus ideas revolucionarias se quedan en el aire, sólo



son una máscara para encubrir sus deseos de enriquecimiento; de ahí su enajenación por el vicio de la lotería que: “Era para él este juego nacional una forma hipócrita de la administración socialista”. p. 175. Juan Bou comparte con Mariano la envidia por los que tienen más. “En el fondo de su alma, *Pecado* anhelaba ser también sanguijuela y chupar lo que pudiera, dejando al pueblo en los puros huesos; se desvivía por satisfacer todos los apetitos de la concupiscencia humana y por tener mucho dinero, viniera de donde viniese”. p. 178.

De esa manera, se podría decir que la enajenación de los tres grupos es el dinero, son el reflejo de una sociedad superflua que como el primer grupo, vive con la esperanza de la herencia, evadiendo su realidad, dándose al placer y al lujo aunque no tengan ni para comer, gente con poca educación, o bien encerrados en un palacio decadente. Los *peces* viven a costa de los demás, pero en el fondo son personas vacías. Finalmente, Juan Bou quien utiliza el disfraz de protector para ocultar su envidia por los que tienen más.

## LA SOCIEDAD COLECTIVA EN *LA COLMENA* DE CAMILO JOSÉ CELA

En la novela española de posguerra nos encontramos con unos temas e incluso modos de contar bastante ligados a la situación del momento: un ambiente más bien desolado, sórdido y triste que subrayaba el pesimismo derivado de un mundo que salía a duras penas. En *La colmena* (1951) se observa la disección despiadada de la vida cotidiana, dentro de una técnica *realista*, llena frecuentemente de tintes *esperpénticos*. La obra trata los tres temas que reflejan el espectáculo desgarrado de la vida española: **dinero, hambre y sexo**. La unidad de la novela viene dada por el ambiente de miseria física y moral, pobreza y alienación en que se debaten los distintos personajes; se percibe la monotonía, el aburrimiento y sobre todo, el conformismo social y político en que viven los personajes.

*La colmena* nos presenta un análisis atomizado de la sociedad, una galería de personajes, cada uno por separado, con lo que es imposible ahondar en ninguno; a veces, sólo se nos dan sobre ellos uno o dos datos y sobre todo, por los diálogos que entablan entre sí, hasta el punto de que narración y diálogo constituyen la totalidad de sus procedimientos. En la novela se llega a presentar un cierto sentido de realidad colectiva, especie de denominador común; sin embargo no va más allá de la superficie de cada caso. Cela es breve en las frases, rápido, no hay divagaciones, ni pensamientos profundos en que el autor exprese sus puntos de vista.

La estructura de la novela es pensada, planeada. La construcción de la multitud es un recurso anterior, pero modernizado. De la técnica antigua son buenos ejemplos algunas novelas de Galdós. Pero la sutileza moderna le ha

impuesto varias modificaciones, en las que consiste su <<mecanización>>. Si tomamos como ejemplo *La desheredada*, vemos en seguida que no existe un argumento colectivo, pero sí es la vida real lo que el novelista quiere describir, en lo que tiene de multitudinaria y, al mismo tiempo, de irremisiblemente individual.

Si tomamos un momento concreto de la realidad, la vida de los personajes transcurre simultáneamente, por lo que el artista fracciona en momentos casi microscópicos el curso vital de cada personaje y los sitúa uno después de otro exigiendo la disminución del tiempo y del espacio concedido por el artista a cada destino individual, que da como resultado: *La colmena*. Doscientos noventa y seis personajes de ficción y alusiones a cincuenta personas reales aparecen en la obra y todos ellos tienen alguna próxima o remota relación entre sí. La acción discurre en el Madrid del año 1942; la ciudad refleja el vacío moral y económico que vive España después de la guerra civil, por lo que los personajes reflejan la falsedad social. Cela retrata la conformada resignación de los clientes del café de Doña Rosa, como símbolo de la decadencia madrileña, en cuyo lugar conocemos a muchos de los personajes básicos de la obra. El resto son amigos, vecinos, lejanos conocidos de los clientes del café. Y todos ellos son protagonistas de la novela; no obstante, cabe señalar que Martín Marco es una figura destacada: él es el único que llega a plantearse la cuestión de su existencia, pero le falta valor para asumir su responsabilidad, por lo que también es absorbido por el medio. Este personaje podría relacionarse con Miquis de *La desheredada*: ambos personajes se preocupan por la necesidad de reformar al país. La reforma social estaría a cargo de la gente preparada y preocupada por la educación. Veamos lo que piensa Martín Marco:

–La vida –piensa– es esto. Con lo que unos se gastan para hacer sus necesidades a gusto, otros tendríamos para comer un año. ¡Está bueno! Las guerras deberían hacerse para que haya menos gentes que hagan sus necesidades a gusto y pueda comer el resto un poco mejor. Lo malo es que cualquiera sabe por qué, los intelectuales seguimos comiendo mal y haciendo nuestras cosas en los cafés. ¡Vaya por Dios!

A Martín Marco le preocupa el problema social. No tiene ideas muy claras sobre nada, pero le preocupa el problema social. (...) Debería nombrarse una comisión de sabios que se encargase de modificar la humanidad.<sup>78</sup>

La diferencia radica en que Miquis puede sobrevivir como médico, es un personaje que no se hunde, pero desafortunadamente el poder está en manos de gente poco preparada que por desgracia es la mayoría. El caso de Martín Marco es determinante: es una víctima aplastada en la colmena de la ciudad, en una época donde sólo importa el comer y el placer, como formas de evasión de la paupérrima sociedad.

Paul Ilie comenta, de manera atinada, que los destinos de los personajes son incompletos en cuanto a su futuro. Por lo que la impresión general que da la muchedumbre es la de una falta de plan, por lo que la estructura de la novela se halla análogamente desintegrada. “Cela utilizó una hipotética película en la que estaban registradas cada posición y acción de los individuos en la multitud, pero desconectó las partes de su serie lógica, cortó en trozos la cinta y volvió a montar las secuencias tal como aparecen en la novela”.<sup>79</sup>

Lo que me parece interesante es que *La colmena* muestra la enajenación de la muchedumbre, ya sea en el café o el banco público, las clases de prostitutas,

---

<sup>78</sup> Camilo José Cela. *La colmena*. 2ª ed. Madrid, Aguilar, 1989, p. 88 (Todas las citas siguientes se harán por esta edición indicando sólo la página).

<sup>79</sup> Paul Ilie. *La novelística de Camilo José Cela*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1971, p.132.

las calles vacías o llenas. Todas las personas están unidas por la miseria pero separadas entre sí por la falta de interés, de voluntad; no existe el esfuerzo por mejorar sus condiciones de vida, que lo vemos en cada uno de los personajes (de manera individual). La nota de irracionalidad que da a los personajes es la que les impide hacer consideraciones sobre su humana naturaleza. La tragedia de los seres es que no saben qué hacer en el tiempo. La gente es aburrida, resignada y monótona, un ambiente asfixiante en el que nadie se salva.

Acodados sobre el viejo, sobre el costroso mármol de los veladores, los clientes ven pasar a la dueña, casi sin mirarla ya, mientras piensan, vagamente, en ese mundo que, ¡ay!, no fue lo que pudo haber sido, en ese mundo en el que todo ha ido fallando poco a poco, sin que nadie se lo explicase, a lo mejor por una minucia insignificante. p.25

La hipocresía es un símbolo del tiempo, una constante temática en las tres novelas. En *La colmena*, el humor se mezcla a veces con la crueldad para censurar la insensibilidad e impiedad de ciertos seres. La hipocresía de la explotadora y tiránica dueña del café nos la descubre ella misma: “Aquí estamos para aguantarnos unos a otros; lo que pasa es que no se puede porque no queremos. Ésa es la vida”. p. 68. De alguien que se aprovecha del hambre y vicio ajenos leemos: “Doña Celia, negocio aparte, es una mujer que coge cariño a las gentes en cuanto las conoce; doña Celia es muy sentimental, es una dueña de casa de citas sentimental”. p. 193. Con este humor irónico, Cela trata de mostrarnos la insolidaridad, falta de relaciones a nivel espiritual, inautenticidad de sentimientos. “El sexo como mercancía rescata de la miseria de las clases más bajas a chicas decentes que encuentran amantes ricos.”<sup>80</sup> De

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 142.

tal forma que la mujer que se prostituye cumple una función social necesaria para el hombre.

La mayoría de las mujeres de *La colmena* son ignorantes y vacías, adoptan una actitud conformista, reducidas a insectos; tal es el caso de Victorita, una joven reducida a un insecto (mariposa) cuyo fin va a ser el trágico aplastamiento por aquella misma sociedad que la ha engendrado. El insecto encarna las miserias de la condición humana, y además indica una muerte en vida. El uso de las moscas, por ejemplo, aparece para dar más fuerza a la idea de lo que le falta al hombre: es el sentido de la vida. Martín Marco cuando está con Nati, "(...) mira cómo una mosca da vueltas por el borde de un vaso". P. 181. Él también está dando vueltas inútiles alrededor de la ciudad en forma paralela a la de la mosca. Ambos pueden ser aplastados con la misma facilidad. Tanto hombres como mujeres adoptan una actitud conformista, son el producto de la posguerra inmediata. De Doña Rosa nos dice Cela: "Detrás de los gruesos cristales, los ojitos de doña Rosa parecen los atónitos ojos de un pájaro disecado". p. 33. Cuyos ojos revelan a una ave muerta y la soledad de todos los que frecuentan el café. Es evidente que el autor usa la mirada como recurso en sus comparaciones entre los hombres y los animales.

La vida de los niños también es mala, pero no totalmente vacía. La crítica social de pobreza es patente cuando una criatura de seis años tiene que ganarse la vida, vive al día sin saber nada del pasado ni del futuro, no obstante sigue luchando por sobrevivir. El niño sabe que tiene que depender de los demás para construir un mundo donde todos puedan vivir y donde todos compartan las responsabilidades junto con la libertad. "En este sentido el niño tiene un propósito casi didáctico".<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Carol Wasserman. *Camilo José Cela y su trayectoria literaria*. Madrid, Playor, 1990, p.97.

El niño ni tiene cara de persona, tiene cara de animal doméstico, de sucia bestia, de pervertida bestia de corral. Son muy pocos sus años para que el dolor haya marcado aún el navazo del cinismo – o de la resignación- en su cara, y su cara tiene una bella e ingenua expresión estúpida, una expresión de no entender nada de lo que pasa es un milagro para el gitanito, que nació de milagro, que come de milagro, que vive de milagro y que tiene fuerzas para cantar de puro milagro. p. 95-96.

Galdós y Cela observan en sus novelas la crisis del ser humano; que puede ser manifestado a través de varias formas, una de las cuáles es el humorismo. Ambos escritores preocupados por la enajenación, la soledad, no individual, sino en fracciones colectivas, hacen de ello el fundamento real de ambas novelas. La actitud de Cela es la del fotógrafo, mira la superficie de ese mundo y no aspira a adentrarse en su medula, pero parece claro que si así opera es porque se siente ajeno a esos individuos que contempla, distante. En *La colmena* sabemos cómo hablan los personajes, cómo se mueven, cómo visten y cómo viven, pero no sabemos cómo son.

Algunos novelistas jóvenes (Cela y Laforet, entre otros) comprenden la singularidad de la sociedad española y guardan para con ella la ejemplar fidelidad de Galdós, lo cual no quiere decir que se le siga en sus procedimientos. “*Camilo José Cela ha dicho que a Galdós se le podía imitar en toda su faena literaria menos en la manera de escribir*”.<sup>82</sup> En España existe una tradición formal y temática, por lo que algunos novelistas reciben su incitación de escritores anteriores para favorecer el crecimiento del futuro original.

---

<sup>82</sup> Antología. Pérez Galdós. *Episodios Nacionales*. Madrid, COCULSA, s. f., (Colección Primera Biblioteca, 47), p. 9.

## EL VACÍO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN *NADA* (1944) DE CARMEN LAFORET

*El vacío representa la ausencia del objeto que se oculta a la demanda de amor. Para atenuar a posteriori su traumatismo, la obra se ofrece para simbolizar esa ausencia, pero sin lograr que se borre la materialidad desnuda de ésta.*<sup>83</sup>

En *Nada* percibimos el vacío moral, espiritual y económico de la sociedad española de posguerra, todo ese ambiente sórdido que produce miedo y terror, toda esa hambre física y sexual reprimida por la sociedad conservadora de la época; todo ese desencanto de la vida, nos será devuelto en *Nada* manifiesto o disfrazado por el arte de su autora.

Andrea, la protagonista, es la portadora de la idea del vacío que vive el pueblo español. “Hasta entonces no había sospechado que la comida pudiera ser algo tan bueno, tan extraordinario(...) Cuando se volvió a encender la luz no quedaba nada de la bandeja”.<sup>84</sup> Los demás personajes también viven en el vacío, la negación y el silencio anegado, que es el sentir colectivo de la España de posguerra. La perspectiva de la novela es la de Andrea, como narradora única del relato, quien nos presenta el desmoronamiento de un sector de la pequeña burguesía barcelonesa en los primeros años de la posguerra. Vemos la casa, sus habitantes, y los acontecimientos solamente desde su punto de vista. Andrea descubre esa fealdad miserable de la casa de Aribau que contrasta con sus recuerdos de anteguerra.

---

<sup>83</sup> Didier Anzieu. *El cuerpo de la obra*. Tr. Antonio Marquet. México, Siglo XXI, 1993, p. 235.

<sup>84</sup> Carmen Laforet. *Nada*. 8ª ed. Barcelona, Destino, 1987, p. 218. (Todas las citas siguientes se harán por esta edición indicando sólo la página.)



Estaba caminando como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto. Mirando las sombras de las gentes que a mi lado se escapaban sin poder asirlas. Abocando en cada instante, irremediamente, en la soledad. p. 224.

Ante los ojos de ella, los personajes aparecen como <<fantasmales>>. Su aspecto físico es normal, pero lo que los hace verse como tal, es lo sombrío, trágico, nauseabundo, esperpéntico y vacío. Tanto los hombres como las mujeres que habitan la casa, están en consonancia con el medio en que viven. Andrea siente náusea por el olor de la casa y sin embargo la vida de ésta constituye el único interés de su vida, hasta quedarse en un segundo plano de la realidad. “Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau”. p. 43-44. La misma náusea se percibe en *La colmena*: el mundo hermético de Madrid, cerrado, monótono y aburrido. La familia de la casa de Aribau simboliza el aislamiento, con ello, Carmen Laforet pretende reflejar un clasismo destructor, decadente y grotesco dentro de una religiosidad aparente, muy poco trascendida del verdadero espíritu cristiano, muy de la sociedad española de los años 30. “Padres blandos, acomodaticios, herederos de una esterilizadora mentalidad hidalga y aspirantes a hacer compatible una jerarquía social con un estado de pobreza vergonzante”.<sup>85</sup> De ahí que Juan, Román y Angustias sean las víctimas de una educación desenfocada y anacrónica. Recordemos que el buen nivel económico de la familia era el respaldo para ellos, pero la pérdida de la fortuna familiar, la indulgencia demasiado consentidora y perdonadora de la madre y la guerra civil española influyeron decisivamente en los destinos de la

---

<sup>85</sup> Miguel Delibes. “En torno a *Nada*”, en *Cuadernos del idioma*. Buenos Aires, Publicados por la fundación Pedro Mendoza y Codex, 1966. N. 4. Año I., p. 56.

familia. Después de la guerra es de esperarse cierta incapacidad de adaptación a las nuevas condiciones vitales. Laforet refleja, mediante la abuela, el *trauma psíquico* que sufrió toda España después de la guerra, experiencia demasiado intensa para ser asimilada, dominada y neutralizada por el “yo” (fuente inagotable de todos los instintos). Por lo que la abuela se niega a ver la dura realidad, permaneciendo en el olvido.

Lo convencional y aparente de la religión es un tema constante en la literatura española. En *La desheredada*, el aspecto religioso sólo es convencional, no se percibe un verdadero espíritu cristiano; si les va mal a los personajes es culpa de Dios porque los ha abandonado, y si les va bien ni se acuerdan de él. En las tres novelas se concibe la religión sólo como Institución.

Las mujeres de *Nada* son vacías, frustradas, insatisfechas, masoquistas, sexualmente reprimidas e incapaces de salir de esa sensación de soledad y aislamiento. Con la tía Angustias nos enfrentamos ante una persona negativa que no es feliz sino al contrario; desea no verse comprometida, cree necesitar de los demás y no permite que los demás influyan en ella. En su juventud se vio en la necesidad de elegir entre el amor de un hombre casado y su independencia; en este caso no vaciló un momento en elegir la independencia, siendo incapaz de desafiar abiertamente los convencionalismos y escaparse con el hombre amado, Jerónimo Sanz. Así, tenemos por un lado, los prejuicios morales implantados por la sociedad española, y por otro, el miedo a los malos tratos y a la traición del ser amado. Ena es la única mujer que se escapa de esta visión trágica de mujer. Ella es el símbolo de la nueva generación de mujeres que ya no serán ni explotadas ni amenazadas por el hombre, por eso Andrea la idealiza, ya que es quien le ofrece la posibilidad de progresar, de ser libre y de escaparse de la Casa de Aribau. Carmen Laforet, por medio de Andrea, trata

de romper con las viejas tradiciones simbolizadas por la tía Angustias, para ser llenado con el espejo joven de Andrea, que simboliza el progreso.

Es difícil entenderse con las gentes de otra generación, aun cuando no quieran imponernos su modo de ver las cosas. Y en estos casos en que quieren hacernos ver con sus ojos, para que resulte medianamente bien el experimento se necesita gran tacto y sensibilidad en los mayores y admiración en los jóvenes. p. 99

Las mujeres de *La desheredada* adoptan las formas de vida de su época, por lo cual logran sobrevivir en ese ambiente, pero no por ello dejan de ser mujeres insatisfechas. Isidora sueña con ser diferente a las mujeres de su época, se lanza a la vida galante. Su deseo de subir a capas más altas de la sociedad por sus relaciones con hombres aristócratas, la hacen descender cada vez más bajo, por lo que termina siendo una “ave caída”.

En el caso de *La colmena*, las prostitutas sobreviven al hambre, pero no dejan de ser mujeres vacías e ignorantes.

En este sentido, sólo Carmen Laforet nos ofrece mejores condiciones de vida para la mujer nueva, que ya no será ni explotada ni amenazada por el hombre. Andrea y Ena se salvan por su preparación universitaria, que no tienen las mujeres de *La desheredada* y *La colmena*, por lo que volvemos al mismo tema que une a las tres novelas: la educación. Miquis de *La desheredada*, se salva por su preparación de médico y Martín Marco de *La colmena*, pese a que su formación intelectual es absorbido por el medio, aunque cabe señalar que al final de la novela Cela deja un poco ambigua la salvación de este personaje. No obstante creo que las condiciones de la mujer son muy parecidas en las tres novelas: mujeres frustradas sexualmente por demás inevitables de la condición humana y social, con excepción de Andrea

y Ena. Todas las mujeres en las tres novelas, escogen papeles de acuerdo con las opciones tradicionales que se les ofrecen a las mujeres en España. Son mujeres insatisfechas, destinadas a la soledad, el aislamiento y el desamor.

En las tres novelas, la mayoría de los hombres son débiles, vacíos, fracasados, irresponsables y neuróticos, que en ocasiones no logran establecer un vínculo afectivo con la gente que los rodea. En cualquiera de las tres nos encontramos con hombres sádicos que gozan humillando e hiriendo a los demás, un Sánchez Botín (*La desheredada*), un Román y Juan (*Nada*), o algunos hombres que abusan sexualmente de las mujeres (*La colmena*).

En *La colmena* no hay ninguna salvación para nadie, a diferencia de las otras dos novelas; en ésta todos los personajes se hunden en la ignorancia, soledad, aislamiento y vacío que ha dejado la guerra civil.

El tema del hambre es muy recurrente en la posguerra, en el caso de *Nada*, donde Andrea se ve sumergida en la pobreza, por su mala administración. De tal forma, que el instinto de hambre influye en su ánimo hasta llegar a la histeria y al dolor de cabeza. A falta de comida, ella busca el alivio en los cigarrillos: “me acostumbré a comprar cigarrillos, que ahorraba para las épocas de escasez de comida, ya que aliviaban y me ayudaban a soñar proyectos deshilvanados”. p. 140. Este vicio de Andrea es una forma de evasión, al dejarse llevar por sus caprichos en una época tan dura como la posguerra. “Cuando recibía mi mensualidad iba a casa de Ena cargada de flores, compraba dulces a mi abuela...” p. 140. Una forma de derroche, por lo que los vicios de la sociedad siguen siendo los mismos, un mal nacional que se sigue arrastrando. En *La desheredada*, Isidora derrocha el poco dinero que tiene, y vende su cuerpo porque no puede satisfacer sus caprichos.

En *La colmena* también se percibe el derroche, sobre todo en las mujeres viudas. Cela nos comenta de una de ellas: “Doña Isabel Montes, viuda de

Sanz, anda como reina. Con su raída capita de quiero y no puedo, doña Isabel parece una gastada hetaira de lujo que vivió como las cigarras y no guardó para la vejez”. p. 72. Las mujeres de *La colmena* venden su cuerpo para sobrevivir al hambre económica y sexual. Por lo que en las tres novelas existe una concatenación entre las leyes económicas y las leyes morales. El español pierde el sentido del trabajo y del esfuerzo productivo, porque la conciencia ya no le dice nada. “Un desapoderado hedonismo se ha apoderado por igual de los realmente poderosos, que se arruinan, y de los que, por querer aparentar que ellos también lo son, se condenan a vivir en falso”.<sup>86</sup>

Así, Galdós, Cela y Laforet son escritores preocupados por la sociedad de su época. En las tres novelas se percibe la decadencia moral, económica y social de la España del momento.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> José F. Montesinos. *Galdós...*, V. II., p. 157.

<sup>87</sup> Se tiene antecedente de que a Laforet le agradaba la novelística de Galdós, pero en el caso de Cela se sabe poco, pero si leyó a Baroja, quien tiene gran influencia de Galdós, por lo que es un punto de unión entre ellos.

## CAPÍTULO TRES

### LA FIJACIÓN MATERNA EN *LO PROHIBIDO* DE GALDÓS, LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE DE CELA Y NADA

*El análisis reconoce un tema edípico; la fijación en la madre se opone a todo otro amor, y un progresivo desplazamiento transforma esta fijación en un deseo de perderse de nuevo en el seno materno, tal deseo coincide con la huida del mundo exterior y la búsqueda de un refugio en lo inconsciente: todas estas tendencias, emparentadas se manifiestan de modo simultáneo por el símbolo muy condensado del subterráneo y la desaparición: es la regresión narcisista en toda su pureza.<sup>88</sup>*

#### 3.1 DEL ORIGEN AL ORIGEN EN *LO PROHIBIDO* (1885)

**A**lgunos artistas tienen la imperiosa necesidad de buscar a la madre y en ocasiones esta búsqueda domina la obra artística. Por tal motivo no es de extrañarse que aparezca en ésta el deseo de poseer a la madre y tener por rival al padre. Este complejo edípico a menudo se infiere detrás de disfraces más o menos complejos.

En ciertos casos, la recíproca hostilidad de padre e hijo es expresada sin reservas y aun llega hasta el asesinato o las

---

<sup>88</sup> Charles Baudouin. *Op. cit.*, p. 84.

tentativas de asesinato; en cambio, el motivo incestuoso, el amor del hijo por la madre, es eliminado o muy disimulado, pero con frecuencia el análisis puede reconstituirlo.<sup>89</sup>

Con frecuencia el complejo de Edipo puede desplazar progresivamente su potencial sobre el complejo narcisista, que está marcado por una fijación afectiva en él mismo, “y ello siguiendo un camino asaz bien definido, cuyas ideas de <<retorno al seno materno>> representan una de sus principales etapas”.<sup>90</sup>

En el presente capítulo he tomado como tema la fijación materna en *Lo prohibido*, *La familia de Pascual Duarte*, y en *Nada*. Cada una de ellas coincide notablemente en la búsqueda materna, sólo que en la primera, la imposibilidad de poseer a la madre o ser el hijo, es un sueño utópico, que lleva al protagonista a la muerte. En la segunda, el protagonista se va a los extremos ya que se autocastiga al matar a la madre. En la tercera, el ideal materno queda reprimido en la conciencia de la protagonista, y el paterno se resuelve con la muerte del tío Román y con la huida de la protagonista.

En *Lo prohibido*, Galdós retoma el mito de Adán y Eva, en donde el protagonista, José María, se lanza a la conquista de la fruta prohibida y recibe el ejemplar castigo bíblico de la expulsión del paraíso y de la transformación de su ser en una criatura repulsiva, al modo de Nabucodonosor, el cual fue condenado a llevar vida rastrera con otros animales. De tal forma que José María parece como la encarnación del diablo seductor, cuyo máximo ideal se halla en la conquista pecaminosa de la fruta prohibida.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 83.

En el seno de una sociedad decadente y pervertida por los halagos del lujo y el ansia de los placeres, se destacan Constantino Miquis y su mujer Camila como representantes de la pareja natural, Adán y Eva.

En el caso de *Lo prohibido* es necesario saber un poco sobre la vida del escritor “ya que las fórmulas biográficas pueden tender a comprender el carácter del héroe, ya que están amoldadas a las peculiaridades de su naturaleza”.<sup>91</sup> Para poder resolver esta incógnita debemos partir del mito y ver sus transformaciones, “sabemos que el sujeto humano emplea la actividad de su fantasía para satisfacer aquellos deseos que la realidad deja incumplidos”.<sup>92</sup>

El protagonista<sup>93</sup> es un héroe de ficción, pero al mismo tiempo anclado en la realidad de todos los días y con conciencia de su humana condición. En él destaca su individualidad al relatar los incidentes de su historia en primera persona (narración autobiográfica), él mismo consigna las peripecias de su vida. “El personaje revela lo que él considera ser su constitutiva inclinación morbosa, la cual consiste en desear perversamente la mujer de otro, o, lo que él mismo llama, la conquista de <<la fruta prohibida>>”.<sup>94</sup>

Debe de ser una manifestación autobiográfica la narración de José María cuyo yo se confunde a veces con el yo del autor, sobre todo en las conversaciones íntimas de los amantes.<sup>95</sup>

---

<sup>91</sup> Ernst Kris. *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires, Paidós, 1987, p. 103.

<sup>92</sup> Sigmund Freud. “El tema de la elección de un cofrecillo”, en *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, T. 5, 1972. p.1873.

<sup>93</sup> Es un forastero en Madrid donde es prácticamente adoptado por un pariente. Los amores son entre primos y evocan elementos de la biografía del autor; en este caso el joven amor perdido en Gibraltar, Kitty, parece tener relación causal en el comportamiento sexual de José María parecida a la que la pérdida de Sisita tuvo para Galdós, y el puritanismo inglés de la madre de José María evoca la figura de doña Dolores. El nombre del protagonista recuerda, una vez más, al tío del autor, que también era mujeriego.

<sup>94</sup> Gustavo Correa. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1967, p. 108.

<sup>95</sup> Rogers Douglass M. *Benito Pérez Galdós*. 2ª. Ed. Madrid, Taurus, 1979. (Persiles, 62), p. 173.



La búsqueda y la imposibilidad de poseer a la madre llevan al protagonista a la muerte: *del origen al origen*. A continuación se muestran las relaciones de José María con las tres primas: *Eloísa, María Juana y Camila*. A lo largo del Capítulo podremos observar que la elección final por Camila no es más que un disfraz, siendo ésta el símbolo de la Madre-tierra. La madre de todo un pueblo, esa mujer que está al comienzo de toda cultura.

Hambre de maternidad propia de la mujer de quien depende la continuidad de la creación; sangre inocente apenas oscurecida por la mancha del pecado original; clara sangre que pide perpetuarse.<sup>96</sup>

## ELOÍSA

La familia de Don Rafael, tío de José María, la conforma: la esposa Pilar, tres hijas, María Juana, Eloísa y Camila, y un hijo, Raimundo. Las tres hijas están ya casadas cuando José María llega a conocerlas. Las tres mujeres, todas de extraordinaria belleza, serán el punto de atracción de José María, hombre dotado de gran belleza varonil y rico.

Cuando José María llega a Madrid, de las tres hermanas, la que más impresiona a éste, es Eloísa:

Desde que la vi me gustó mucho, y la tuve por mujer sin par, lo que todos soñamos y no poseemos nunca, el bien que encontramos tarde y cuando ya no podemos cogerlo en una vuelta

---

<sup>96</sup> María Zambrano. *Op. cit.*, p. 202.

inesperada del camino. Cuando vi aquella fruta sabrosa, otro la tenía ya en la mano y le había hincado el diente.<sup>97</sup>

Es evidente que la atracción del protagonista por Eloísa es a causa de su embarazo; poco tiempo después de la llegada de éste, Eloísa da a luz un niño.

Una mañana, a los cuatro meses de vivir yo en Madrid, mi criado, al despertarme, díjome que aquella noche la señorita Eloísa había dado a luz un robusto niño con toda felicidad. Grande alegría en la casa. Yo también me alegré mucho. p. 234.

José María siente gran cariño por el hijo de Eloísa, pero dice: “he de confesar que Eloísa era, de todos ellos, la que se llevaba la mejor parte de mis afectos”. p. 240. Es aquí donde empieza el tema de la elección de un hombre entre tres mujeres. A lo largo de la novela podemos percibir que J. María busca la imagen materna en las tres primas, de ahí que su enamoramiento sea falso. Este regreso a la madre y la lucha con el padre crean en el protagonista un sentimiento de culpa que finalmente lo llevan hasta la muerte. En un principio José María cree estar enamorado de Eloísa, por su figura, su elegancia y su vanidad, pero le disgusta su gasto desmedido. “El amor por una parte, con la dulzura de sus goces prohibidos, la vanidad victoriosa por otra, mantenían mi espíritu en estado de tensión incesante”. p. 267.

Eloísa por su parte se siente atraída por el primo, pero a la vez culpable; esto lo podemos observar en su neurosis de la pluma en la garganta, que significa: autocastigo, mutilación.

---

<sup>97</sup> Benito Pérez Galdós. *Lo prohibido*, en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1970, T. 4. p. 234. (Todas las citas siguientes se harán por esta edición indicando sólo la página.).

–Hay aquí una cosa– me dijo después mi prima en voz baja, tapándose la boca con el manguito– que la semana pasada me produjo dos noches de fiebre, con escalofríos, amargos de boca, calambres, cefalalgia, y cuantos males nerviosos te puedes figurar. No era pluma lo que yo tenía en mi garganta, sino un palomar entero y verdadero. p. 259-260.

Para Eloísa todo es gasto y lujo. En el episodio de los <<jueves de Eloísa>>, los Carrillo se arruinan dando cenas hipócritas y atractivas, como la falsedad de la época, que les cuestan lo poco que les va quedando de la fortuna heredada.

Una de aquellas aparatosas reuniones se ve interrumpida por atroz cataclismo. Carrillo, que achacoso y con pocos ánimos, aún se esfuerza por hacer su papel de anfitrión, enferma gravemente. Estas páginas que relatan la enfermedad y muerte del marido de Eloísa son de lo mejor de Galdós en el arte de novelar, aumentando su dramatismo por el gran afecto que el moribundo muestra por el primo de su mujer.<sup>98</sup>

Carrillo es un personaje débil como todos los personajes masculinos de la novela. Una figura que camina con inefable paso hacia el abismo que le está preparado. La enfermedad de Carrillo y su muerte tragicómica, nos hace sentir escalofríos.

Con la muerte de Pepe Carrillo, Eloísa deja de estar prohibida para J. María, por lo que rompe definitivamente con ella. Ahora sabemos que como todo un *Don Juan*, sólo le atraen las mujeres de los otros, pero sin compromiso. “Como todos los hombres donjuanescos, desprecia en el fondo a las mujeres que han hecho lo que él las indujo a hacer. El pasado adulterio le hace temer consecuencias en que él sería la víctima; su prodigalidad, que tanto contribuyó

---

<sup>98</sup> José F. Montesinos. *Galdós...*, V. II, p. 179.

a fomentar, le hace temer por los aún cuantiosos restos de su fortuna”.<sup>99</sup> Finalmente, la muerte del esposo, la pérdida de su fortuna y los gastos desmedidos por parte de Eloísa (que termina prostituyéndose), terminaron con el amor ideal. De tal forma que la imagen materna que busca J. María en Eloísa, no corresponde a la imagen perfecta que vive en sus sueños. Además no quiere ocupar el lugar de Carrillo (en el fondo, el padre).

La idea de ser otro Carrillo me envenenaba la sangre. La desilusión, agrandándose y abriéndose como una caverna, hizo en mi alma un vacío espantoso. No era posible engañarme sobre esto. p. 315.

## MARÍA JUANA

Es la más calculadora de las tres, ya que intuye el gusto del primo por *lo prohibido*. Por las pretensiones de María Juana, nos podemos dar cuenta de que su esposo, Cristóbal Medina, no satisface sus ansias. Es un hombre que le gusta ayudar a la gente y vive en su mediocridad, sin querer salir de ella, metódico que cumple sólo con lo material y lo social.

Aquel buen ordinario de Medina, en quien yo descubría poco a poco, dicho sea sin vislumbre de malicia, estimables prendas; aquel hombre que era honrado a carta cabal y hacía sus negocios con limpieza, sin ser un acaparador despiadado, (...) p. 370.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 182.

M. Juana es una mujer reprimida por lo que impide que su alma se abra del todo hacia el primo. Ella para no caer en lo prohibido y alejarlo de la familia, le consigue novia a J. María, pero sin ningún éxito, porque él no quiere casarse, sólo busca lo prohibido.

Esta oposición entre Naturaleza y Sociedad en ocasiones se presenta como conflicto entre las creencias religiosas y las inclinaciones naturales. Lo reprimido se manifiesta en ella de una manera neurótica, “neurosis que consistía en suponerse con un pedazo de paño entre los dientes... ¡Y un fatal instinto la obligaba a masticarlo! ¡Pobrecita!” p. 412. Es evidente el gusto de María Juana por el primo (pero su rigidez no le permite ser libre) dado que es muy envidiosa con sus hermanas. Galdós de una manera simbólica, nos muestra la ilusión amorosa de María Juana y los celos por Camila.

¿Qué creéis que hizo? En cuanto fui a mi alcoba me enteré de la travesura. ¡Se había puesto las botas de Camila, mis dulces prendas, y había dejado las suyas en el mismo sitio que ocupaban aquéllas y del propio modo que estaban colocadas! Confieso que me reí, pues el golpe tenía gracia. p. 413.

Este hecho nos deja entrever las intenciones prohibidas de María Juana. Una relación sexual reprimida con el primo. En el fondo ella trata de buscar lo que tuvieron Eloísa y Camila que nos indica una sensualidad inducida. Pero Galdós la recompensa, siendo la más sabia de la familia. “María Juana me llamaba la atención, por ser mujer de mucha gramática parda; pero sí me sorprendió la repentina afabilidad del insigne *ordinario*”. p. 410.

De tal forma que el conflicto entre Sociedad y Naturaleza es evidente en esta figura femenina: su racionalización no le permite aceptar abiertamente su atracción por el primo, por lo que reprime sus deseos.

## CAMILA

Es sin lugar a dudas la que más se parece a la madre de Galdós<sup>100</sup>. Camila es una mujer histérica que provoca a los hombres y finalmente los rechaza, como lo hace con el primo José María, fría y calculadora, como la madre recta y rígida de Galdós, además del deseo por tener muchos hijos. Para Daria J. Montero-Paulson, Camila es una mujer natural que se asocia con la Naturaleza.

Camila, salvaje noble y Diosa Pagana de la Sexualidad y del Amor-Instinto. Ella simboliza el polo irracional de la Naturaleza –lo caprichoso, desordenado y volcánico- reflejado en el desorden de su persona, su casa y sus tareas domésticas. Pero Camila también encarna los elementos más positivos de la Naturaleza, su ímpetu vital y fuerza creadora que pide constante reproducción (ella a menudo está en estado, y al final de la novela da a luz a dos niños gemelos, deseando tener muchos más).<sup>101</sup>

El símbolo de la fuerza creadora y vital, Madre de la humanidad. Como tal, Camila demuestra un carácter fuerte y activo, lleno de vitalidad.

Muchas de las mujeres naturales viven en constante búsqueda del amor y de su <<dueño natural>> por quien desean ser subyugadas. La pasión amorosa correspondida cuyo objeto es un hombre digno de ser amado –<<el dueño natural>>– actúa como

---

<sup>100</sup> El padre de Galdós, don Sebastián Pérez Macías fue militar, de carácter apacible por lo que dejaba gobernar a su esposa, doña María Dolores Galdós y Medina, quien tenía mucha energía para imponer una seria disciplina, “aunque no falta de cariñosa solicitud, a toda la familia, que llegó a ser bastante numerosa, ya que Benito fue el décimo y último de sus hijos. Sus hermanos mayores, don Sebastián y don Domingo, emigraron a América”. Sebastián de la Nuez. *Galdós (1843-1920)*. Las Palmas de Gran Canaria, Guagua, 1983, p. 8.

<sup>101</sup> Daria J. Montero-Paulson. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Madrid, Pliegos, 1988, p.102.

una fuerza que ordena y equilibra el carácter a veces desequilibrado de la mujer natural.<sup>102</sup>

Así en el caso de Camila, Constantino Miquis es <<feo, torpe, grosero, puerco y holgazán>>, sin lugar a dudas <<el dueño natural>>. Ellos viven un amor idílico; se quieren como *Adán y Eva*. Pero la felicidad primitiva no es eterna y en el Paraíso entra un intruso, José María Bueno de Guzmán, neurótico que insiste en estar siempre detrás de *lo prohibido*, ser vacío y decadente, que se enamora de la sensualidad, vitalidad y vigorosa salud de su prima Camila.

Después de varios intentos de seducción, y muchos rechazos de Camila y amenazas de su marido, el pasivo Don Juan, José María, se retira del Paraíso, y muere o <<explota>> de una <<hemiplejía>>, o como hoy diríamos, un accidente cardiovascular. Irónicamente, José María deja toda su fortuna y bienes materiales a Camila y a sus hijos; premiando así la Virtud que supo rechazar el pecado y castigar al Pecador.<sup>103</sup>

Casi al final de la novela, después de tener el accidente, vemos al protagonista convertido en un niño indefenso, que necesita del amor y comprensión de unos padres. La soledad en la que vive José María se hace más patente al final de la novela: no sólo quiere ser el hijo de Camila y Constantino, sino también el padre del hijo que espera ella, por lo que existe cierta identificación en ambos: hijo-padre. Inconscientemente, la imposibilidad de poseer a la madre o ser el hijo, es un sueño utópico. De ahí que venga el autocastigo, la castración del *Don Juan*.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>103</sup> Daria J. Montero-Paulson. *Op. cit.*, p. 103.

La otra noche, a eso de las doce, dormías, y en sueños dijiste: <<¡Belisario..., hijo mío!>>, y con una expresión de cariño, con un tono de padrazo bonachón y meloso... parecía que estabas besando al pobre angelito que no ha nacido todavía, ni nacerá hasta noviembre, según dijo ayer su mamá. p.437.

El dinero que antes lo era todo, ahora ya no vale nada. ¡Que castigo tan cruel para un *Don Juan*! Lo que nos lleva a la conclusión de que Galdós reprueba a los *Don Juanes*, y en el fondo tiene cierto rencor contra el tío José María. Por otra parte, la fantasía de buscar una madre perfecta que no encuentra en las tres primas, es una constante en la novela.

Finalmente, Eloísa representa a la madre sufrida, María Juana la educación y sabiduría y Camila, sin lugar a dudas, la luz, el nacimiento, el gran amor; de ahí la predilección por ella, como el mismo José María lo dice: “Camila, la sin par Camila, fue la primera que venció la anarquía de mi pensamiento y mi memoria..., después Eloísa, la que lloraba; por fin María Juana, la sabia... Eran mi historia, mi vida yo mismo puesto en figuras, como un libro ilustrado”. p. 428.

De las tres mujeres, Camila y Eloísa son intensamente amadas por José María: la tercera lo es sólo por delicadeza. En el amor de Eloísa no hay nada excepcional. Podría decir que a Eloísa la presenta como ejemplo clásico de amor que comienza ardiente y elevado, y termina con el hastío y el desprecio del objeto que lo inspiró. El amor de Eloísa termina, y empieza el de Camila, que es de los amores que no pueden terminar.

Cabe señalar que las cumbres de la perfección galdosiana están sin la menor duda, en los trozos de análisis social. La envidia, la mentira en torno a los grandes personajes, desde el rey hasta el más silvestre cacique y en los de ambientes –climas o mundos– comerciales o financieros. En todas estas zonas,



la justicia del sentido y la perfección de la forma rayan a la misma altura. En esa altura, el sentido alcanza todo su valor moral y la forma toda su belleza. *Lo prohibido*, escrito de 1884 a 85, es una novela mucho más moderna, en cuanto a técnica novelística.

En ella afronta Galdós el análisis psicológico desde la primera persona, de modo que la obra tiene carácter de confesión. Claro que Galdós supone que no ha de ser tomada como tal: los hechos de su vida probablemente le mostraban muy distante del caso. Pero ¿qué pueden demostrar, en una confesión, los hechos de la vida? El caso es que Galdós pone a José María Bueno de Guzmán ante tres mujeres, irradiando hacia ellas concienzuda y sistemáticamente sus facultades amorosas. La modernidad principal del libro consiste en el drama cerrado entre cuatro personas.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Rosa Chacel. *Obra completa II. Ensayo y poesía*. Valladolid, Provincial. Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1989, p. 337.

### 3.2 EL ETERNO RETORNO A LA MADRE EN *LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* (1942) DE CAMILO JOSÉ CELA

*La familia de Pascual Duarte* es la presentación exagerada de situaciones, personajes que tocan los extremos, un relato que se complace en presentar los ángulos mas duros y violentos de la vida. Lo que algunos críticos consideran como <<tremendismo>>: “(...)es una nueva forma remozada del tradicional realismo español. El bajo fondo social, el lenguaje castizo y desgarrado, el humor sangriento, el claroscuro y lo grotesco, son elementos esenciales de esa España que no es única pero sí característica(...)”.<sup>105</sup> Por lo que Camilo José Cela es, de hecho, heredero de una tradición que refleja la crueldad y la injusticia de la sociedad e incorpora en ella su vivir personal de la realidad española de esos años.

*La familia de Pascual Duarte* es un resumen muy realista de lo fugaz, lo dramático y lo desesperado de la época. “Esa realidad está en Pascual Duarte muy transfigurada, hecho muy extraño, y, a veces, llega a convertirse en la realidad de Dios, en la creencia de su misericordia y en el irreductible reconocimiento de su pecado”.<sup>106</sup> El héroe está solo, vive en las afueras, como si le estuviera vedado ocupar un espacio en el mundo. “Mi casa estaba afuera del pueblo, a unos doscientos pasos largos de las últimas de la piña. Era estrecha y de un solo piso, como correspondía a mi posición”.<sup>107</sup> Pascual es consciente de su soledad y trata a cada momento de huir, “y el querer avanzar contra la corriente no es sino un vano intento”. p. 121. Casi toda su vida es un ir y volver. “Va al pasado para cerrar un poco los ojos al presente amargo. En

<sup>105</sup> Arturo Souto Alabarce. *La literatura española*. México, Gallimard-Promexa, 1982, T.I., p. 567.

<sup>106</sup> Domingo Pérez Minik. *Op. cit.*, p. 268.

<sup>107</sup> Camilo José Cela. *La familia de Pascual Duarte*. 4ª ed. México, Destino, 1995, p. 23.

(Destinolibro, 4). (Todas las citas siguientes se harán por esta edición indicando sólo la página.).

su vida se cumple el mito del eterno retorno. Toda su vida es un deseo de evasión, una búsqueda infructuosa que descorre el velo de una realidad agobiante".<sup>108</sup> Pascual está en la España próxima al garrote vil, sin una madre amorosa, sin ser padre de un hijo y sin un hogar confortable.

Pascual Duarte es un hombre reprimido, que no se atreve a exteriorizar sus sentimientos, por más que hace esfuerzos por mostrarse amable y decidido con una mujer; su complejo de inferioridad se sobrepone ante ella, por miedo a mostrarse incapaz, se teme a sí mismo. El protagonista da rienda suelta a sus impulsos primitivos e irracionales. Un hombre analfabeta que no sabe expresar con palabras sus sentimientos, por lo que su forma de comunicación es con violencia. En la novela, el *machismo* confiere todo valor masculino a los genitales. El instrumento propio de la cacería representa la sexualidad, es un símbolo eminentemente fálico; por tanto, el portador del arma siente reafirmada su sexualidad.

Un temblor recorrió todo mi cuerpo; parecía como una corriente que forzaba por salirme por los brazos, el pitillo se me había apagado; la escopeta, de un solo caño, se dejaba acariciar, lentamente, entre mis piernas. La perra seguía mirándome fija, como si no me hubiera visto nunca, como si fuese a culparme de algo de un momento a otro,(...) cogí la escopeta y dispare; volví a cargar y volví a disparar. p. 28.

Lo propio de los hombres, según el mismo Pascual, es la fortaleza de carácter. Cualquier muestra de sentimentalismo sería tomada como afeminamiento. Las manifestaciones sensibles son reservadas a la mujer; el hombre se reprime. La mujer forzosamente debe ser sensible.

---

<sup>108</sup> Yolanda Bache Cortés e Irma Isabel Fernández Arias. *Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra*. México, UNAM. 1979, p. 11.

¡La mujer que no llora es como la fuente que no mana, que para nada sirve, o como el ave del cielo que no canta, a quien, si Dios quisiera, le caerían las alas, porque a las alimañas falta alguna les hacen! p. 52.

Cela nos refleja, en su novela, la tradición machista que delega las aportaciones económicas al marido y restringe a la mujer a las tareas del hogar. Mucho se ha dicho acerca de Pascual Duarte como producto social, en parte, pero cabe señalar que el carácter individual de sus acciones lo muestran como un ser contradictorio que no ha acabado de asumir su momento histórico; en ocasiones se muestra como un niño inofensivo, deseoso de cariño, en otras como un hombre fracasado incapaz de salir adelante. Lo único que lo sostiene es el esfuerzo físico, la violencia y la valentía.

A cada momento sentimos la frustrada perplejidad de Pascual ante el mundo: en sus relaciones con el prójimo, en su valoración de las fuerzas del destino, en su idea de lo que llaman sus pecados y de la retribución por ellos satisfecha. Esto significa que alguna inexplicable barrera se alza entre él y su circunstancia. No existe comunicación entre el yo y el no yo, y por ello tampoco entendimiento, siendo el resultado creerse una víctima de las situaciones, de los hombres que le provocan o de Dios.<sup>109</sup>

Pascual se venga de animales y de personas. De Zacarías porque le parece que se burla de él; del Estirao porque le llamo <<poco hombre>> y deshonró a Rosario y a Lola; y de su madre porque el odio llenaba todo su ser y no le dejaba respirar. La paternidad es el único acto de ternura en Pascual. La reacción ante su hermano Mario primero y después ante Pascualillo, su hijo, son de una ternura, casi animal. Este suceso se une a un aspecto autobiográfico en la vida de Cela. La tristeza por la muerte de los niños es

---

<sup>109</sup> Paul Ilie. *La novelística de Cela...*, p. 56.

quizás por la muerte prematura de su hermano y su hermana Teresa María. “Mi madre tenía veinticuatro años y se le habían muerto dos de sus tres hijos”.<sup>110</sup>

En *La familia de Pascual Duarte* nos encontramos nuevamente con el motivo de la elección entre tres mujeres, ya estudiado en *Lo prohibido*, del cual no es mas que un disfraz. Las tres mujeres representan la fijación materna: La madre, la esposa y la muerte. “Son las tres divinidades que resumen el destino del hombre, las tres Parcas de la mitología antigua, las tres Normas escandinavas. La preferencia concedida por la leyenda a la tercera hermana expresa el secreto deseo de embellecer a la muerte, de reconciliar al hombre con esta angustiosa perspectiva”.<sup>111</sup>

Pascual esta rodeado de tres mujeres: Su madre, su hermana Rosario, sus mujeres: Lola y Esperanza, que forman una dualidad; pasional y violento con Lola y apacible y fiel con Esperanza. Pero se sentía extraño entre ellas y ninguna supo aliviar su dolor.

## LA MADRE

La madre de Pascual Duarte ostenta el poder. Al padre de Pascual, Esteban Duarte, le falta carácter para imponerse y no logra hacerlo. Para el padre era importante que su hijo asistiera a la escuela, pero “tenía un carácter violento y autoritario para algunas cosas, era débil y pusilánime para otras: en general tengo observado que el carácter de mi padre sólo lo ejercitaba en asuntos triviales, porque en las cosas de trascendencia, no sé si por temor o por qué,

---

<sup>110</sup> Camilo José Cela. *La rosa*. Barcelona, Destino, 1979. (Áncora y Delfín, 532), p. 93.

<sup>111</sup> Charles Baudouin. *Op. cit.*, p.54.

rara vez hacía hincapié”. p. 33. Cela comenta en *La rosa*, respecto a su padre, lo siguiente:

A mi padre tardé muchos años en conocerle; él tardó otros tantos en conocerme a mí. Los dos pensábamos que el otro era tonto, pero después nos dimos cuenta de que no éramos tontos ninguno de los dos. Mi padre nunca me dio demasiada confianza y eso produjo, sin duda, que tardáramos en calarnos hondo.<sup>112</sup>

Por lo que comenta Cela, las mujeres en su familia siempre han sido más dominantes que el hombre, desde sus abuelos. “En su matrimonio, él representaba la bondad, la flexibilidad, la tolerancia, y mi abuela, Nina Catalina Aida Bertorini, el carácter, la decisión, la sabiduría y el sentido del dominio”.<sup>113</sup> La madre de Cela, de origen inglés, siempre fue más enérgica que el padre, posible explicación, que las figuras femeninas de *La familia de Pascual Duarte* son más fuertes que las masculinas.

Con la pronta aniquilación del padre, Pascual se reconoce en su madre y no puede condenarla sin condenarse a sí mismo. La incapacidad para reaccionar frente al miedo y la falta de disciplina personal son también características de la madre de Pascual. De ella dice su hijo que era sucia, dada a la bebida, desabrida, violenta y de mal carácter, igual que él. Existe una doble personalidad en el personaje. Por una parte la de tirano y por otra es víctima del tirano por lo que el héroe trata de vengarse. Ante ese medio hostil, Pascual proyecta su culpa en los demás. Principalmente en la madre naturaleza. El odio que engendró Pascual hacia sí mismo, o sea un complejo personal<sup>114</sup>, se desvió hacia la madre dando como resultado el *complejo de Edipo*. El

---

<sup>112</sup> Camilo José Cela. *La rosa...*, p. 34.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>114</sup> Un complejo personal se forma a consecuencia de impresiones individuales debidas a los múltiples azares de la educación y del medio, pero tienen el carácter común de haber hecho vibrar un punto sensible de un complejo primitivo. Charles Baudouin. *Op. cit.*, p. 16.

personaje es un ser insatisfecho, deseoso de cariño. La idea de regresar al seno materno es una idea latente fija en el mismo, pero al enfrentarse con la realidad, decide matar a su madre. “El héroe no se conforma con regresar al seno materno, sino que se libera del nuevamente. Como Jonas sale de la ballena, o Noé del Arca”.<sup>115</sup> Para Pascual, la mujer debe ser primitiva y capaz de dar amor materno, una madre que luche como una fiera y con toda su fuerza. La madre de Pascual no es la madre perfecta que él anhela, por lo que se produce un conflicto interno que llega hasta el matricidio: acaba con la madre de todos los vicios, desconoce su origen contaminado, en definitiva, se deshace de esa frenética ira hacia el mundo que le heredó con su sangre. El matricidio simboliza la castración de él mismo. Se autocastiga porque cree que con la muerte de la madre terminan sus problemas, además ya nadie va a poseerla después de su padre. La madre es un personaje universal, es una encarnación de lo vacío que puede ser la vida humana que cada uno recibe directamente de la misma.

Entonces si que ya no había solución. Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió... Momento hubo en que llego a tenerme cogido por el cuello. Gritaba como una condenada. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted se pueda imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca... En una de las vueltas vi a mi mujer, blanca como una muerta, parada a la puerta sin atreverse a entrar. Traía un candil en la mano, el candil a cuya luz pude ver la cara de mi madre, morada como un hábito de nazareno... p. 156.

De este modo, la madre pasa a ser el símbolo de muerte, a la que se asocia constantemente en la novela con la muerte, hasta acabar identificándose madre=muerte.

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 40.

## ROSARIO

El amor negado de la madre es sustituido por la hermana Rosario, quien siempre le propina su cariño y le aligera la atmósfera de su casa cargada de odio y sinsabores. Rosario posee las cualidades que Pascual busca en una mujer: belleza, ternura, debilidad y delicadeza. Pascual encuentra en ella el calor materno, incluso cuando muere su primera esposa Lola, Rosario se encarga de él, como una madre ante un hijo huérfano. Rosario se mostraba tímida, trabajaba mucho y cuidaba con cariño de Pascual. Le tenía la ropa limpia, administraba bien su dinero, le guardaba la comida caliente. Y así mitigaba la pena por la muerte de Lola y el deseo de matar al Estirao, como si todo fuera un sueño. Con la compañía de Rosario “los días pasaban suaves como plumas; las noches tranquilas como en un convento, y los pensamientos funestos...” p. 126.

Pero la hermana no corresponde al ideal de Pascual, ya que arrastra hasta el hogar el deshonor y la vergüenza, por lo que no cumple su papel habitual: “Y me quedé yo solo con la hermana, la desgraciada, la deshonrada, aquella que manchaba el mirar de las mujeres decentes.” p. 100.



## LOLA Y ESPERANZA

Lola es una mujer atractiva, alta, morena de tez y de pelo, ojos de mirada profunda, carnes prietas y senos abundantes, de mentalidad primitiva e impulsiva. Ella es la primera mujer en la vida de Pascual, quien es el iniciador en la vida sexual de Lola, por lo que la virginidad es importante, ya que con ello se afirma su sexualidad: “por aquellas fechas tan entera estaba como al nacer y tan desconocedora de varón como una novicia...” p. 56.

La mujer como esposa y madre interesa aquí de modo especial. Los conceptos de sacrificio y abnegación son en este sentido tan preponderantes como lo habían sido desde la creación de la organización. La búsqueda del calor materno se hace patente al conocer a Lola:

Yo debía de andar por los veintiocho o treinta años, y ella, que era algo mas joven que mi hermana Rosario, por los veintiuno o veintidós; era alta, morena de color, negra de pelo y tenía unos ojos tan profundos y tan negros que herían al mirar;(…) y por el mucho desarrollo que mostraba cualquiera daría en pensar que se encontraba delante de una *madre*. p. 56.

El anhelo de ser padre es latente en Pascual, por eso cuando sabe que Lola esta embarazada, no duda en casarse. En los primeros meses de matrimonio, Lola se subordina a Pascual, pero a raíz de la muerte de su hijo, desconoce el principio de poder. La imposibilidad de ser padre es una castración simbólica: ahora no es él el que manda, sino la esposa. No hay mayor castigo para Pascual que la imposibilidad de ser padre: “¡Aquello era horrible, era un castigo de los cielos, a buen seguro, una maldición de Dios!” p. 94. La función procreadora está distorsionada en la novela porque no se realiza (Rosario y

Lola) o porque genera monstruos físicos y psíquicos y causa muertes (la madre).

Después de la muerte de su segundo hijo, Pascual se va del pueblo por dos años. Cuando vuelve halla embarazada a su esposa del Estirao, quien muere repentinamente por el susto. Cabe mencionar que para el hombre primitivo, su mujer es algo de su propiedad que esta fuera ya del mundo exterior. “Pascual, sin embargo, no tiene conciencia de haberle infundido tal miedo; ignora que al insistir porfiadamente en saber la identidad del hombre a quien se había entregado la hace sospechar el crimen que ya medita, pues Lola sabe que <<la sangre parece como el abono>> de su vida”.<sup>116</sup>

Esperanza no era el tipo de Lola, sino más bien lo contrario y andaba entre los treinta y los treinta y dos años. Era muy religiosa y aceptaba la vida como era. Era muy aseada y cuando se casó con Pascual puso tanto orden en la casa que nadie la hubiese reconocido. “Era aseada como pocas, tenía el mismo color de las manzanas y cuando, al poco tiempo de entonces, llegó a ser mi mujer —mi segunda mujer—, tal orden hubo de implantar en mi casa que en multitud de detalles nadie la hubiera reconocido”. p. 146. Esperanza es el símbolo de la ilusión, quien despierta en Pascual la exigencia de desconocer a la madre, de irse a la Coruña o Madrid, de dejar de pertenecer a su familia y formar una nueva. Aunque nada sabemos de su segundo matrimonio con Esperanza, que debió durar bastantes años. Sin embargo, la indolencia, la falta de valor o la costumbre a la subordinación hicieron que la autonomía se aplazara y la tiranía de la madre tomará más poder hasta volver la situación insostenible. Pascual termina siendo un hombre frustrado, desgraciado y

---

<sup>116</sup> Mary Ann Beck. “Nuevo encuentro con <<La familia de Pascual Duarte>>”. Revista Hispánica Moderna, Nueva York, XXX, 1964, p. 83.

encarcelado, no sólo física, sino internamente, ya que la cárcel denota frustración, tristeza y asfixia.

Ninguna de las mujeres corresponde al ideal de amor y belleza. La madre y Lola son adúlteras, la hermana prostituta y Esperanza es poco relevante: se podría decir que es una esperanza frustrada y aparente. Las tres mujeres de su familia (la madre, la hermana y Lola) constituyen en conjunto <<una entidad antitéticamente femenina>>, y así lo recalca el protagonista: “Tres mujeres hubieron de rodearme cuando Pascualillo nos abandonó; tres mujeres a las que por algún vínculo estaba unido, aunque a veces me encontrase tan extraño a ellas como al primer desconocido que pasase, tan desligado de ellas como el resto del mundo, (...)” p. 93.

### 3.3 LA IDEALIZACIÓN MATERNA Y PATERNA EN *NADA* (1944) DE CARMEN LAFORET

La perspectiva de la novela es la de Andrea, la protagonista, quien llega a Barcelona con sus parientes. Vemos la casa, sus habitantes, y los acontecimientos solamente desde su punto de vista. Al poco tiempo de su llegada, siente el peso de los días sin importancia que habían transcurrido. El recuerdo de las temporadas felices de su infancia se oponen frente a todo lo que allí había cambiado. El mundo hermético de la casa de Aribau influye en la personalidad de Andrea que siempre esta huyendo de hablar con sus compañeros de la Universidad, por el temor de contar la vida oscura de su casa.

En la casa de Aribau viven: la abuela materna de Andrea, su tía Angustias, sus dos tíos Roman y Juan, la mujer de este último, Gloria, el hijo de ambos y la criada, Antonia. La primera protección que espera encontrar Andrea es la de **la abuela**; sin embargo es una débil mujer que trata inútilmente de mantener la maltrecha paz familiar y a quien se responsabilizará de la ruina familiar; ante los ojos de Andrea aparece como: “una momia irreconocible... que vivía, aunque fuera lamentable, entre la cargazón de trastos inútiles que con el tiempo se había ido acumulado en su casa”.<sup>117</sup> Es evidente que Andrea prefiera guardar el recuerdo soñado de su abuela joven y optimista, que verla consumida y anegada al dolor y al castigo. De ahí que permanezca casi en el anonimato, simbolizando, sin duda, el aislamiento. El deseo por encontrar a una madre es una idea latente en Andrea que frecuentemente se manifiesta en

---

<sup>117</sup> Carmen Laforet. *Nada...*, p.23.

sus sueños. En uno de sus sueños, Andrea recuerda su presente vacilante aunado a la fijación del pasado.

Sin abrir los ojos sentí otra vez una oleada venturosa y cálida. Estaba en Barcelona. Había amontonado demasiados sueños sobre este hecho concreto para no parecerme un milagro aquel primer rumor de la ciudad diciéndome tan claro que era una realidad verdadera como mi cuerpo, como el roce áspero de la manta sobre mi mejilla... Cuando abrí los ojos vi a mi abuela mirándome. No a la viejecita de la noche anterior, pequeña y consumida, sino a una mujer de cara ovalada bajo el velillo de tul de un sombrero a la moda del siglo pasado. Sonreía muy suavemente, y la seda azul de su traje tenía una tierna palpitación. Junto a ella, en la sombra, mi abuelo, muy guapo, con la espesa barba castaña y los ojos azules bajo las cejas rectas. p. 21.

Esta visión no es sino la elaboración de un recuerdo infantil consciente, dado en la vida anímica de Andrea. El motivo de dicha visión es a causa de su regreso a Barcelona, donde ahora descansa una familia consumida por la Guerra, en contraste con el recuerdo feliz de su niñez. Así, el regreso a la infancia domina todo el cuadro, creando en Andrea una profunda nostalgia.

En otro de sus sueños: “Veía también a la abuela, joven y vestida de azul, una tarde de agosto, junto al mar”. p. 55. Es probable que la abuela joven sea la misma Andrea, desnuda (sin temores ni censura), junto al mar. Así, la fijación del retrato de familia del sueño consciente anterior hacen que Andrea sueñe sus vacaciones en Barcelona cuando era niña, una “tarde de agosto, junto al mar”, con la intención de volver a la inocencia de su niñez, donde todo era transparente (haciendo alusión al color azul). La palabra “mar” simboliza la existencia de una relación maternal, en la que Andrea desea estar junto a su madre como cuando era niña, que coincide con la huida del mundo

exterior y la búsqueda de un refugio materno en lo inconsciente. Por lo que la abuela no corresponde al ideal materno fijado en la conciencia de Andrea.

Desde el primer momento percibimos que ella siente interés por novelar lo cruel, absurdo, realista de su vida que la rodea. En un principio, **la tía Angustias** trata de ser una madre para Andrea, pero la autoridad, el dominio y la crueldad de ella hacen que Andrea se comporte rebeldemente. Después de su fracaso en la educación de su sobrina, de su debilidad y de sus miedos, Angustias se aleja de su familia con la intención de hallar una cierta serenidad e integridad. “Cuando se aleja de la gente, no quiere alejarse ni luchar, sino estar al margen. Siente que tiene poco en común con los demás que no lo entienden”.<sup>118</sup> El convento es su única forma posible de vida, ya que el amor le fue vedado, quedando como un deseo oculto insatisfecho, porque lo considera como un ideal muy lejos de toda connotación sexual, identificado con el pecado y la culpa. Laforet nos muestra a esta mujer como una persona negativa, que no es feliz, ni permite que los demás lo sean. Es una mujer vacía, reprimida, que siente cierto rechazo hacia los hombres, porque al igual que Andrea, considera impuras sus intenciones, por eso no huyó con el ser amado.

Andrea siente haber recobrado su libertad, con la huida de la tía Angustias al convento, porque ahora está desligada de las comidas en la casa y su dinero lo puede manejar como quiera. Dicha libertad es falsa ya que no puede gozar de ella porque está llena de prejuicios. De ahora en adelante se dejará llevar por sus caprichos, sus antojos y su vagabundeo libre. “Había cobrado aquel día mi paga de febrero y poseída de las delicias de poderla gastar, me lancé a la calle y adquirí enseguida aquellas fruslerías que tanto deseaba...” p. 119.

---

<sup>118</sup> Karen Horney. *Nuestros conflictos interiores*. Buenos Aires, Psique, 1973, p.42.

Se complace en ser contradictoria, rebelde y obsesiva. Es impulsiva y sumisa, con frecuencia se siente triste, desprotegida y con ganas de negar su entorno. Realmente da la espalda a su realidad yéndose a Madrid con su amiga Ena. Claro está que Andrea no tiene la culpa de su huida: se le presentan las cosas como no las había previsto y no puede, con tan sólo dieciocho años, con esta realidad. Ella cree que se ha convertido en mujer, pero su comportamiento demuestra lo contrario. Algunas cosas le parecen cómicas, risibles, trágicas, hasta llegar al llanto sin motivo alguno. “De pronto a mí me pareció todo aquello idiota, cómico y risible otra vez. Y sin poderlo remediar empecé a reírme cuando nadie hablaba ni venía a cuento, y me atraganté”. p. 76. Su comportamiento de niña la lleva a sumergirse en su pobreza, por su mala administración. Por lo que después de la huida de la tía Angustias, Andrea queda desprotegida y siente la necesidad de cariño, encontrándolo al lado de la familia de Ena. Cabe mencionar, que las costumbres ancestrales, prejuicios morales, sociales y culturales, impuestos por la tía, crearon en Andrea cierto rechazo, por lo que la protección materna de la tía no corresponde al ideal de Andrea: una madre amorosa, comprensiva, culta y que sepa entender a la juventud sin prejuicios.

En la madre de Ena, Andrea busca cariño y confianza. “por primera vez sentí un anhelo real de compañía humana. Por primera vez sentía en la palma de las manos el ansia de otra mano que me tranquilizara...” p. 93. La voz de la mamá de Ena le despierta desbocado romanticismo, incapaz de calmarse: “Aquella voz había despertado todos los pozos de sentimentalismo y de desbocado romanticismo de mis dieciocho años”. p. 114. **Margarita, madre de Ena**, es una mujer dulce, pero vacía en su matrimonio y frustrada al tener que vivir con un hombre bueno, cuyos únicos intereses son el negocio y su familia. Margarita es una mujer indecisa, en cuya adolescencia se le impuso

un marido escogido por su padre, frustrando así el amor de juventud. No obstante, la mujer al llegar a ser madre, puede relacionarse, a causa de ello, profunda y plenamente con su marido, pero la sensación de soledad y aislamiento prevalecen en lo inconsciente. Sara E. Schyfter compara y contrasta el matrimonio de la madre de Ena con el matrimonio de Gloria. El de la primera empezó sin amor y se transformó lentamente en una relación modestamente satisfactoria.

El matrimonio romántico de Gloria, como en la mitología de Hollywood, degenera en una experiencia de sacrificio propio que ni siquiera el niño, cuyo nombre jamás se revela, alza o redime a la pareja. Ambos matrimonios, por lo tanto, niegan la mitología de que el amor romántico pueda salvar a la mujer de esa sensación de soledad y aislamiento que parece dominar a todas las mujeres de la novela. Así, el compromiso tradicional en la institución del matrimonio se convierte en explotación o en frustración de la mujer.<sup>119</sup>

Así, ni la abuela, ni la tía Angustias, ni la madre de Ena se acercan al ideal materno que Andrea busca. Son mujeres vacías, frustradas, insatisfechas, masoquistas, sexualmente reprimidas e incapaces de salir de esa sensación de soledad y aislamiento. La imagen de Ena es la única que se escapa de esta visión trágica de mujer. Ella, a diferencia de las demás mujeres de *Nada*, es capaz de amar y ser amada y su deber como mujer es el de no someterse a las injusticias del hombre, porque puede ser igual o peor que él, luego debe luchar contra los elementos destructivos en el hombre. De tal forma que Laforet nos muestra a Ena como símbolo de la nueva generación de mujeres. Por eso

---

<sup>119</sup> Sara E. Schyfter. "La mística masculina en *Nada* de Carmen Laforet", en Janet W. Pérez, *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid, José Turanzas, 1983, p. 93.



Andrea idealiza a la amiga, ya que es quien le ofrece la posibilidad de progresar, de ser libre y de escaparse de la Casa de Aribau.

La imagen paterna esta representada por el tío Román, el músico y pintor. Infinidad de sentimientos le llegan a Andrea cuando escucha el violín de Román. Desde los gratos recuerdos hasta la angustia de su presente vacilante lleno de mucha tristeza y poca alegría, pero con la música todo es bello hasta lo desesperante y angustioso. Así, la música es un bien necesario para ella. “Y a mí llegaban en oleadas, primero, ingenuos recuerdos, sueños, luchas, mi propio presente vacilante, y luego, agudas alegrías, tristezas, desesperación, una crispación impotente de la vida y un anegarse en la nada”. p. 41. Al terminar la música, su alma se cierra volviendo a su realidad. “Inmediatamente se me cerraban las manos y el alma”. p. 41. En un principio Román le parece un ser extraordinario, “le atrajo sobremanera, pues veía en él al ser extraño, misterioso, artista y creador, todo esto unido a cierta belleza muy masculina de su rostro. Pudo amarle, pese a ser su Tío”.<sup>120</sup> Pero él se encarga de destruir esta imagen, con hechos vulgares y ruines. La genialidad artística de Román lo eleva sobre los demás personajes, principalmente Juan, pero su malicia hace de él un personaje repugnante. Román domina a todos los habitantes de la casa de Aribau incluyendo a su hermano Juan. Es evidente que al denigrar a los demás no sólo alivian el desdén que sienten por sí mismos, sino que al mismo tiempo adquieren un sentimiento de superioridad. “Para el sádico, significa vivir agresivamente y, en su mayor parte, destructivamente, mediante otras personas”.<sup>121</sup> Ambos hermanos se sentían

---

<sup>120</sup> Martha Patricia Vargas Jallath. *Los personajes en Nada de Carmen Laforet*. Tesis de la facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1991, p. 47.

<sup>121</sup> Karen Horney. *Op. cit.*, p. 203.

respaldados por el buen nivel económico, por lo que nunca se preocuparon en trabajar, se dedicaron al arte en el que fracasaron.

Román y Juan son dos seres débiles de carácter, que no logran establecer un vínculo afectivo con la gente que los rodea, hombres sádicos que gozan humillando e hiriendo a los demás. Hombres fracasados, irresponsables y neuróticos que tienen sólo dos alternativas, la de someterse al yugo familiar o bien a su destrucción. Juan se entrega a la mujer, ya que lo mantiene y en cierta forma lo domina. Román se vale de su sensualidad para humillar a las mujeres, pero finalmente es burlado y herido por Ena. En este sentido, lo que trata de mostrarnos Laforet es que la mujer se debe rebelar contra los elementos destructivos en el hombre. Así, con la autodestrucción de Roman se pone fin de las mujeres explotadas y amenazadas por ellos.

En realidad el cariño que llega a sentir Andrea por Román no es el del ser amado, sino de padre. Sin embargo, la imagen de Román no corresponde al ideal paterno que ella busca, así que decide liberarse de él. Por lo que pasa a ser la figura del Dios Xochipilli en decadencia. “Me parecía imposible que Román, el que hechizaba con su música a Ena. Era imposible que hubiese suplicado a Gloria, súbitamente, sin motivo, él a quien yo había visto maltratarla y escarnecerla públicamente”. p. 208. No obstante, Andrea siente tristeza al saber que Román, el que la hechizaba con su música, esta muerto. “Entonces me acometía una nostalgia de Román, un deseo de su presencia, que no había sentido nunca cuando él vivía”. p. 286. Incluso hasta ella siente la presencia de la muerte. “Cuando volví a darme cuenta de que vivía tuve la sensación de que acababa de subir desde el fondo de algún hondísimo pozo...” p.282. Aquel silencio que no había escuchado desde su llegada a la casa de Aribau, ahora se hace presente con la muerte de Román. No es, sino hasta mucho tiempo después, que ella se convence de que Román ya no existe. El

último sueño que tiene Andrea, antes de irse con su amiga Ena, es la culminación del vacío espiritual que es la *nada* para ella, es el grito de esperanza y de dolor.

No sé cuántas horas estuve sin dormir, con los ojos abiertos y reseco recogiendo todos los dolores que pululaban, vivos como gusanos, en las entrañas de la casa. Cuando al fin caí en una cama, no sé tampoco cuántas horas estuve durmiendo. Pero dormí como nunca en mi vida. Como si también yo fuera a cerrar los ojos para siempre. p. 281.

Con la muerte de Román se terminan sus sueños eróticos, ya que es durante la noche cuando Andrea siente una infinita añoranza del pasado, encontrando refugio en sus fantasías. Constantemente despierta exaltada por el miedo que le infunde todo lo que la rodea. Cuando por fin logra conciliar el sueño surgen las alusiones eróticas, que no son sino el reflejo de su adolescencia.

Así, el sueño iba llegando en oleadas cada vez mas perezosas hasta el fondo y completo olvido de mi cuerpo y de mi alma. Sobre mí el calor lanzaba su aliento, irritante como jugo de ortiga, hasta que oprimida, como en una pesadilla, volvía a despertarme otra vez. p. 213.

El calor “irritante como jugo de ortigas” es el calor del amor, de una pasión «ardiente». La angustia de ella al final del sueño se explica como expresión de la *libido* a la que se ha negado la derivación deseada y que no queda completamente satisfecha por el simbolismo onírico, sino como un *deseo reprimido*. Con la muerte de Román se terminan sus sueños eróticos, rompe con el *Edipo* que lleva dentro, pero prevalece la depresión.

Durante el año que permanece Andrea con sus parientes, no encuentra una protección materna ni paterna, pero sí se ha hecho económica y psicológicamente independiente. Cuando Andrea finalmente deja Barcelona, esta totalmente convencida del valor de la amistad femenina.

## CAPÍTULO CUATRO

### EN TORNO A *EL CABALLERO ENCANTADO* DE GALDÓS

*Sed, pues, un poquitín hipócritas; poneos en el tono de los más, y aparentad religión, que si la lleváis en la voz y el gesto, ya tenéis medio camino andado para que la opinión os crea inocentes.*<sup>122</sup>

#### 4.1 PARALELISMO BÍBLICO EN *EL CABALLERO ENCANTADO* (1909)

Galdós se preocupa por definir el carácter específico del hombre hispánico y de la realidad nacional de su momento. Él expone el tema de España y de lo español, así como un análisis de lo que constituyen los males nacionales. “Dicha actitud anticipa además, en cierta forma, el examen de conciencia que, más tarde, habían de hacer los hombres del 98, y se proyecta, con frecuencia, en vertientes humorísticas que forman parte integrante de la visión galdosiana de la realidad.”<sup>123</sup> La realidad íntima

---

<sup>122</sup> Benito Pérez Galdós. *El caballero encantado*. México, Letras hispánicas, 1987, p. 268. (En lo sucesivo, todas las citas sobre la novela se harán por esta edición, señalando sólo el número de página.).

<sup>123</sup> Gustavo Correa. *Op. cit.*, p. 221.

colectiva se revela en los personajes, cuyas dolencias son las comunes de la sociedad entera. El autor *sueña, delira, fantasea*, con la intención de encontrar una forma para la realidad, de una manera simbólica, mediante un viaje geográfico e histórico de la nación.

*El caballero encantado* ofrece un cambio sólo en lo formal; en su contenido retoma algunos temas (religioso, social, político...) utilizados en sus novelas anteriores. En esta novela se hacen más evidentes los elementos fantásticos con la intención de disfrazar la crítica social y política, ya utilizada, sólo que esta vez plantea los problemas de España de una manera subjetiva y eso le da mayor libertad, incluso se percibe que le divierte.

En dicha novela se critica a la aristocracia, la clase adinerada que por medio de caciques exprime a los campesinos. El protagonista, Carlos de Tarsis (marqués de Mudarra, conde Zorita de los Canes, por cruce de la rama de los Tarsis, nieto de Noé) es un hombre rico, frívolo, ocioso, quien a pesar de su estirpe, opta por lo material más que lo espiritual, al igual que su corte de amigos. Este personaje tiene su antecedente en José María Bueno de Guzmán de *Lo prohibido*. Sus aficiones al juego, a las mujeres, al derroche, los llevan al fracaso, sólo que en el caso de Carlos de Tarsis, Galdós le da la oportunidad de corregir sus errores.

El protagonista Gil-Tarsis será transportado a un mundo mágico y sobrenatural. "Tarsis abandonó el concepto de lo real para volverse al de lo maravilloso..." p. 115. El héroe novelesco recorre valles y pueblos, en donde conoce: "a una esbelta matrona que salió de la espesura de las encinas... Tras ella iba Becerro, convertido, no ya en perrillo, sino en perrazo de tan lucida

talla, que mirándolo bien se advertía que era león<sup>124</sup> de tomo y lomo,(...) Sudoroso y sofocado seguía el prócer a las mujeres,(...) –Ninfas, zagalas, señoritas, Amazonas, o lo que sean,(...)” p. 115. Esta mujer será el símbolo de la madre-padre<sup>125</sup> naturaleza, de Dios mismo; desde aquí inicia el encantamiento de Tarsis que ahora se llamará Gil<sup>126</sup>;

nombre que en su sentir había tenido desde la cuna, y se hallaba dotado de gran fuerza muscular. De sus supuestos padres, que padres había de tener, vivos o difuntos, nada o poco sabía, ni de ello se curaba. La subconciencia o conciencia elemental estaba en él como escondida y agazapada en lo recóndito del ser, hasta que el curso de la vida la descubriera y alentara de nuevo. Así lo dicen los estudiosos que examinan estas cosas enrevesadas de la física y la psiquis, y así lo reproduce el narrador sin meterse a discernir lo cierto de lo dudoso. p. 117.

Después del encuentro con la madre<sup>127</sup>, el caballero aparece en calidad de villano y al servicio de un labrador del campo; pasa más tarde a excavador de una cantera y luego a trabajador de las ruinas de Numancia. En un lugar cercano encuentra a la labradora Pascuala, a quien identifica con su antigua amiga, la americana Cintia, quien se negó a aceptarlo en matrimonio.

El héroe ha sido convertido en Gil entre otras razones para corregirlo. Tarsis-Gil reconoce el error negativista en que se encontraba, por lo cual,

---

<sup>124</sup> Para Becerro el león representa la fortaleza y el heroísmo que todos llevamos dentro. La Dra. Paciencia Ontañón, en su libro *El caballero encantado de Galdós*, dedica un interesante capítulo referente a los animales que aparecen en la novela.

<sup>125</sup> “El espíritu generador del mundo, del padre, pasa a la múltiple experiencia terrena a través de un medio transformador, la madre del mundo. Es una personificación del elemento primario nombrado en el segundo verso del Génesis, donde leemos que <<el espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas>>.” Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito...*, p. 268.

<sup>126</sup> Es probable que el nombre de Gil se refiera a un pájaro, ya que Galdós le otorga la cualidad de volar para que de esa manera observe la vida de muchos lugares de España.

<sup>127</sup> En *Lo prohibido*, Camila simboliza a la madre dominante, muy diferente a esta madre ideal quien le proporciona al héroe libertad, seguridad y amor.

después del encuentro con la madre inicia la purificación regeneracionista. “Es verdad, madre, que tal pensaba y decía Perdóname. Tu indulgencia no me faltará, pues bien sabes que el español mimado y sin dinero es peor que un perro hidrófobo... No me disculpo, ni atenúo mi falta... Sólo me permito decirte, con todo respeto, que soy y he sido malo; pero no el peor. Españoles hay que merecen más duro encantamiento, Madre querida”. p. 141. Es probable que por primera vez el héroe deseaba la existencia de la fuerza benigna, de un ayudante sobrenatural, quien ha de sostenerlo en este paso sobrehumano. Es aquí donde empieza la aventura mítica.

El encuentro de Tarsis con la madre lo llevan al arrepentimiento y tiene que sufrir para ganarse el perdón, quien convertido en víctima de sus propias injusticias, ya no es el opresor sino el oprimido. A diferencia de las novelas anteriores, en las que los protagonistas tienen un final trágico (Isidora de *La desheredada* y José María Bueno de Guzmán de *Lo prohibido*), en ésta, Galdós le da la oportunidad al héroe de arrepentirse, ya que finalmente es feliz con la mujer amada y tiene un hijo, quien es la esperanza de un futuro mejor.

Es probable que el escritor haya visto a la religión católica como un mal nacional, por ser tomada a conveniencia. Por lo que creo que *El caballero encantado*, en gran parte, es una novela espiritual y evangélica, que dista mucho del catolicismo de la época, al cual critica el escritor.

Porque esos benditos *Padres* protegen a los chicos buenos, dóciles y observantes de la ley de Dios, con celo y maneras devotas. Natural es que miren por esa juventud recoleta, y que traten de formar familias cristianas, ayudando a los muchachos de conducta ejemplar con las chicas bien dotadas. Es una labor social muy meritoria que asegura la perfecta ortodoxia de la generación futura. p. 100.



Un ejemplo claro de la hipocresía religiosa en la que vive el pueblo, lo vemos en el marqués de Torralba, quien lleva una vida aparentemente católica; participa en actos religiosos, es tutor de Tarsis por lo que le exige la misma hipocresía religiosa que él lleva: “a misa los domingos, por el *que no digan*, y por las noches, a casita temprano”. El marqués lleva una doble vida, acumula docenas de hijos naturales y colecciona esposas.

De Torralba se decía que por docenas contaba los hijos naturales. Mas no era cierto. Esposas artificiales o esposas ajenas sí tuvo en gran número; pero muy rara vez pudo la opinión burlar el sigilo de sus aventuras, pues nadie le igualó en cultivar el arte de las apariencias.

(...) No debía un céntimo; sólo tenía deudas con el Altísimo, (...) Debíale en su conciencia, pues, con todo su catolicismo, Torralba se daba sus mañas para reducir los actos de penitencia a una hueca fórmula. p. 87.

Esta hipocresía religiosa se percibe en *La desheredada*. La protagonista va a la Iglesia sólo por cumplir con una norma social, ya que su pensamiento se encuentra ausente al sermón religioso. La protagonista utiliza a Dios sólo de manera convencional.<sup>128</sup>

Este catolicismo también se ve en el medio rural. Los curas están en correlación con el medio, ejercen su profesión de manera brutal, están aliados con las autoridades corruptas. “Sobre la lujuria y la concupiscencia de los religiosos siempre tiene noticias Bartolomé Cíbico, (...) uno de cuyos rasgos

---

<sup>128</sup> “But *La desheredada* is primarily Isidora’s novel, and she it is who conveys the major, if not the only, expression of its religiosity. Leaving aside the conventional exclamations and invocations habitual in all Spaniards in the novel and outside, Isidora, when we first see her, thanks God for the consolation she receives in the Leganés hospital.” William Hutchinson Shoemaker. *God’s Role and His Religion in Galdós’ Novels: 1876-1888*. Valencia, España Albatros, 1988, (Albatros Hispanófila, 50), p. 28.

caracterizadores es el anticlericalismo”.<sup>129</sup> A lo largo de toda la novela, Bartolomé Cíbico, un vendedor ambulante, se la pasa buscando su ardilla, que se encuentra secuestrada por las monjas del convento en Almazán. Al final de la novela, cuando por fin la encuentra, nos damos cuenta de la actitud negativa de las monjas, ya que lo reciben con menosprecio, lo que provoca su ira y decide quemar el convento, como forma de terminar con este clericalismo, con la esclavitud, la inquisición, la falta de libertad que no ha venido porque, según Bartolomé, “está por allá muerta de risa (...)”. La ardilla es casi humana: “sabe lo que es respeto y obediencia a los superiores”. Así lo manifiesta Bartolomé. La causa de que la ardilla muerda con enojo el dedo de una de las monjas que le tienen prisionera es por la búsqueda de su libertad, que de manera simbólica, finalmente la consigue. Tanto Bartolomé como la ardilla buscan defenderse. En este caso volvemos otra vez al tema de la justicia social, ya planteado en *La desheredada*. Mariano Rufete y Bartolomé Cíbico son personajes inestables, imagen de la sociedad ofendida, sin pasado, ni educación, determinados por la sociedad y el ambiente donde se desarrollan.

## LA EVANGELIZACIÓN EN *EL CABALLERO ENCANTADO*

Desde el inicio de la novela percibimos la intención del escritor, al llevarnos al *Génesis*; recordemos, al comienzo, que Carlos de Tarsis es descendiente de Noé, para terminar con el *Apocalipsis*. El penúltimo capítulo de la novela es una representación simbólica del paraíso, semejante al descrito en el

---

<sup>129</sup> Paciencia Ontañón. *Op. cit.*, p. 21.

*Apocalipsis*. Podemos darnos cuenta que los problemas vienen del origen, por eso Galdós va a la raíz: propone una vida religiosa honesta e intenta rescatar algunos valores perdidos de una manera alegórica.

Se inicia la evangelización después del encuentro que tiene Tarsis con la madre. En el *Génesis* bíblico, Dios hace un pacto con Abram y le cambia el nombre por Abraham. “He aquí mi pacto es contigo, y serás padre de muchedumbre de gentes. Y no se llamará más tu nombre Abram, sino que será tu nombre Abraham, porque te he puesto por padre de muchedumbre de gentes”. (*Génesis* 17 ; 4-5).<sup>130</sup> Podemos comparar a Gil-Tarsis con Abraham, ya que ambos dejan la tierra de maldad y deciden regenerarse. En otra parte del *Génesis*, cuando Jacob lucha con el Ángel en Peniel y lo vence, Dios le designa otro nombre. “Y el varón le dijo: No se dirá más tu nombre Jacob, sino Israel; porque has luchado con Dios y con los hombres y has vencido.” (*Génesis* 32; 28). Otro ejemplo es la conversión de Saulo de Tarso por Pablo, quien después del encuentro con Dios cambia no sólo de nombre sino de vida.

Lo mismo sucede con las mujeres; un ejemplo es el de Sarai, la mujer de Abraham: “Dijo también Dios a Abraham: A Sarai tu mujer no la llamarás Sarai, mas Sara será su nombre. Y la bendeciré, y también te daré de ella hijo; si, la bendeciré, y vendrá a ser madre de naciones; reyes de pueblos vendrán de ella.” (*Génesis* 17; 15-16). En *El caballero encantado*, Cintia y Pascuala son la misma persona. Pascuala es una maestra de escuela a la que el pueblo llama *Pascua*. “Moviales el egoísmo, el temor de que Pascualita (a quien todos en el pueblo llamaban *Pascua*) se desviase por caminos distintos de los que había trazado el buscador de minas don Saturio. En ella veían una joya de gran precio que la familia debía conservar a todo trance”, p. 223-224. En el

---

<sup>130</sup> *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento...* (En lo sucesivo todas las citas se harán por esta edición.)

sentido bíblico, la *Pascua* es una fiesta en honor a Dios, de ahí que el cambio de nombre no sea gratuito.

Desde este momento la personalidad del héroe se ha desdoblado, como dos vertientes del carácter del mismo personaje, que tienen bases en el pensamiento cristiano, en el concepto del bien y del mal. El mismo narrador no lo dice. “Empezaba, pues, el desdoblamiento de las dos figuras, de las dos personalidades, desdoblar lento, que los estudiosos de la *psiquis* comparan a las primitivas funciones de la vida vegetal. Poco a poco se daba cuenta de que había sido otro, y de que la anterior y la presente naturaleza se reconocían,…” p. 125-126. Gil-Tarsis no tiene claro este cambio, pero Galdós sí se da cuenta de que una transformación es benéfica no sólo para Tarsis, sino también para el pueblo.

Gil y Pascuala experimentan un estado de entes invisibles, lo que Gil llama <<destierro expiatorio>>, que es la aceptación de sus pecados y la intención de cambiar para obtener el perdón. Esta misma expiación vive Regino, un mal hombre, quien entregó a una nación extranjera tierras españolas, a quien Gil le reprocha su engaño: “Caballero fuiste, sin duda, y estás encantado como yo, penando por tus culpas... Al mismo escarmiento y expiación estamos condenados: yo por desórdenes de mi vida, de los que afean, pero no deshonoran. Tú por delitos contra mi Madre.” p. 312.

La *lengua* es algo que los iguala a todos, eso es lo que los hace fuertes, como la Madre lo dice; “por ella somos iguales, y el pobre y el rico, el plebeyo y el noble, nos hallamos en venturosa fraternidad, por ella vivimos, quiero decir que muertos todos vosotros, yo viviré siempre, defendida por este divino aliento que cierra el paso a la muerte...” p.150. Con esto nos damos cuenta de la falta de una buena educación del pueblo, ya que por una parte los preceptos bíblicos son llevados de manera errónea, y por otra su propio “yo” íntimo está

en constante lucha. El enemigo que se lleva dentro es quien tiene que luchar con sus malas costumbres.

El libro de *Levítico* que básicamente trata sobre las ofrendas y las leyes de los sacrificios, habla sobre la expiación. En el sentido bíblico debemos purificar nuestra alma para ser mejores personas. Es necesario limpiarla: “Porque de dentro, del corazón de los hombres, salen los malos pensamientos, los adulterios, las fornicaciones, los homicidios,...” (*San Marcos 7; 21*). Pienso que ésta es una buena propuesta de Galdós. Si la religión es un mediador entre la gente de todas las clases sociales, sería bueno que lo hiciera dignamente, practicando con el ejemplo.

## EL TEMA DEL AMOR

En el espejo se puede ver la realidad transformada, como otro espacio de la vida. Dice Tarsis: “pienso que me he muerto, y que estoy vagando en el inmenso tedio de la inmortalidad, como astilla flotante en el océano”. p. 108. Gil se enamora de Cintia-Pascuala mediante el reflejo en el espejo.

En vez de verse así mismo, Tarsis vio en el cristal, como asomándose a él, la propia y exacta imagen de la damita sudamericana, de quien estaba ciegamente enamorado. Miróle ella gozosa y risueña, mostrándose en la faceta más sugestiva y brillante de su hermosura, que era la dulce alegría. La suspensión del ánimo no fue tal que el caballero dejara de romper el silencio. p. 107.

—Sigamos sin miedo. Nadie nos mira. Pasamos junto a las mozas y los mozos sin que ninguno nos mire. Es que no nos ven, Cintia. (...)

—La última vez que te vi fue dentro de un espejo.

—Afirmó Gil dejándose llevar del arrebato de su fantasía—. Era un espejo maravilloso, donde uno se miraba y no se veía, al contrario de lo que sucede en todos los espejos. Yo me miré, y te vi a ti, Cintia. Créemelo como éste día. p. 165.

La imagen reflejada en el espejo no es la de él sino la de Cintia, quien representa la figura del destino, el deseo y la pasión. La función del espejo es la de reflejar la realidad interna de Gil, cuya principal obsesión que invade su pensamiento es Cintia. Su amor es posible y recíproco (a diferencia de las dos novelas analizadas anteriormente), son felices y tienen un hijo de nombre Héspero. Incluso Cintia-Pascuala tiene un sueño premonitorio de tipo erótico.

Por la noche soñé cosas horribles... Soñé que era yo *pie*dra, y que me estaban barrenando en el *corazón*. Desperté al dolor de mis carnes taladradas por el hierro. ¡Ay, *qué* susto al despertar, y qué sudores de *muerte*! Oía los graznidos de una bandada de cuervos, y los cuervos decían *Gil, Gil...* y eso mismo, Gil, estuvo sonando en mis oídos aquella noche y todo el siguiente día.

—Oías mi nombre... Era el anuncio de que hoy nos encontraríamos en la fuente y *seríamos* novios. (p. 166)

No cabe duda que ésta mujer es la pareja idónea para Gil y juntos formarán Escuelas.

## EL PARAÍSO EN LA NOVELA

En el penúltimo capítulo de la novela, Gil y la Madre son enterrados. “Son hachones, sí —dijo la Madre—; son los cirios de los frailes Recoletos que vienen a sepultarme a mí... y a ti, como es consiguiente. No hagas caso de esto, y

dejemos que nos entierren... -¿ Vivos ? -No, hijo... Ellos nos entierran y nosotros nos vamos.” p. 317. En ese momento Gil es llevado al *Paraíso*<sup>131</sup>. La majestuosidad del capítulo nos lleva a la descripción del paraíso bíblico descrito en el *Apocalipsis*.<sup>132</sup> Dice Gil: “En aquel palacio del silencio no había criados ni señores. (...) Andando, andando, salió el caballero a un jardín, (...) Las plantas de aquel jardín parecían de cristal, y sus lindas flores no exhalaban ni el más leve aroma. Ningún airecillo las acariciaba.” p. 327. En este recorrido descubre el amor por Cintia-Pascuala. Ella le hace ver a Gil la verdad de su pasado, ya que antes vivía como pez, sin darse cuenta que el amor puede transformar su vida; incluso Cintia le dice: “Anoche, antes de dormirme, te vi dentro de una redoma de peces. Eras un lindo pececillo rojo, y nadabas airosamente entre otros del mismo color.” p. 329. La intención de Galdós es reflejar la transparencia del interior de Gil, lo que el héroe llama *vía crucis correccional*. “La estancia en aquel limbo solía durar dos o tres años, y una vez cursada la asignatura del buen callar, salían ya los caballeros en disposición de volver al mundo.” p. 332. La vida que lleva Gil en la pecera no es nada agradable y es lo que trata de mostrarle Galdós.

El héroe no llega al *Paraíso* aunque parezca que está muerto. Él va hacia adentro, para renacer, por eso se encuentra en la pecera. “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo

---

<sup>131</sup> Para Joseph Campbell es el renacer. “Su desaparición corresponde al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa.” *Ibid.*, p. 89.

<sup>132</sup> Se describe el cielo como un mar de vidrio semejante al cristal (*Ap.* 4; 6). La multitud viste ropas blancas. (*Ap.* 7; 13).

desconocido y parecería que hubiera muerto”.<sup>133</sup> Una vez a dentro, comenta Joseph Campbell, puede decirse que muere para el tiempo y regresa al Vientre del Mundo, al Ombligo del Mundo, al Paraíso Terrenal. Alegóricamente se puede afirmar que es la renovación de la vida.

Es necesario cambiar desde el interior para llegar al *Paraíso*; obviamente la hipocresía religiosa no los lleva al *paraíso espiritual*. En España se vive un vacío religioso, lo que Galdós llama: “la religión del bostezo”.

## LOS PECES

Los Gaitines o Gaitanes o Gaitones son un grupo muy representativo de peces, porque hacen sus fechorías por abajo del agua, se reproducen rápidamente, por lo que se hace difícil terminar con ellos. La misma idea ya se había planteado en *La desheredada*, sólo que en esta novela Galdós los critica con mayor libertad, incluso convierte al héroe en pez, como forma de castigo, para que de esa forma se de cuenta de las fechorías que hacía, sólo que, a excepción de los demás, a Gil lo redime porque se arrepiente.

Los Gaitines son unos tiranos; en la voz de Tiburcio de Santa Inés. Galdós nos los muestra como una lacra social: no quieren escuchar a la gente y son los más adinerados. “-Perros habrá de caza y de campo, y Gaitones no han de faltar, que son los animales más propagados en esta comarca. Por acá conozco a don Ramiro, don Crisanto y don Manuel Gaitón”. p. 278.

---

<sup>133</sup> Joseph Campbell. *Op. cit.*, p. 88.



Gil tiene que luchar con un cerdo sobrenatural, de enorme tamaño, quien es la reencarnación de Galo Zurdo y Gaitín, símbolo de la maldad. “Como monstruo ha perdido su realidad de ser irracional, y ha absorbido las características humanas del personaje a quien representa: todos los vicios de Galo Zurdo son los que ha absorbido y lo ha convertido en un ser a su semejanza. Es por esto por lo que Gil puede luchar con él y destruirlo: no mata al animal, sino a la perversidad del hombre”.<sup>134</sup> Es evidente, comenta la Dra. Paciencia Ontañón, que al destruir a Galo Zurdo, Gil empieza a destruir una parte negativa de sí mismo, dado que él cuando vivía en Madrid también explotaba a los campesinos. “Después de la lucha a muerte con Galo Zurdo, Gil tiene muchas pruebas que pasar todavía: la cárcel (debida a la muerte de aquél), la injusticia, la miseria. Pero podrá triunfar de todas ellas, purificándose cada vez, y siempre con la colaboración de la madre”.<sup>135</sup>

*Don Quiboro*, maestro de escuela, se queja porque vive en paupérrimas condiciones. En la voz de este personaje, Galdós hace una severa crítica a la Sociedad porque no se preocupa por la educación. No es posible que el maestro, por no ser de la “justicia”, ocupe el último lugar en la escala social. “Ya ve usted por mi pelaje cómo acaban los que, enseñando a la infancia, allanamos el suelo para cimentar y construir la paz, la ilustración y la justicia...” p. 290. Al final de la novela Gil y Pascuala tienen un hijo, quien es la esperanza de un futuro próspero, símbolo de la educación.

---

<sup>134</sup> Paciencia Ontañón. *Op. Cit.*, p. 94.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 109.

## 4.2 VIAJE GEOGRÁFICO EN *EL CABALLERO ENCANTADO* Y *VIAJE A LA ALCARRIA* (1948) DE CELA

*Vamos a salir al campo, al aire, al sol de los caminos, a ver en qué consiste la tierra sobre la cual vivimos y morimos. A conocer España, tan discutida, tan traída y llevada.*<sup>136</sup>

En *Viaje a la Alcarria* nos percatamos de que el viajero, al igual que Carlos de Tarsis, dejan su mundo de todos los días y se adentran en el alma española. Dice Tarsis: <<Soñemos, alma, soñemos>>. Una inquietud de Galdós que tiene precedente en un ensayo que se publicó en el primer número de la revista *Alma española* el 8 de noviembre de 1903.<sup>137</sup> En dicho ensayo Galdós declara que es necesario “vivificar la tierra dándole sangre y alma, y vistiéndola de las naturales galas de la agricultura”. Exhorta a la gente para que trabaje, sea honrada e instruida. “Procuremos grandes y chicos instruirnos y civilizarnos, persiguiendo las tinieblas que el que menos y el que más llevan dentro de su caletre. El cerebro español necesita más que otro alguno de limpiones enérgicos para que no quede huella de las negruras heredadas o adquiridas en la infancia”. Además se debe cuidar la presunción, la envidia y el orgullo, defectos que afean a la gente y no la dejan vivir dichosa. De ahí que Galdós afirme que es necesario soñar, porque de esté podemos encontrar una norma que transforme la realidad. “Esta preocupación fundamental por encontrar la España auténtica y por fijarse un derrotero que conduzca a formas superadas de la vida nacional, va a convertirse, en *El caballero encantado*, en

<sup>136</sup> Vicente Alonso Zamora. *Camilo José Cela*. Madrid, Gredos, 1962, V. I, p.92.

<sup>137</sup> Se halla recogido en el tomo VI de sus *Obras completas*, p. 1549-1551.

una sistemática busca de la realidad, por la vía simbólica de un viaje a través de la geografía e historia de la nación”.<sup>138</sup> En *El caballero encantado* hay que bajar hasta lo más hondo, cruzar todas las fronteras y desde ahí contemplar el paisaje y su gente.

Mucho se ha dicho que Castilla ha sido el gran invento generacional del 98. “Una Castilla literaria, distinta de la geográfica estrictamente hablando, que llena páginas y páginas en la obra de todos los escritores de la generación. Un paisaje desolado, árido, donde la vista no puede descansar, y el alma se siente traspasada de anhelos, en perpetuo desasosiego”.<sup>139</sup> Pues bien, el viaje de Cela —con todas las diferencias que deberíamos precisar— está muy en la línea del espíritu de los autores del noventa y ocho y de los viajes que éstos hicieron, en los que ensoñar la realidad, es decir, *trascenderla*, era fin primordial. Advierte Vicente Alonso Zamora, de manera acertada, que al referirse al pasado, aparece un poco perdido en los renglones, Pérez Galdós. Exactamente, porque como él lo dice, es un tema poco estudiado.

Muy curioso este guiño de Galdós en *Judíos, moros y cristianos*. (La huella de Pérez Galdós en las novela posterior a él está todavía por estudiar, y supongo que dará muchas sorpresas). Para Galdós ha habido, en la revolucionaria y protesta generación del 98, muy agudos ataques —*Don Benito, el garbancero*—, pero, asimismo, muchas palabras generosas y reconocidas. La generación tan discutida ha amado el paisaje y lo ha incorporado a la literatura con un brillo deslumbrador, inigualable. Amor al paisaje de Castilla y peregrinación por él es este libro de Cela. Pues bien; Azorín, en su *Paisaje de España visto por los españoles*, pone a Galdós como ejemplo de escritor que *ha visto* el paisaje de Castilla. Se trata del prólogo a *Vieja España*, de José María Salaverría (Madrid, 1907). Es muy posible que Camilo José Cela, hombre bien informado y repleto de

<sup>138</sup> Gustavo Correa. *Op. cit.*, p. 231.

<sup>139</sup> Vicente Alonso Zamora. *Op. cit.*, p.100.

curiosidades, haya tenido en sus manos el libro de Salaverría; pero no creo que sea un libro muy manejado hoy. En cambio, la cita de Galdós ante Madrigal de las Altas Torres es la misma que el propio Azorín destaca en su delicioso libro: “Este pueblo (Madrigal) y Viana, en la ribera de Navarra, son los más vetustos y sepulcrales” de toda España. ¿Recuerdo involuntario, expresa gratitud? Integración en un mundo de lecturas conforme con la propia personalidad, de la que es imposible prescindir sin traicionarse gravemente.<sup>140</sup>

En *El caballero encantado* puede hallarse abundantes elementos que ponen esta novela en relación con aspectos importantes de la ideología de la generación del 98. Por ejemplo la peregrinación que los héroes del libro llevan a cabo por tierras peninsulares con objeto de conocer la realidad del país, recuerda de inmediato los viajes que noventayochistas llevaban a cabo por toda España.<sup>141</sup>

Los personajes de la novela viajan por los caminos de ambas Castillas, si bien se hacen referencias ocasionales a otras regiones próximas, y Galdós traza una auténtica geografía castellana, tanto natural –ríos, montañas, valles– como política –caminos, aldeas, ciudades–, llegando a citar un total de 134 nombres. (...) En Galdós se une su conocimiento directo y personal de muchos de los lugares que cita y describe con una evidente fuente, el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, de Pascual Madoz.<sup>142</sup>

El andar por la tierra de España, por sus pueblos diminutos y escondidos, un país donde el viajero de *Viaje a la Alcarria*, va a ver, inocentemente, pueblos humildes, algunos con mucha historia a la espalda y aún más dejadez y abandono en el espíritu. “El viajero va lleno de buenos propósitos: piensa

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 110-111.

<sup>141</sup> Véase la Introducción que hace en *El caballero encantado* Julio Rodríguez-Puértolas.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

rascar el corazón del hombre del camino, mirar el alma de los caminantes asomándose a su mirada como al brocal de un pozo".<sup>143</sup> Un vagabundaje por los pueblos y los campos de Castilla nos recuerda el caminar incesante del héroe de *El caballero encantado*. Lejos de afirmar que *Viaje a la Alcarria* deba su indiscutible valía a Galdós y a unas circunstancias ya lejanas. Lo que sí creo entrever es que el vagabundear por los pueblos deteniéndose morosamente en los lugarejos y en sus gentes, y contando esas entrevistas, nos recuerda al héroe galdosiano.

En *Viaje a la Alcarria* se descubre con detalle cada pueblo, cada personaje, cada paisaje. A lo largo del libro solamente vamos a encontrarnos y a hablar con el pueblo, con gentes humildes y modestas. "Nos tropezamos con lugarejos destartalados y decrepitos, de pomposo nombre resonante en el naufragio colectivo de una historia olvidada: Torija, Brihuega, Tendilla, Pastrana, Zorita de los Canes... Acompañaremos a esa gente de los pueblos en sus transitorias y milenarias preocupaciones, a sus éxitos cobardes y a sus desventuras, llevadas con estoica resignación".<sup>144</sup> Veremos la desidia y la ignorancia adueñándose de edificios portentosos, estropeando libros inimitables, y sentiremos el peso de un pasado lleno de gloria y polvoriento, sin que tengamos la savia suficiente para hacerlo florecer de nuevo. A San Juan de la Cruz lo recordará en los monasterios-palomares de Pastrana. En esta misma ciudad, bella como pocas:

podría encontrarse quizás la clave de algo que sucede en España con más frecuencia de la necesaria. El pasado esplendor agobia, y para colmo, agosta las voluntades: y sin voluntad, a lo que se ve, y dedicándose a contemplar las pretéritas grandezas, mal se

---

<sup>143</sup> Camilo José Cela. *Viaje a la Alcarria*. 5ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1967, p. 21. (En lo sucesivo, todas las citas sobre la obra se harán por esta edición, señalando sólo el número de página.).

<sup>144</sup> Vicente Alonso Zamora. *Op. cit.*, p. 94.

atiende al problema de todos los días. Con la panza vacía y la cabeza poblada de dorados recuerdos, los dorados recuerdos se van cada vez más lejos, y, al final, sin que nadie llegue a confesárselo, ya se duda hasta de que hayan sido ciertos alguna vez, ya son como caritativo e inútil valor entendido. p. 160.

Las ciudades, por ofrecer los vestigios del fausto y del esplendor de culturas anteriores, participan de una valoración sabia: “Biruega en la lontananza atrae por parecer una ciudad antigua, con mucha piedra, con sus casas bien construidas” y el pasador, tan sencillo por dentro “tiene puerta claveteada, notablemente antigua” mientras en Budía “los viejos palacios moribundos arrastran con cierta dignidad sus piedras de escudo, sus macizos portales, sus inmensas, tristes ventanas cerradas.” En cuanto a los habitantes, gran parte de la población alcarreña queda en el anonimato; “sin embargo, reciben esa dignidad gratificante de la distinción antigua los niños de Casasana <<de ojos negros, hondísimos, llenos de encanto y de nobleza>> o la mujer que <<también tiene los ojos y el pelo negro, y una hermosa primitiva, de vieja estampa>>”.<sup>145</sup>

El autor no expone ninguna voluntad didáctica, sin embargo la obra es demasiado ingenua para esconder en los entresijos de una gramática parda una ideología latente. De tal forma que, a mi forma de ver, Cela deja entrever la ignorancia de los pueblos, al no saber valorar el arte. La poca educación de la gente que conoce a su paso, no le permite apreciar la pintura, la escultura, la arquitectura, el paisaje... la lista es inmensa, por eso el descuido de muchos lugares. Así, Cela vendría siendo el porta voz del pueblo en su tiempo y Galdós en el suyo.

---

<sup>145</sup> *La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*. Madrid, Paraninfo, 1991, V. II, p. 39.

## CONCLUSIONES

*Nos parece que los estudios psicocríticos de las obras novelescas podrían dar resultados originales y permitir un conocimiento más profundo de las obras.<sup>146</sup>*

El escritor es un explorador de su propia existencia y de la vida humana. Todo autor deja algo de sí mismo en sus creaciones. “Crear es trasgredir los tabúes, es liberarse de las amenazas, pero también es jugar con fuego. Es pagar el precio con momentos de angustia, de depresión, con malestares e incluso con enfermedades orgánicas”.<sup>147</sup> A lo largo de la investigación pudimos observar que en la obra de arte se conjuga, por una parte; la realidad material en la que viven los personajes, y por otra; la visión de una vida interior con sus conflictos psicológicos, en donde el escritor va dejando una dosis mayor o menor de su personalidad.

Al considerar una serie de novelas en las que el ambiente vive con actuar de protagonista, nos enfrentamos con el problema de la colectividad y todo esto nos lleva a las narraciones en que se funden todos los aspectos que he considerado a lo largo de mi investigación, para obtener un tipo de descripción

---

<sup>146</sup> Anne Clancier. *Psicoanálisis, literatura, crítica...*, p. 269

<sup>147</sup> Didier Anzieu. *El cuerpo de la obra...*, p. 71.

en la que el protagonista es uno o múltiple, personal o impersonal, y todas estas cosas juntas a la vez. Novelas de tal ambición desarrollan sus propósitos – como muchas novelas de Galdós, Valle Inclán, Baroja, Cela, Laforet, etc. – en ciclos coherentes, pues la literatura se convierte en testimonio para la posteridad. No importa cual sea la modalidad expresiva que cada escritor escoja, porque no ha de negarse que los males nacionales siguen siendo los mismos, tal vez más evidentes o bien disfrazados.

En las novelas analizadas de Cela y Laforet se vislumbran los problemas de España: la mala educación, la demagogia política, los caciques, la doble moral católica, la pobreza, la enajenación... Algo que hace pensar en Galdós y a la vez en el 98. Es verdad que entre los tres escritores hay grandes diferencias (en el tiempo, en la preocupación, en los tipos, en el estilo), pero, bien es cierto que en las novelas analizadas de Cela y Laforet, tenemos historiados diversos momentos de la vida de la ciudad. Es decir la novela como espejo callejero ayudan a dar el íntimo retrato de la ciudad, finamente captado en su apariencia y en su paisaje.

Existe una continuidad de propósitos en las tres novelas analizadas de Galdós. Aun cuando los temas varíen se observa el mantenimiento del mismo esquema y de los mismos supuestos de su concepción del hombre y de la sociedad. Galdós se sumerge en la criatura humana, en *La desheredada* nos revela los sentimientos y emociones de la protagonista mediante los sueños, alucinaciones o insomnios. Los monólogos de Isidora expresan su interioridad, sus inquietudes, sus deseos insatisfechos y sus falsas ilusiones. Los sueños de Isidora por los lujos y comodidades terminan por llevarla a la prostitución. Los sueños y delirios nos reflejan una búsqueda constante de su propia identidad mediatizada por el dinero. En Isidora captamos algunos males de la sociedad de la época de Galdós como: el deseo colectivo de los



españoles de no querer trabajar, el dinero como enajenación, el matrimonio concebido sólo en términos de contrato económico y social, la religión aparente, la hipocresía social, la falta de educación, los compradores compulsivos. Males nacionales que se reiteran en *Lo prohibido* y que culminan en *El caballero encantado*.

En *La desheredada* se percibe la idea *determinista* de Galdós: Isidora y Mariano son víctimas de la locura paterna y del ambiente en que se forman. Cabe añadir aquí a Bartolomé Cíbico de *El caballero encantado* quien al igual que Isidora y Mariano son personajes inestables, imagen de la sociedad ofendida, sin pasado, ni educación. En definitiva nos muestra cómo las circunstancias limitan y condicionan el comportamiento de los personajes. El determinismo también se observa en novelas como: *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena*. La poca educación, inmadurez e injusticia social no les permite a los personajes (Isidora, Mariano Rufete y Bartolomé Cíbico por un lado y Pascual Duarte y la mayoría de los personajes de *La colmena* por el otro) integrarse a la sociedad, desencadenando así un final trágico.

*La colmena* es una lucha por la vida, la cual nos refleja una buena parte del Madrid de aquella época. Un ambiente enajenado: pobres gentes a las que la vida va arruinando poco a poco o al galope, pero sin esperanzas de que el tiempo deje algún día descansar sus dentelladas. Cada figura es un trozo de vida; por tanto un fragmento de historia, *intrahistoria*, menudo quehacer cotidiano y oscuras vidas. Esta *intrahistoria*, que supuestamente es novedad de la generación del 98, la vemos también en *El caballero encantado* de Galdós, quien nos lleva por un minucioso recorrido de pueblos.

*Lo prohibido*, *La familia de Pascual Duarte* y *Nada*, tienden a destacar los aspectos negativos de la vida, tales como: Crueldad, sufrimiento, muerte, machismo, angustia... etc. Estas novelas se caracterizan por la descripción espontánea del paisaje, la caracterización del habla que traduce los más profundos sentimientos de las gentes del pueblo o la aristocracia; además de la presentación de cuadros simples y dramáticos, sin el maquillaje de la sofisticación literaria, de tal suerte, en ocasiones, lo narrado es duro, injusto, y hasta cruel.

El anhelo de protección lleva a Galdós, Cela y Laforet a la búsqueda de la madre o padre perfecto. Los tres de manera indirecta exponen el origen de los males nacionales de España. Por una parte, la vida personal del escritor y por otra, el compromiso con su tiempo.

En *Lo prohibido* se presenta el tema de la elección entre las tres primas de José María, el protagonista, quien pretende encontrar en alguna de ellas a la madre perfecta. Camila podría ser la madre de todo un pueblo, el símbolo creador, fuerte, activo y vital. Pero la imposibilidad de poseer a la madre o ser el hijo, es un sueño utópico que lleva a José María al fracaso, a la soledad, al autocastigo y finalmente a la muerte.

En *La familia de Pascual Duarte*, Pascual es un hombre vacío<sup>148</sup> quien constantemente busca el cariño en la madre, la esposa o la hermana. La idea de regresar al seno materno es una fijación en él, pero al enfrentarse con la realidad, decide matar a la madre, por ser la encarnación de lo vacío. Pascual se autocastiga porque cree que con la muerte de ella, empieza una nueva vida menos conflictiva. Su hermana Rosario no corresponde al ideal de madre, ya

---

<sup>148</sup> Este vacío moral lo refleja también Laforet en *Nada*. En dichas novelas descubrimos un mundo real en el que viven los personajes que contrasta con las ilusiones de los protagonistas (Isidora, José María, Pascual Duarte y Andrea), desatando así una íntima tragedia.

que se prostituye. Lola no supo ser esposa, ni madre, por lo que la imposibilidad de ser padre es una castración simbólica; ni su segunda esposa, Esperanza, pudo restaurar, siendo una esperanza frustrada. Así, Pascual termina siendo un hombre oprimido, atrasado, mutilado y huérfano.

En *Nada* se manifiesta el deseo latente de Andrea por encontrar una madre o padre ideal. La primera es la abuela, una débil mujer, consumida y anegada al dolor y al castigo, por lo que decide guardar el recuerdo de la abuela joven y optimista. La tía Angustias, quien pretendía ser una madre para Andrea, es una mujer rígida, acomplejada, autoritaria y reprimida, muy lejos de ser una madre idónea. Por otra parte, la madre de Ena es una mujer vacía en su matrimonio y frustrada. Estas mujeres se encuentran fatal o desesperadamente mezcladas en relaciones que limitan su libertad. De tal forma que ninguna de estas mujeres se acerca al ideal materno fijado en la conciencia de Andrea. Sólo la amistad de su amiga Ena le ofrece la fortaleza, la libertad y el progreso. El tío Román pudo haber sido el padre ideal de Andrea, pero su sadismo y crueldad lo degradan. Con la muerte de Román se termina el *Edipo*, pero la depresión prevalece en el inconsciente de Andrea.

*El caballero encantado* de Galdós es la culminación de su larga reflexión acerca de los males de España y la forma de superarlos. El encantamiento consistirá en hacer ver al protagonista cómo es la auténtica realidad, esa en que dominan los caciques y la injusta distribución de la tierra. Gracias a este viaje por tierras de Soria, Tarsis estará en condiciones de ser un buen gobernante. El hombre nuevo quien necesita ser educado y regenerado espiritualmente. El hijo que nace de la unión amorosa de Cintia-Pascuala y

Tarsis-Gil personifica esta nueva España.<sup>149</sup>

*La hipocresía religiosa* en la que vive el pueblo se percibe en Isidora, José María y el marqués de Torralba (*El caballero encantado*) quienes llevan una vida aparentemente católica. Éste catolicismo también se ve en el medio rural. Los curas, en *El caballero encantado*, están en correlación con el medio y aliados con las autoridades corruptas. Así, la religión, problema y solución, debía quedar reducida a moral laica, es decir sostenida por las conciencias, sin pretensiones de construir una Iglesia nacional alternativa. Sin caer tampoco, en formas falsas de misticismo caritativo de carácter individual.

*Las figuras masculinas* en las tres novelas de Galdós sufren cierta evolución favorable. En *La desheredada* los hombres son seres débiles, inútiles, reflejo sin duda, de un parasitismo social. En *Lo prohibido*, José María es un hombre débil de carácter, quien se lanza a la conquista del fruto prohibido y finalmente muere. Con *El caballero encantado*, Galdós rompe con este tipo de hombres inútiles, ya que Gil-Tarsis logra pasar todas las pruebas y finalmente ser feliz con la mujer que ama. Cela y Laforet también nos presentan la debilidad masculina, seres vacíos, infelices, reflejo sin lugar a dudas, de un clasismo destructor, conservador, complaciente, explotador y decadente. Los hombres explotadores, ambiciosos y *don juanes* se observan en las tres novelas de Galdós. En *La desheredada*, Joaquín Pez es un caso claro de narcisismo donjuanesco. José María de *Lo prohibido* es un seductor fracasado. Finalmente Carlos de Tarsis de *El caballero encantado*, en un

---

<sup>149</sup> “De este modo Galdós se aproxima a la narrativa en verdad moderna y antiburguesa, aquella que a nivel europeo comienza con James Joyce, y mucho antes con Cervantes. He aquí las razones por las cuales la crítica convencional se siente incómoda ante *El caballero encantado*. Mas como ha dicho Bertolt Brecht con palabras perfectamente aplicables a Galdós, <<Realismo no equivale tampoco a exclusión de fantasía e inventiva. El *Don Quijote* de Cervantes es una obra realista... y, sin embargo, nunca caballeros han luchado contra molinos de viento(...) En arte, saber y fantasía no son contradicciones incompatibles.>>” Véase la Introducción que hace en *El caballero encantado* Julio Rodríguez-Puértolas, p. 40.

principio, es un personaje aficionado al juego, a las mujeres y al derroche. Después del encuentro con la madre naturaleza inicia la purificación regeneracionista (en lo sucesivo hasta el final de la novela, Tarsis no será más un *don Juan*).

*La mujer* es una preocupación latente en las novelas de Galdós. En *La desheredada*, Isidora <sup>150</sup> es una mujer sin formación de carácter, sin educación, paranoica, derrochadora (igual que Eloísa), realizada sexualmente, pero mutilada por la sociedad, al no ser legítimamente reconocida. Galdós rechaza a las mujeres inútiles que sólo piensan en vanidades.

La ilusión femenina se observa en novelas como: *La desheredada* y *Nada*. Isidora se imagina ser una princesa como en los cuentos de hadas. Andrea de *Nada*, sueña que es una “Cenicienta” como medio de liberación.

En la mayoría de los sueños se refleja el deseo erótico infantil reprimido en la adolescencia de Andrea; tal represión es en la que viven también las mujeres de *Nada*. Así, los sueños son la válvula de escape para los deseos reprimidos censurados en la realidad. Los cuales aparecen disfrazados con la intención de no revelar las ideas latentes prohibidas. <sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Al igual que *Tristana*, se manifiestan contra un orden social corrupto e injusto. No obstante, los proyectos de independencia de estos personajes siempre son frustrados. Por eso la castración es desplazada de don Lope a Tristana, en un gesto que hace de la creación literaria una reafirmación del control masculino sobre la atractiva pero peligrosa actividad transgresora femenina. Tristana debe ser castigada por no adaptarse al medio social y el matrimonio de Horacio. “Como plasmación de las relaciones de Galdós con Concha Morell y con Emilia Pardo Bazán, la amputación es un medio para restaurar el poder del varón amenazado. Parece ser que Galdós encontró atractivo el tipo de mujer rebelde e independiente que eran aquellas amantes.(...) En general los personajes más fuertes y positivos en las novelas –por lo menos en las contemporáneas- son femeninos.” John H. Sinnigen. *Op. cit.*, p. 210.

<sup>151</sup> Claudia Medina Ramírez. *Realidad e ilusión en Nada de Carmen Laforet*. Tesis de la Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1996, p. 90.

Con excepción de Ena, todas las mujeres de *Nada* escogen papeles de acuerdo con las opciones tradicionales que se le ofrecen a las mujeres en España. Cuando Andrea finalmente deja Barcelona, está convencida del valor de la amistad femenina. De tal forma que su vida no será como las de las mujeres que ella ha conocido. En el caso de Isidora, la prostitución es la salvación.

Los tres escritores coinciden en que la reforma social estaría a cargo de la gente preparada y preocupada por la educación. De tal forma que se vislumbra la poca preparación no sólo de las mujeres sino también de los hombres.

Así, el escritor al penetrar en el contenido de la realidad nos da otra más compleja y profunda. El sentimiento de un compromiso colectivo, de una humanización más directa y el sentido de una intencionalidad reparadora son ingredientes que debemos considerar convergentes en los dos tiempos; Galdós por una parte y Cela y Laforet por otra

Todo esto nos quiere decir que a Galdós hay que entenderlo como una potencia literaria de larga incitación, como Cervantes, como la picaresca, o como la generación del 98. Cada cual en su recinto y cada cual en sus armas, con su arte y técnica caducadas, naturalmente, lo que nos indica que la forma estética es el más fugaz de los trabajos del hombre, pero el único medio posible para dar perennidad a sus ideas o sentimientos. Galdós todavía puede irradiar, hasta todos los seres, mundos reconocibles de vida y de moral.<sup>152</sup>

---

<sup>152</sup> Domingo Pérez Minik. *Op. cit.*, p.106.

# BIBLIOGRAFÍA

## BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Azorín, Antonio. "Lecturas españolas", en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1959, V. II.

Cela, Camilo José. *La colmena*. 2ª ed. Madrid, Aguilar, 1989.

\_\_\_\_\_. *La familia de Pascual Duarte*. 4ª ed. México, Destino, 1995.

\_\_\_\_\_. *La rosa*. Barcelona, Destino, 1979. (Áncora y Delfín, 532).

\_\_\_\_\_. *Viaje a la Alcarria*. 5ª ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

Laforet, Carmen. *Nada*. 8ª ed. Barcelona, Destino, 1987.

Pérez Galdós, Benito. *El caballero encantado*. Ed. De Julio Rodríguez-Puértolas. México, Letras Hispánicas, 1987.

\_\_\_\_\_. *La desheredada*. 2ª ed. México, Porrúa, 1996.

\_\_\_\_\_. *Lo prohibido*, en *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1970, T. 4.

\_\_\_\_\_. *Tristana. Nazarín*. 2ª ed. México, Porrúa, 1990. (Sepan Cuantos, 446).

Valle-Inclán, Ramón del. *Romance de lobos. Divinas palabras. Luces de bohemia*. Madrid, Aguilar, 1971.

## BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Alas <<Clarín>>, Leopoldo. *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Carlo, 1882.
- Alborg, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus, 1958.
- Alonso Zamora, Vicente. *Camilo José Cela*. Madrid, Gredos, 1962, V. I.
- Antología. *Pérez Galdós. Episodios nacionales*. Madrid, COCULSA, s. f., (Colección Primera Biblioteca, 46).
- Anzieu, Didier. *El cuerpo de la obra*. Tr. Antonio Marquet. México, Siglo XXI, 1993.
- Ayala, Francisco. *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*. Madrid, Aguilar, 1972.
- Bache Cortés, Yolanda e Irma Isabel Fernández Arias. *Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra*. México, UNAM, 1979.
- Baudouin, Charles. *Psicoanálisis del arte*. Tr. Marcos Fingerit. Buenos Aires, Psique, 1995.
- Beck, Mary Ann. "Nuevo encuentro con <<La familia de Pascual Duarte>>". *Revista Hispánica Moderna*, Nueva York, XXX, 1964.
- Blanco Aguinaga, Carlos. et. al. *Historia social de la literatura española III*. Madrid, Castalia, 1979.
- Bly, Peter A. *Galdós y la historia*. Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, F. C. E., 1997.
- Casalduero, Joaquín. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1961.



- Clancier, Anne. *Psicoanálisis, literatura, crítica*. 2ª ed. Madrid, Cátedra, 1979.
- Correa, Gustavo. *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Tradición mística y cervantismo en las novelas de Galdós, 1890-97". *Hispania*, LII, 4, 1970.
- Chacel, Rosa. *Obra completa II. Ensayo y poesía*. Valladolid, Provincial. Centro de creación y estudios Jorge Guillén, 1989.
- Delibes, Miguel. "En torno a *Nada*", en *Cuadernos del idioma*. Buenos Aires, fundación Pedro Mendoza y Codex, 1966. N. 4. Año I.
- Douglass M., Rogers. *Benito Pérez Galdós*. 2ª ed. Madrid, Taurus, 1979. (Persiles, 62).
- Elizalde, Ignacio. *Pérez Galdós y su novelística*. 2ª ed. Bilbao, Universidad de Deusto, 1988.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. México, Planeta-Agostini, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Introducción al psicoanálisis*. Madrid, Alianza editorial, 1967. (El libro de Bolsillo, 82).
- \_\_\_\_\_. *Psicoanálisis del arte*. 7ª ed. México, Alianza editorial mexicana, 1984. (El libro de bolsillo, 224).
- \_\_\_\_\_. "El tema de la elección de un cofrecillo", en *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, T. 5, 1972.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española (1920-1971)*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1975.
- Gullón, Ricardo. *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos, 1966.
- Horney, Karen. *Nuestros conflictos interiores*. Buenos Aires, Psique, 1973.

- Hovald, Patrice G. *El neorrealismo y sus creadores*. Madrid, Rialp, 1962.
- Ilie, Paul. *La novelística de Camilo José Cela*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1971.
- Kris, Ernst. *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires, Paidós, 1987.
- Lissorgues, Yvan. “El naturalismo como medio de conquista literaria de la realidad”, en “*Clarín*” *Político*. Barcelona, Lumen II, 1989.
- López Jiménez, Luis. *El naturalismo y España*. Madrid, Alhambra, 1977.
- Madariaga, Salvador de. *De Galdós a Lorca*. Buenos Aires, Sudamericana, 1960.
- Mauron, Charles. “La psicocrítica y su método”, en *Tres enfoques de la literatura*. Buenos Aires, Carlos Pérez, s. f.
- Medina Ramírez, Claudia. *Realidad e ilusión en Nada de Carmen Laforet*. Tesis de la Facultad de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1996.
- Montero-Paulson, Daria J. *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Madrid, Pliegos, 1988.
- Montesinos, José F. *Costumbrismo y novela*. 3ª ed. Madrid, Castalia, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Galdós*. Madrid, Castalia, 1969. V. II.
- \_\_\_\_\_. *Galdós*. 2ª ed. Madrid, Castalia, 1972. V. I.
- Nuez, Sebastián de la. *Galdós (1843-1920)*. Las Palmas de Gran Canaria, Guagua, 1983.
- Ontañón, Paciencia. *El caballero encantado de Galdós*. México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2000.
- Pardo Bazán, Emilia. *La cuestión palpitante*. Barcelona, Anthropos, 1989.

- Pattison, Walter T. *El naturalismo español*. Madrid, Gredos, 1965.
- Percival, Anthony. *Galdós and His Critics*. Buffalo, Toronto University Press, 1985.
- Pérez, Janet W. *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid, José Turanzas, 1983.
- Pérez Minik, Domingo. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, Guadarrama, 1957.
- Reina Valera. *La Santa Biblia. Antiguo y nuevo testamento*. Antigua versión de Casiodoro de Reina (1569) y revisada por Cipriano de Valera (1602). Sociedades Bíblicas Unidas, 1986.
- Rico, Francisco e Iris M. Zavala. *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*. Barcelona, Grijalbo, 1982.
- Roberts, Gemma. *Temas existenciales en la novela española contemporánea*. 2ª ed. Madrid, Gredos, 1977.
- Salinas, Pedro. *La realidad y el poeta*. Barcelona, Ariel, 1976.
- Sánchez-Rey, Alfonso. *El lenguaje literario de la "nueva novela" hispánica*. Madrid, MAPFRE, 1991.
- Shoemaker, William. *God's Role and His Religion in Galdós' Novels: 1876-1888*. Valencia, España Albatros, 1988, (Albatros Hispanófila, 50).
- Sinnigen, John. *Sexo y política: lecturas galdosianas*. Madrid, Ediciones de la Torre, 1996.
- Sobejano, Gonzalo. "Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*", en *Papeles de Son Armadans*. Palma de Mallorca, XLVIII, 1968.
- Soriano Jara, Elena. *Literatura y vida I. Artículos y Ensayos breves*. Madrid, Anthropos, 1992. (Pensamiento Crítico/ Pensamiento Utópico, 72).
- Souto Alabarce, Arturo. *La literatura española*. México, Gallimard-Promexa, 1982, T.I.

- Vargas Jallath, Martha Patricia. *Los personajes en Nada de Carmen Laforet*. Tesis de la Facultas de Filosofía y Letras. México, UNAM, 1991.
- Varios. *Introducción a la literatura española a través de los textos*. 3ª ed. Madrid, Istmo, 1986, V. 4. (Fundamentos, 65).
- Wasserman, Carol. *Camilo José Cela y su trayectoria literaria*. Madrid, Playor, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La palabra en libertad. Homenaje a Camilo José Cela*. Madrid, Paraninfo, 1991, V. 2.
- Zambrano, María. *La España de Galdós*. 3ª ed. Madrid, Endymión, 1989.
- Zola, Emile. *El naturalismo*. Tr. Jaume Fuster. Barcelona, Península, 1972.