

**IMAGEN DE MUJER SENTADA EN LAS PENUMBRAS DE UN TREN.
ANÁLISIS DE LA NOVELA *TORMENTO* DE BENITO PÉREZ GALDÓS**

**IMAGE OF A WOMAN SITTING ON THE PENUMBRA OF A TRAIN.
ANALYSIS OF THE NOVEL *TORMENTO* BY BENITO PEREZ GALDÓS.**

RAMÓN MORENO RODRÍGUEZ
Universidad de Guadalajara (México)

RESUMEN:

A partir de una imagen (Amparo Emperador sentada en las penumbras de un carro de tren) parto para hacer un análisis de la protagonista de la novela *Tormento* en el que desarrollaré tres aspectos: el conflicto de la psique entre el ello y el súper-yo, el héroe problemático que propone Lucien Goldmann en su libro *Para una sociología de la novela* y la crítica contra la sociedad española previa a la Revolución del 68 que realiza Galdós. Estos tres aspectos revisados los realizo a partir de la psicocrítica y el análisis marxista de la literatura.

PALABRAS CLAVE:

Narrativa decimonónica, Galdós, psicocrítica, marxismo literario, Revolución del 1868.

ABSTRACT:

From an image (Amparo Emperador sitting in the shadows of a train carriage) I start to make an analysis of the protagonist of the novel *Tormento* in which I will develop three aspects: the conflict of the psyche between the id and the super-ego, the problematic hero that Lucien Goldmann proposes in his book *For a sociology of the novel* and the criticism against Spanish society prior to the Revolution of 68 carried out by Galdós. These three aspects reviewed are made from Psychocritics and Marxist analysis of literature.

KEY WORDS:

Nineteenth-century narrative, Galdós, psychocritical, literary Marxism, Revolution of 1868.

Dice Javier Cercas que algunas de sus novelas han surgido motivadas por una imagen que lo obsesionaba, que lo perseguía. Ésta le mostraba, no sabía bien de qué manera, que esa composición encerraba en sí misma una novela y que ésta lo apremiaba a que la escribiese. Esa estampa generadora de una novela está descrita en *Soldados de Salamina*: forma parte de una escena en que un republicano descubre a un franquista huido del pelotón de fusilamiento y, cuando el miliciano está a punto de disparar en contra del fugitivo, baja el arma, finge no haberlo visto y grita a sus compañeros: “¡Por aquí no hay nadie!” (Cercas, 2001: 11).

Tengo para mí que con la novela *Tormento* de Benito Pérez Galdós pasa más o menos lo mismo, se haya propuesto el autor canario utilizar o no ese recurso. Hacia el final de la obra, Amparo Emperador, la protagonista del libro, es descubierta por Francisco Bringas sentada en el interior de un coche de tren y semioculta por las penumbras. El real funcionario la mira incrédulo por el atrevimiento de los amantes y, aunque no les hace ningún reproche, tiene una grave censura contra ambos. El narrador se encarga de informarnos de que la jovencita está muy feliz por el desenlace que ha tenido el enredo en que había estado atrapada, pero sin duda otro sentimiento, aunque no se explicita, domina a la huérfana: el miedo.

Es esta sensación paradójica de plenitud y fracaso lo que domina la atmósfera en estas páginas finales de nuestra novela. Agustín Caballero y Amparo Emperador han roto con la moral al uso y eso les permitirá –los lectores lo pueden inferir– encontrar el camino de la felicidad, pues son una pareja recién formada que está dispuesta a renunciar a ciertos principios de su autoestima en función de alcanzar la estabilidad conyugal, aunque formalmente no sean cónyuges. Lo que Galdós le quiso decir al lector se puede sintetizar en esta imagen de lo alto y lo bajo, del éxito y el fracaso, de la altura moral y la humillación. Para demostrarlo, desarrollaré a continuación tres temas: 1) cómo vive Amparo los hechos que en esta escena se concluyen –no hay duda de que las decisiones que tome estarán determinadas por las exigencias del yo, el ello y el súper-yo–; 2) cómo se desarrolla en Amparo el tema del héroe problemático que propone el análisis marxista de la literatura; y 3) cómo es la crítica que Galdós hace a los principios morales de la sociedad de los tiempos en que finalizaba el reinado de Isabel II.

1. El yo, el ello y el súper-yo en Amparo Emperador

En *Tres ensayos para una teoría sexual* Freud reconoce que las intuiciones de los artistas dijeron con mucha anticipación las cosas que pasados los siglos él verbali-

zaría de otra manera; sostenía esto en función de la explicación que da a la conformación del Complejo de Edipo en los niños.¹ Guardadas las proporciones, podemos decir que Galdós intuyó la teoría freudiana del yo, el ello y el súper-yo y que las fuerzas que luchan en el interior de la vida psíquica del individuo quedan claramente plasmadas en las batallas que contra sí misma libra Amparo.

La autoridad represiva dimana en esta novela de muchas maneras, formas y personajes, y se dirige, principalmente, a establecer un durísimo control sobre la voluntad de Amparo Emperador. Con todas ellas la temerosa joven logra establecer, como es dable según explica Freud, cierto tipo de negociación para atemperar esas exigencias o para alcanzar alguna satisfacción del yo a cambio de ciertas concesiones. Así explica Freud las tiranías del ello:

El ideal del Yo es, por lo tanto, el heredero del complejo de Edipo, y con ello, la expresión de los impulsos más poderosos del Ello y de los más importantes destinos de su libido. Por medio de su creación, se ha apoderado el Yo del complejo de Edipo y se ha sometido, simultáneamente al Ello. El Super-Yo, abogado del mundo interior, o sea del Ello, se opone al Yo, verdadero representante del mundo exterior, o de la realidad.

Los conflictos entre el Yo y el ideal, reflejan, pues, en último término, la antítesis de lo real y lo psíquico, del mundo exterior y el interior. (1981c: 2476)

O como también es dable, en determinados contextos la exigente autoridad se niega a otorgar ningún tipo de tregua y Amparo se ve obligada a padecer durísimos episodios represivos; el más terrible de todos ellos es el fallido intento de suicidio que escenifica, episodio un tanto truculento que tiene mucho que analizar, pero que para el plano de la psique de la joven (por el momento) nos limitaremos a demostrar cómo en tal incidente estaban en juego las terribles luchas de control que el ello y el súper-yo tratan de ejercer sobre el débil y sufrido yo. En otro momento volveremos a esta escena, pero no en función del análisis psicocrítico, sino de la construcción narrativa que nuestro autor pone en juego.

En cuanto a las imágenes del súper-yo exigente que demanda la sujeción de los deseos de Amparo, Freud establece que la figura de autoridad radica en el súper-yo y demanda de éste que someta a represión las satisfacciones de la libido en la medida en que estas cargas transgredan las normas sociales:

¹ En diversas obras Freud alude a esta idea de que los artistas tienen una intuición que supera su capacidad interpretativa. Lo dijo en *Tótem y tabú* o en su *Autobiografía* o en *Sobre un tipo particular de la elección de objeto en el hombre* (1981: 3509).

El severo súper-yo insiste tanto más enérgicamente en la represión de la sexualidad cuanto que ésta adopta formas más repulsivas. Resultando así que en la neurosis obsesiva aparece el conflicto agudizado en dos direcciones diferentes: las fuerzas defensivas se hacen más intolerantes, y las fuerzas que deben rechazarse más intolerables; ambos por la influencia de un solo factor, de la regresión de la libido. (1981c: 2632)

Quien más ferozmente reprime el desarrollo del yo de Amparo y la obliga a disfrazar de mansedumbre ese yo impulsivo y dominante que tiene la huérfana es Rosalía Pipaón. Ésta no sólo le organiza un horario, unas actividades que realizar o unos espacios a los que la jovencita tiene que sujetarse:

Quando se retiraba por las noches a su domicilio, después de hacer recados penosos, algunos muy impropios de una señorita; después de coser hasta marearse, y de dar mil vueltas ocupada en todo lo que la señora ordenaba, ésta le solía dar unas nueces picadas, o bien pasas que estaban a punto de fermentar, carne fiambre, pedazos de salchichón y mazapán, dos o tres peras y algún postre de cocina que se había echado a perder (Pérez Galdós, 2019: 165).

La patrona llega a los extremos de también elegir por ella lo que puede hacer o no, lo que le conviene o lo que tiene que hacer en el presente, en el futuro inmediato o en el futuro remoto la huérfana; le dice en un arranque casi demencial a su joven parienta y sirvienta:

Amparo, a la sombra nuestra puedes encontrar, si te portas bien, una regular posición, porque tenemos buenas relaciones y... ¡Ah!... ¿no sabes lo que se me ocurre en este momento? Una idea felicísima. Pues sencillamente que debías meterte monja. Con tu carácter y tus pocas ganas de tener novios, tú no te has de casar, y sobre todo, no te has de casar bien. Con que piénsalo; mira que te conviene. Yo haré por conseguírte el dote. Creo que si se le habla a Su Majestad, ella te lo dará. Es tan caritativa, que si estuviera en su mano, todo el dinero de la nación (que no es mucho, no creas), lo emplearía en limosnas (Pérez Galdós, 2019: 167-168).

Las causas de tal tendencia de la Pipaón a manipular a la jovencita no serán ahora consideradas ni son materia de nuestro análisis. Sólo es necesario decir que Rosalía va más allá de ejercer una imagen de autoridad sobre Amparo; su actitud represiva la ejerce con tal fuerza, impiedad y sin motivación alguna que explique tal violencia sino la búsqueda de satisfacer unas tendencias libidinales sádico-masoquistas que la definen.

Amparo, ¿has traído la seda verde? ¿No? Pues deja la costura y ponte el manto: ahora mismo vas por ella. Pásate por la droguería y trae unas hojas de sanguinaria. ¡Ah!, se me olvidaba; tráeme dos tapaderas de a cuarto... ¿Ya estás de regreso? Bien: dame la vuelta de la peseta. Ahora date un paseo por la cocina, a ver qué hace Prudencia. Si está muy afanada, ayúdala a lavar la ropa. Después vienes a concluirme este cuello (Pérez Galdós, 2019: 167).

Hay otra figura del súper-yo que ejerce un pánico terrible en la jovencita, pero el modo de relación que se establece entre ambas es de una condición muy disímbola a la que acabamos de describir. Nos referimos a la mujer-tabla, doña Marcelina Polo, hermana del cura Pedro. Esta beata ejerce un poder sobre el frágil y asustadizo yo de Amparo:

El Super-Yo conservará el carácter del padre, y cuanto mayores fueron la intensidad del complejo de Edipo y la rapidez de su represión (bajo las influencias de la autoridad, la religión, la enseñanza y las lecturas), más severamente reinará, después, sobre el Yo, como conciencia moral o quizá como sentimiento inconsciente de culpabilidad (Freud, 1981a: 2475).

Para ejercer tal autoritarismo, la mojigata se parapeta en una ortodoxia católica muy represiva; desde ella censura al hermano y a la jovencita que se le ha entregado.

El poder que Marcelina Polo ejerce es de tal tiranía que provoca (sin proponérselo abiertamente) el intento de suicidio de la Emperador. Por lo tanto, no tenemos duda de que, aunque en la forma, Rosalía Pipaón es una terrible arpía que ceba sus iras vengadoras como las erinias contra Orestes: de forma taimada, indirecta y callada la beata ejerce mucha más violencia contra la joven sirvienta. Podemos decir que ambas figuras femeninas (Rosalía y Marcelina) son una misma encarnación de doble rostro, como Jano, que ejercen su poderosa autoridad en contra de los deseos de Amparo.

Elas son la autoridad moral rebosante de impiedad y simulación que se encarna en unos principios caducos e hipócritas que, junto con el Antiguo Régimen y su reina² de farsa y licencia castiza, han quedado rebasados por la historia. En estos tiempos de revolución, una nueva mentalidad, una nueva visión de la vida política y una nueva mirada de los principios morales rebasan y destronan aquellos caducos valores. Más adelante volveremos sobre esta idea, cuando hablemos del héroe pro-

² Recuerde el lector que el tiempo de la acción narrativa se da en 1868, poco antes de que estallara la revolución que destronó a los borbones en la persona de Isabel II. Para la posición ideológicas que asumió Galdós respecto de la revolución, véase el estudio de Julián Ávila Arellano (2001: 35 y ss.).

blemático según lo propone Georg Lukács, y en particular, seguiremos las ideas de Lucien Goldmann.

Otros personajes más se establecen en esta novela como formas de la autoridad y se constituyen en encarnaciones del súper-yo psíquico que le dictan sus sentencias a la joven Amparo Emperador. No ejercen una tiranía evidente sobre la temerosa huérfana, aunque hay en ellos gran poder manipulador. Nos referimos a Francisco Bringas, José Ido del Sagrario y el padre Juan Manuel Nones. Es curioso que estos hombres de apariencia benévola no tengan para la joven, en última instancia, sino preceptos, normas, reglas, instrucciones. La autoridad que ellos ejercen sobre Amparo casi siempre está matizada por un cariz de comprensión antes que de censura, de sugerencia antes que de órdenes, de recomendaciones de lo que más le conviene hacer, cuando en realidad buscan controlarla;³ en particular, es impresionante la capacidad de manipulación del padre Nones.

“Trate usted de arreglar su vida para su muerte...” (Pérez Galdós, 2019: 366), le dice éste a Amparo cuando la obliga a caminar a un lado de donde vigila la mujer-ta-bla. Mayor violencia no se podía ejercer: la hace pasar por el estrecho paso de Escila y Caribdis y le facilita su propósito a doña Marcelina, mostrándole a la “culpable” que hasta hacía poco había escapado a la tiránica mirada de la enlutada. Entonces, cuando están a punto de cruzar aquella tortura, él le sugiere brutalmente a Amparo el castigo que Dios le tiene preparado una vez que haya fallecido y que acabamos de citar. ¿Por qué obligarla a pasar por ahí? Se entendería que el propósito de él es darle fuerzas de ánimo, aunque en realidad la obliga y le restriega sus culpas. Supuestamente la ayuda confortándola y transmitiéndole energía: ¿por qué no utilizó su autoridad, que la tenía y mucha, para ahuyentar a la parca? No, no podía hacer eso porque implicaba una protección real y no fingida. Tan violento es con Amparo el padre Nones como doña Marcelina o Rosalía Pipaón.

Finalmente describiremos, también con brevedad, la relación que establece la Emperador con sus amantes, tanto el que se aleja –el padre Polo–, como el que pronto lo será –Agustín Caballero–. Lo primero que diremos es que, en apariencia, la jovencita quiere buenamente a Caballero y ya no ama (o quizá nunca amó) al cura que abandonó el sacerdocio. Pero esto sólo es en apariencia; a nuestro parecer, los ambivalentes sentimientos de Amparo son como los que después se definirían como

³ ¿Será casualidad que las figuras de autoridad crueles y opresivas la desempeñen mujeres y las de supuestas figuras comprensivas y bondadosas, hombres? Podemos adelantar a un posible ulterior análisis que ambas mujeres representan la conciencia moral, en oposición a ellos, que encarnan el ideal del yo. No obstante, hay algunas objeciones que se podrían hacer, como el hecho de que la conciencia moral que estas mujeres dicen encarnar en realidad está distorsionada por la simulación, lo cual les arrebató toda auténtica autoridad.

el Síndrome de Estocolmo, en el que el cautivo renuncia a su identidad para identificarse con el de su captor.⁴ Ambos hombres no encarnan, como torpemente podríamos concluir, otras dos figuras de la autoridad que constriñen y limitan a la joven; en efecto, no se trata de eso, pues en realidad ellos son dos proyecciones claramente diferenciadas de una misma formación psíquica de la joven: el ello. En el ello residen las pulsiones más primarias de la realización del deseo; en el ello recreamos lo que nos da placer:

El Yo se esfuerza en transmitir a su vez, al Ello, dicha influencia del mundo exterior, y aspira a sustituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el Ello, por el principio de la realidad. La percepción es, para el Yo, lo que para el Ello el instinto. El Yo representa lo que pudiéramos llamar la razón o la reflexión, opuestamente al Ello, que contiene las pasiones (Freud, 1981b: 2470).

Y como lo puede comprobar el lector de esta novela, Pedro Polo representa la pasión amorosa, el fuego en el que ardió en deseos por consumirse la polilla; pero tiene un grave impedimento: hoy Amparo ha abierto los ojos y ya no se deja engañar, acepta que el cura está prohibido y ella no está dispuesta a exponerse a más sacrificios. El narrador mira a su personaje y dice por ella lo que la temerosa no podría verbalizar, pero sin duda domina en su inconsciente: “Tormento les miró a entrambos, revelando en sus ojos toda la irresolución, toda la timidez, toda la flaqueza de su alma, que no había venido al mundo para las dificultades” (Pérez Galdós, 2019: 364).⁵ Por ello es por lo que cambia de objeto libidinal, para sujetarse a la estabilidad y la seguridad que le ofrece el amasiato de Caballero, aunque éste sea manipulado y controlado por la Pipaón.

Freud explica que la tiranía que tanto el ello como el súper-yo ejercen sobre el yo llega a niveles insoportables que obligan al pobre perseguido a la toma de medidas radicales: “No deja de ser notable que el súper-yo despliegue a menudo una severidad de la cual los padres reales no sentaron precedentes, y también que no sólo llame a rendir cuentas al yo por sus actos cabales, sino también por sus pensamientos e

⁴ Dice Andrés Montero Gómez en su ensayo “Psicopatología del Síndrome de Estocolmo” que este fenómeno psíquico está relacionado con el deseo primario del cautivo de recuperar la homeostasis fisiológica y conductual para así poder proteger su integridad psicológica, por nuestra parte queremos más bien destacar la ambivalencia de la conducta (1999: 1-25).

⁵ Estas palabras del narrador extradiegético de la novela son idénticas a las que alguna vez Freud se atrevió a decir respecto de las dificultades de las mujeres para adaptarse a las exigencias de la vida. Duras han sido las críticas que el neurólogo recibió por ello. ¿Qué hacer? ¿Reproducir los reproches, ahora dirigidos a Galdós? ¿Quizá sea mejor respetar los puntos de vista de estos dos genios que fueron capaces de conocer a profundidad, como pocos, el alma femenina?

intenciones no realizadas, que parece conocer perfectamente” (1981a: 3220). En el caso de nuestro personaje, el más extremo acto de fuga se sintetizaría en el intento del suicidio, que concluye graciosamente con la ingesta de guayaco que alivia el dolor de muelas:

El boticario me dijo que era veneno, y entonces yo... ¡ay, no me pegue!... me vine a casa, cogí un frasco vacío, lo llené de agua del grifo... y en el agua eché... –¿Qué echaste, verdugo? –Le eché un poco de tintura de guayaco... de la que trajo doña Marta cuando le dolieron las muelas (Pérez Galdós, 2019: 399).

Desde el punto de vista de la constitución del aparato psíquico de Amparo Emperador, podemos detectar dos causas principales por las que ella decide suicidarse. La primera radica en la imposibilidad que percibe de dejar al viejo amante para mudarse al nuevo, más seguro, más cómodo y –sobre todo– sancionado como un enlace válido, moral y legal; por ello, podemos decir que es una solución que dimana de las exigencias del ello. La otra causa por la cual decide Amparo atentar contra su vida surge como consecuencia de las demandas del súper-yo que están sintetizadas en la terrible persecución que doña Marcelina Polo ejerce contra la pobre medrosa. Ante la imposibilidad de alcanzar los objetivos y ante el escarnio público al que sabe podrá ser expuesta, la joven elige la más radical de las soluciones, destruir al mundo que rodea a ese frágil yo que tiritita de angustia, y que no es otra cosa que el suicidio. Finalmente éste no se consuma, pero el intento obligó a los dos terribles amos (el ello y el súper-yo) a atemperar sus demandas y a raíz de esta dramática escena del suicidio el Yo de Amparo puede asumir sin culpas su nueva posición de concubina. ¿Ante la moral pública la joven es culpable tanto si acepta abiertamente el papel de manceba de Caballero, como de amante clandestina de un cura? Sí, sin duda. La transgresión es casi igual de culpable ante los ojos de la moral al uso; no obstante, en Amparo se ha operado una transformación radical que le permite aceptar su nuevo *statu quo*, con temor, pero con asunción de un juicio sereno y claramente asumido. Es esta transformación operada en su yo lo que le hace ver desde las penumbras del tren, con ojos distantes, el ir y venir presuroso de los viajeros que presto, como ella, saldrán de viaje.

2. La lucha por una moral caduca

Dice Lucien Goldmann, siguiendo en todo a Georg Lukács, que hasta las dos primeras décadas del siglo XX predominó en el discurso novelístico europeo un estilo

dominado por dos tendencias: la concepción de un héroe problemático y la construcción de la acción novelística en función de una biografía, la biografía del héroe en conflicto; opina el teórico que esta forma de novelar concluye entre la primera y la segunda década del siglo XX en los años en que se define el desarrollo capitalista por la economía de la libre concurrencia. La novela que produce Kafka y las generaciones que le siguieron hasta la década de los 60 se la podría llamar

transformación de la forma novelesca que desemboca en la desaparición del personaje individual lleva consigo las tentativas de sustituir la biografía como contenido de la obra novelesca (se trata ahora de eliminar dos elementos esenciales del contenido específico de la novela: la psicología del héroe problemático y la historia de su búsqueda demoníaca) (Goldmann, 1975: 32-33).

En efecto, la novela burguesa que nace durante el siglo XIX y que se desarrolla principalmente a partir de las novelas históricas y las novelas realistas (Balzac, Dickens, Dostoievski) tienen una impronta rupturista con los valores sociales, si se las compara con la novela que le precedió. Del siglo XVIII hacia atrás –en términos generales– los protagonistas de las novelas permanecen y desean permanecer bajo el paraguas protector de los valores morales y sociales del absolutismo. Nunca salen de ese espacio y, si lo hacen, es por confusión, enredo, mala voluntad de otros, azares de la vida, etc., pero en cuanto les es posible regresan a la sombra protectora de aquellos valores morales al uso y afirman clara y explícitamente que viven y quieren vivir en comunión con el resto de la sociedad; así, la resolución de estas novelas suele ser ejemplarizante y aleccionadora. Aun Cervantes, a pesar del gran sentido rupturista que tiene su novela, hace a don Quijote, ya para concluir, renegar y lamentarse de su vital locura.

El protagonista de la novela psicológica, como también se le llama a la novela realista, ha dado un vuelco radical a la concepción del héroe y del sentido mismo de la novela como género literario; de tal manera pasó de ser un discurso ideológico e ideologizado que tendía a preservar los valores sociales y morales del absolutismo a un discurso rupturista⁶ que atenta contra esos valores. La concepción que Benito Pérez Galdós tiene de la protagonista de la novela que nos ocupa es de esta naturaleza rupturista. Ella encarna, como sucede con casi todos los protagonistas de nuestro autor, claramente, la figura del héroe problemático.

⁶ Habría que decir en justicia que si bien don Quijote al final de sus aventuras lamenta y llora su locura, en realidad, los principios rupturistas del discurso novelístico de Cervantes ya están claramente delineados, sólo que no hubo ningún genio creador a su altura y, por lo tanto, dicha ruptura tuvo que esperar casi doscientos años para que terminara de eclosionar.

En el siglo XVIII, por ejemplo, se seguía pensando que el valor de la novela radicaba en su condición aleccionadora para el pueblo; no pasaba de ser una especie de fábula extensa de la que el lector debería desprender una lección. Marth Robert cuenta que en 1719 la novela se encuentra en tal descrédito que “Daniel Defoe, quien, no obstante, pasa por ser el que le dio su primer impulso [a la novela], rechaza de antemano cualquier asimilación de su obra maestra [*Robinson Crusoe*] con ese subproducto de la literatura que él considera, todo lo más, *bueno para aprendices*” (1978: 14).⁷

En Amparo Emperador ya se ha operado esa transformación del personaje. Ella ha roto con los principios morales de la sociedad española de los momentos previos a la Revolución de 1868 y la historia que se nos cuenta, la biografía de la huérfana, se centra en tratar de explicarle al lector por qué se dio esa ruptura, qué la obligó a tales contradicciones, cuáles son las consecuencias de las cosas que la joven hace y cómo es que nació o dónde es que nació tal desdicha. Como el asunto es muy complejo, es necesario que revisemos con más tiento el escenario y sus resultados.

Lo primero que tendríamos que aclarar es que, por lo dicho en estas líneas, la novela se divide en dos espacios claramente diferenciados. Ambos son impresionantes y desagradables, pero uno lo es más. Amparo lleva una doble vida. El mundo de la huérfana y sus amos es gris, triste, repelente; es el retrato de una sociedad que se desintegra, que no da más de sí.

Tal obligación sólo existía en Madrid, pueblo callejero, vicioso, que tiene la industria de fabricar tiempo. En Londres, en Nueva York no se ve un alma por las calles a las diez de la noche, como no sea los borrachos y la gente perdida. Aquí la noche es día, y todos hacen vida de holgazanes o farsantes. (Pérez Galdós, 2019: 315)

El otro espacio, el del amante clandestino, es oscuro, sucio, opresivo, angustiante, maloliente, violento; las páginas más sombrías de *Crimen y castigo* no le ganan en efectividad a las oscuras escaleras por donde sube o baja la huérfana; las casas donde habitan el hambre, las penurias, la locura, la enfermedad realmente dejan impactado al lector y más sorprende ver a aquella jovencita frágil y desprotegida internarse en ese mundo sórdido, pero para mayor sorpresa, ella evidencia que lo conoce, lo do-

⁷ Líneas más adelante la señora Robert insiste en el descrédito del género en el siglo XVIII; en esta ocasión menciona el caso de Diderot: “Este juicio domina aun en Diderot, también novelista vergonzante, según se manifiesta en *Jacques le Fataliste*, donde desmonta los procedimientos habituales del relato novelesco, con objeto de subrayar su enorme porción de arbitrariedad y convencionalismo. Tan prevenido está el filósofo en contra de la novela que, en el *Éloge à Richardson*, donde se ve encerrado entre su admiración por el novelista y su desdén por el género, llega incluso a exigir que se dé otro nombre a las obras de este autor, puesto que el de novela es demasiado bajo para designarlas” (1975:14-15).

mina, se mueve como pez en el agua en esas penumbras del hambre, la enfermedad y la violencia:

¡Quién le había de decir que vería otra vez la horrible alambra y el patio surcado de arroyos verdes y rojos!... Cuando subía la escalera, dos mujeres bajaban diciendo: “No sale de la noche. Se muere sin remedio...”. ¿De quién hablaban? ¿Sería él quien agonizaba? Hay muertes que parecen resurrecciones por la esperanza que entrañan en su fúnebre horror... La puerta estaba abierta. Entró Amparo paso a paso, temiendo encontrar caras extrañas, y llegó hasta la sala aquella, antes atestada de muebles y ahora casi vacía... A primera vista se echaba de ver que por allí habían pasado los prenderos [...] Oyéronse entonces claramente quejidos humanos, que anunciaban dolores muy vivos.

¡Pobre mujer! –dijo Polo–. No he querido mandarla al hospital. ¿Quién ha de cuidar de ella si yo no la cuido?

En el rato que estuvo sola, Amparo creyó prudente cerrar la puerta de la casa, pues con ella abierta, considerábase vendida en aquella mansión de tristeza, miedo y dolor. (Pérez Galdós, 2019: 337)

En efecto, como decíamos, a pesar de la sordidez y oscurantismo de aquellas buhardillas malolientes, Amparo no se comporta como la tímida jovencita que hemos visto sujeta a la terrible voluntad de Rosalía, sino llena de energía, plena de iniciativa, moviendo y dirigiendo todo en aquel espacio caduco al que ella le transmite vitalidad.

He venido por cumplir una obra de misericordia; he venido a visitar a un amigo enfermo, y nada más. Se acabaron para siempre aquellas locuras... Tormento volvió a desaparecer. Sintióla el enfermo trasteando en la cocina, y oyó la simpática voz que decía: “Esto es un horror”. –¿Qué haces? – Limpiar un poco –replicó ella desde lejos, confundiendo su voz con el sonido de calderos y loza. Poco después entró en la sala, diligente. Se había quitado el velo y el mantón, y la mujer de gobierno se revelaba en toda ella. (Pérez Galdós, 2019: 237)

Pues bien, si la novela del siglo XIX ha tenido un cambio radical en cuanto a la concepción de su protagonista, es necesario que aclaremos que en este personaje de Galdós percibimos una diferencia importante, por ejemplo, respecto de los protagonistas de Dostoievski, ya que lo hemos traído a colación.

En Raskolnikov hay un deliberado gesto de enfrentamiento con los principios morales de la sociedad cuando decide asesinar a la usurera y esa especie de excepción que se atribuye es producto de las que él considera sus ideas socialistas, de

creerse un hombre superior que tiene derecho a ciertas libertades que otros mortales comunes no pueden aspirar. Sin duda, es una elaboración psicológica en que el joven estudiante se refugia para justificarse ante sí mismo el atroz crimen que ha decidido cometer, nada más alejado de los ideales socialistas. Independientemente de este matiz, no hay duda de que el protagonista de Dostoievski ha tendido una línea divisoria con los principios morales de la sociedad y los suyos propios, el crimen, como dice Rasumikhine: “Los primeros en intervenir fueron los socialistas, que expusieron su teoría. Todos la conocemos: el crimen es una protesta contra una organización social defectuosa” (Dostoievski, 2005: 354). No sólo se independiza del grupo al que pertenece, sino que lo enfrenta, y es de ese enfrentamiento de donde surge el terrible sufrimiento al que es sometido el estudiante; en fin, es el lugar de donde surge el título moralizante de la novela: crimen y castigo.

Si el individuo está dispuesto a romper las amarras con la sociedad que le prohíja, no hay duda de que tarde o temprano le llegará el castigo terrible. Castigo que, si bien será purificador y elemento de expiación y puerta de salida, no le ahorra el sufrimiento; y más aún, es el elemento indispensable para que se dé tanto el perdón como la reconciliación (como ya saben los lectores del autor ruso, era una constante en él esta tendencia al maniqueísmo en la construcción de sus personajes).

En la novela de Galdós el procedimiento y el resultado es muy diferente. Sin duda, Amparo es un personaje problemático porque, como Raskolnikov, no encaja en esa sociedad, pero ella no tiene esas altas miras que el joven estudiante ruso tiene de sí mismo. Ella no quiere romper con esos principios morales que la sociedad le impone; incluso lucha por permanecer en ellos, pero varios factores, principalmente la pobreza, la orillan a distanciarse del deber ser que la sociedad le señala. Otro factor importantísimo radica en el abuso cometido por el padre Pedro Polo, la figura más terriblemente criticada por Galdós. Él traicionó la imagen de autoridad paterna que ella depositó en él y abusó de las necesidades afectivas y de protección que ella tenía para seducirla. Ella buscaba en él al padre que había perdido, quería amparo y protección.

Sin duda, la conclusión de Galdós es más pesimista que la de Dostoievski. Al final de la obra, el ruso deja la puerta abierta a la resolución del conflicto a través de la redención del culpado vía el castigo. Raskolnikov ha pagado su culpa, Amparo no. Ésta, desde el inicio de la novela, se ha alejado, en contra de su voluntad, de los principios morales de la sociedad y, aunque lucha por reintegrarse a ellos, no lo logra, y la obra termina confirmando esa exclusión, e incluso agravándola.

Amparo es una víctima de la hipocresía social y en su lucha por sobrevivir es revictimizada. Lo es por Rosalía y por Marcelina, pero también por su nuevo amante;

él la revictimiza en la medida en que la hace asumir la posición de concubina cuando decide no casarse con ella, regalarle a Rosalía el ajuar de novia que le había comprado y llevarla consigo a Francia en calidad de amasia. El mensaje que le envía es: tu posición no puede ser otra sino la de amante, lo mejor es que termines aceptándolo; esposa decente no lo eres ni lo podrás ser. Ella se sienta al fondo del vagón y calla. No hay más que hacer. Se sabe derrotada y acepta esa terrible mácula, esa letra escarlata que se le obliga a llevar en su pecho. En *Para una sociología de la novela* dice Goldmann

La obra de Balzac –cuya estructura sería preciso analizar a partir de ahí– constituiría la única gran expresión literaria del universo estructurado por los valores conscientes de la burguesía: individualismo, ansia de poder, dinero, erotismo, que triunfan sobre los antiguos valores feudales de altruismo, caridad y amor. (1975: 34)

Este es justo el dilema en que se debate *Tormento*: la historia que nos cuenta Galdós es de cómo esta jovencita es arrastrada por el vendaval de estos valores burgueses y cómo es sacudida por ellos de tal manera que terminan por imponérsele, aunque ella no quiera. La historia que esta novela nos cuenta es cómo tiene Amparo que renunciar (aunque tenga muy buena voluntad por preservarlos) a los viejos y tradicionales principios. Un periodo de la historia de España se cierra y uno nuevo se entroniza. Los principios morales que Amparo intenta preservar son antiguallas para la moderna moral burguesa que se encarna en Agustín Caballero.

3. Un descontento afectivo no conceptualizado

Dice Lucien Goldmann en su afamado estudio que la teoría marxista de la literatura atribuyó al proletariado un papel protagónico en la futura sociedad socialista y que, así como la burguesía había entronizado sus principios y valores morales, sociales y culturales, con el proletariado sucedería lo mismo, pero finalmente eso nunca acaeció y fue una especie de clase media la que terminó por escribir la literatura de las clases oprimidas.

La antigua tesis marxista que veía en el proletariado el único grupo social capaz de constituir el fundamento de una cultura nueva, por el hecho de no hallarse integrado en una sociedad cosificada, partía de la representación sociológica tradicional, según la cual, toda creación cultural auténtica e importante no podía surgir más que de una conjunción

fundamental entre la estructura mental del creador y la de un grupo parcial más o menos extenso, pero de alcance universal... (1975: 28)

Ante este hecho, explica el teórico de La Sorbona la mirada de esos intelectuales que no padecieron las pobreza ni las marginaciones de las clases oprimidas es solidaria con éstas y escriben las historias que los marginados nunca escribieron de sí mismos. ¿Por qué se da esa especie de solidaridad? Goldmann lo atribuye a un “descontento afectivo no conceptualizado”.

Al no poder ser ninguna obra importante la expresión de una experiencia puramente individual, es probable que el género novelístico no haya podido aparecer y desarrollarse más que en la medida en que un estado de descontento afectivo no conceptualizado y una aspiración afectiva directamente orientada hacia valores cualitativos se haya desarrollado en el conjunto de la sociedad o, quizá, únicamente entre las capas medias, en cuyo interior se reclutan la gran mayoría de los novelistas. (1975: 31).

Por lo tanto, tendríamos que preguntarnos si en Benito Pérez Galdós existió ese descontento y si quizá fue ese hecho el que le llevó a ser un agudo observador de la sociedad en la que le tocó vivir. Podríamos agregar que, independientemente de cómo le llamemos a esa aguda capacidad de observación de nuestro novelista, su virtud de poder ver la situación de marginación (o quizá de doble marginación de la mujer) es lo que le llevó a desarrollar esa perspicaz percepción de empatía con ellas. Si comparamos las grandes figuras femeninas que construyó Galdós en sus novelas, en contraste con los protagonistas masculinos, sin duda, podemos decir que nuestro autor destacó por expresar con mayor hondura y complejidad los avatares de las mujeres que de los hombres. No obstante, la imagen de Amparo Emperador sentada en las penumbras del tren es una imagen muy compleja; es más, mucho más que la simple (y un tanto maniquea) figura de la mujer contra la que la sociedad se ha cebado, desde la marginación vía la pobreza hasta la hipocresía de unos principios morales caducos. Y aunque la situación en la que se encuentra en aquellos momentos previos al abordaje del tren le da amargura, debemos aceptar las palabras del narrador y entender que es feliz, algo que sin duda es muy importante para la concepción del personaje.

Aceptemos, siguiendo a Goldmann, que Galdós observa los marginados de su patria y, aunque él no padeció esas miserias porque su condición social no era la de un proletario que tenía que vivir las miserias de un pediguño (*Misericordia*), ni las hambres de una huérfana (*Tormento*), ni las pobreza de una mujer del pueblo bajo

madrileño (*Fortunata y Jacinta*), es lo suficientemente observador de la condición humana y es capaz de preguntarse por qué sucede eso y por qué los hombres hacen lo que hacen, aunque él no lo viva en carne propia. No es necesario esto para entender, pero sobre todo para imaginar lo que detrás de un gesto puede encerrarse.

Observar, observar su tiempo y percibir las miserias humanas es lo que necesita el escritor. Prestar atención a los conflictos humanos y entenderlos en su cabal hondura es lo que le permite a un buen autor hacer la crítica certera de la sociedad en que le toca vivir. Frente a las complejas figuras femeninas de Galdós, compárese con las esquemáticas figuras femeninas de algunos narradores contemporáneos al novelista canario, como las que delinea Pedro Antonio de Alarcón, por ejemplo.

Sin duda, el severo juicio moral que Galdós hace en *Tormento* de la sociedad española previa a la Revolución del 68 se expresa en la novela que nos ocupa y es la capacidad de observar ese mundo lo que le permite atinar en la visión que tiene de él. En un lúcido ensayo Julián Ávila Arellano explicó la posición ideológica desde la cual Galdós hace un durísimo juicio político del régimen previo a la Revolución de 1868.

Me refiero, en concreto, a la decepción que supone para un escritor como Galdós, profundamente impregnado del idealismo ético ilustrado del medio siglo decimonónico canario (Beyrie), reforzado con el racionalismo armónico krausista del liberalismo madrileño de los años 60 (Beyrie, Blanquat, Pérez Vidal, Rodgers), la decepción que supone contemplar las ilusiones progresistas de la Revolución de 1868 (2001: 35).

En efecto, aunque el juicio de valor de Galdós parte de una posición ideológica y política, no cabe duda de que en *Tormento* predomina un idealismo ético cuando vemos a esa jovencita sentada en las penumbras del tren a punto de llorar, a pesar de que esté feliz.⁸ Hay una resignación pesimista en nuestro autor cuando es capaz de decirnos que eso que la sociedad le ha hecho a Amparo es muy grave, pero no niega que, a pesar de ello, la joven se puede sobreponer y ser feliz, por más que esa sociedad hipócrita intente estropearle la vida.⁹

⁸ Marth Robert en el libro ya citado opina que la novela es paradójicamente democrática y conservadora. Así lo dice: “En efecto, en virtud del esquema inicial de su conquista [la novela], no tiene más remedio que ser a la vez democrática y conservadora, incluso cuando exhibe convicciones bien definidas; aventurera y arribista, incluso cuando pone los ojos en el más elevado fin; libre y dominante, burguesa por excelencia, siempre tentada por el orden y llamada a un perpetuo movimiento” (1975: 34). Coincidimos en casi todo lo que dice nuestra autora, sólo si cambiamos *conservadora* por *moral*, puesto que buena parte de lo que Galdós transmite a su lector a través de su discurso novelístico, a nuestro parecer, queda aquí retratado por la cita de Robert.

⁹ Francisco Caudet, por otra vía, llega a resultados similares cuando dice que Galdós “pretende cambiar las estructuras sociales -es su compromiso-, ese cometido no está del todo a su alcance. Todo escritor

Iniciamos estas páginas aludiendo al novelista Javier Cercas y es nuestro deseo concluir las volviendo a sus palabras porque muy bien se acomodan a lo que queremos decir con esta verdad paradójica que nos plantea Benito Pérez Galdós. En una entrevista concedida al programa televisivo *Conversatorios en Casa América*, Cercas dijo en fecha reciente que “las verdades de la literatura son contradictorias, arrojan luz en sentido que se oponen y se distancian”. En efecto, la verdad de la realidad es una y unidimensional, pero la verdad de la literatura nos muestra un rostro y su contrario. Continúa diciendo Cercas: “Como dijo Stendhal, sólo a través de la novela (la mentira) se puede llegar a la verdad” (en Somoano, 2019). Si Galdós hubiera dicho que en Amparo sólo había sufrimiento, su discurso novelístico hubiera fracasado; y lo mismo hubiera sucedido si nos muestra a Amparo únicamente feliz e insensible porque se puede fugar con su nuevo amante.

Lo que le pasa a la jovencita sin duda es dramático, pero la complejidad de la vida no se puede captar si el autor sólo muestra una de las posibilidades; es decir, que el compromiso del escritor es mostrarle al lector que todos estamos obligados a buscar la felicidad, aunque sepamos que ésta es esquiva.

Bibliografía

- Ávila Arellano, Julián (2001). “La ironía de la decepción histórica en la obra de Benito Pérez Galdós”. *Anales Galdosianos*, 36, 35-48.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. México, Tusquets.
- Dostoievski, Fiodor (2005). *Crimen y castigo*. Madrid, Aguilar.
- Freud, Sigmund (1981a). “La neurastenia y la neurosis de angustia”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 174-192.
- Freud, Sigmund (1981b). “Tótem y tabú”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1486-1590.
- Freud, Sigmund (1981c). “Tres ensayos para una teoría sexual”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 934-950.
- Goldmann, Lucien (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ayuso.
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*. México, Era.
- Lukács, Georg (1984). *Significación actual del realismo crítico*. México, Era.
- Montero Gómez, Andrés (1999). “Psicopatología del Síndrome de Estocolmo”. *Ciencia policial*, 51, 1-25

actúa en solitario. No cabe propiamente, pues, hablar de «grupos sociales», sino simplemente de individuos que se imponen como artistas comprometidos” (Pérez, 2019: 12).

Imagen de mujer sentada en las penumbras de un tren. Análisis de la novela *Tormento* de...

- Pérez Galdós, Benito (2019). *Tormento*. Edición de Francisco Caudet. Madrid, Akal.
- Robert, Marthe (1975). *Orígenes de la novela y novela de los orígenes*. Madrid, Taurus.
- Somoano, Julio (2019). *Conversatorios en Casa de América*. Javier Cercas. Recuperado de: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/conversatorios-en-casa-de-america/conversatorios-casa-america-javier-cercas/5442919/> (último acceso: 17/09/2021).