

José Luis Aja

Mitos ascensionales y descendentes en la narrativa galdosiana. Los casos de *Tormento* (1884) y de *Tristana* (1892)

### *Introducción y justificación metodológica*

La presencia del mito en Benito Pérez Galdós es un argumento que se ha estudiado desde numerosas perspectivas, casi siempre centradas en el último periodo productivo del autor<sup>1</sup>. En esta tercera etapa final, Galdós recurre con frecuencia al símbolo, al relato alegórico y al mito, ingredientes que, aparentemente, chocan con los principios estéticos e ideológicos del realismo y del naturalismo, si bien siempre han estado presentes en la cotidianidad de todos los personajes galdosianos.

El objetivo de este artículo es rastrear la presencia del mito precisamente en otros periodos de la narrativa galdosiana, no tan estudiados desde esta perspectiva. En ellos, el mito no se muestra de forma explícita, sino que se puede percibir a través de los fundamentos narratológicos y antropológicos sobre los que se sustenta la construcción de sus personajes. Nuestro procedimiento de análisis, por tanto, no será comparativo, sino que tendrá en cuenta la estructura de los mitos para estudiar a los personajes galdosianos desde la mimesis de sus comportamientos con determinadas figuras mitológicas, sin que se sugiera una influencia explícita o una relación consciente por parte de Galdós entre sus creaciones y los mitos clásicos señalados<sup>2</sup>.

Por ello, hemos centrado nuestra atención en la fase de la novela contemporánea, anterior al periodo final del autor y, concretamente, en dos novelas: *Tormento* (1884) y *Tristana* (1892). Esta elección se basa sobre todo en tres factores fundamentales:

- El doble movimiento ascendente y descendente que comparten ambos

personajes en su trayectoria vital, si bien Tormento sale, aparentemente, mejor parada de su descenso a los infiernos que Tristana.

- Cierta proximidad cronológica de ambas novelas, que sin duda, se clasifican, ateniéndonos siempre al ordenamiento temporal propuesta por Casaldueiro, al periodo de la novela contemporánea.
- El paralelismo temático entre ambas novelas, en las que se reflexiona sobre la situación de la mujer a finales del siglo XIX. En las conclusiones se reflexionará brevemente sobre este argumento, pues está claramente asociado a las trayectorias ascendentes y descendentes de ambos retratos y a su asociación con los mitos.

Mitología y objetivismo realista resultan, en apariencia, dos conceptos contrapuestos, si bien ambos tienen en Galdós un claro punto de encuentro. La construcción psicológica de un personaje es una actividad compleja, que abarca no sólo aspectos de lo político o de lo social sino, además, todo lo que se relaciona con las cualidades humanas y con la espiritualidad<sup>3</sup>. El positivismo y el neokantismo proporcionaron las bases ideológicas para el desarrollo de la literatura realista, pero el discurso racionalista no pudo sustituir el valor que la tradición mitológica, la religión o el cuento tradicional aportan a la hora de definir los rasgos psicológicos de los personajes. El mito nos pone en contacto con lo oculto de nuestra psique, con las fuerzas ancestrales que han moldeado nuestro ser, y resulta la clave para entender el impulso irracional que mueve a tipos y caracteres<sup>4</sup>. El mito es una forma de conocimiento insoslayable para comprender la realidad y sirve, además, de conexión con la tradición cultural, un factor al que Galdós no podía renunciar para que la belleza expresiva acompañara a la exactitud en la reproducción de los hechos, pues la novela «no puede ser una simple copia de la realidad»<sup>5</sup>.

Nuestro mecanismo de análisis procederá, en concreto, a la descripción de actitudes y comportamientos en los personajes protagonistas de *Tormento* y *Tristana* asociables a los mitemas que componen los mitos grecolatinos ascendentes y de la caída. No obstante, antes de abordar el argumento central de este trabajo es necesario entender el engarce del mito en la narrativa galdosiana y su relación con los fundamentos filosóficos que la sustentan.

### *La narrativa galdosiana entre objetivismo positivista e imaginación creativa*

Galdós, al igual que otros compañeros de generación como Clarín, eran escritores conscientes de la realidad social española y de la necesidad de una transformación que podía venir desde la política. La alineación de Galdós con la ideología liberal y su conciencia de que las palabras podían cambiar las cosas lo vinculan al discurso del cambio. En palabras de Casaldueiro, Galdós «quiere que España deje de soñar y entre en el mundo de la realidad»<sup>6</sup>. Este es el espíritu que late tras las obras de la primera etapa narrativa del autor, es decir, el periodo de las novelas de tesis y las series iniciales de los *Episodios Nacionales*, donde la esperanza en la transformación de la sociedad se convierte en acción y en una vinculación ideológica clara, que se manifiesta de forma especial en novelas como *Doña Perfecta* (1876).

La elección de este título para ejemplificar el pensamiento de Galdós en esta etapa de sus novelas de tesis se debe, precisamente, a la fuerte invectiva de Pepe Rey contra la mitología y la subjetividad de las artes:

No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajadas al infierno que las de la geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la tierra. No hay más subidas al cielo que las de la astronomía, y esta a su regreso asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan el Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la paleontología y la prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete cuando se me antoja con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas y las de la imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades,

ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso (*Doña Perfecta*, cap. VI)<sup>7</sup>.

Pepe Rey es la quintaesencia del espíritu laico y progresista, que quiere cambiar la sociedad tradicional de provincias —su llegada a Orbajosa, lugar de ficción que encarna los ideales ultraconservadores y rancieros de un pueblo de interior— en aras de la mejora social. Rey es, salvando las distancias, el *alter ego* ideológico de ese Galdós que sueña con cambiar las cosas a través de la acción política. En este discurso, el vituperio contra la religión se extiende con claridad a la mitología y la subjetividad de la creación artística, planteamientos que implican una radicalidad en sus posturas. Debido a ello, Pepe Rey se enfrenta con su tía, Doña Perfecta, lo que le conduce a un fatal desenlace. Galdós, en esta obra, donde retrata las consecuencias de la intransigencia, revela una postura despectiva hacia la mitología que no es la suya propia, pero sin duda es un claro testimonio de ciertos postulados ideológicos que fructificaron a lo largo del siglo XIX.

Es cierto que Galdós, en los albores de su producción, se mostraba contrario a los excesos de la literatura romántica y partidario de «una novela de pura observación»<sup>8</sup>. No obstante, estos principios teóricos evolucionan a lo largo de su trayectoria. Basta con reflexionar sobre una obra que escribió dos años después de *Doña Perfecta*: se trata de *Marianela* (1878), donde se refleja ese conflicto interno entre ciencia positiva y subjetivismo creativo presentes en autores como Auguste Comte. La posible influencia de la filosofía comtiana en esta obra ha sido señalada con precisión por Joaquín Casaldueño<sup>9</sup>. Novela escrita en clave simbólica, nos muestra a través de una serie de personajes —Marianela, Pablo y Teodoro—, el conflicto histórico entre los estados iniciales de la civilización, el racionalismo y el progreso científico<sup>10</sup>. Marianela representa al mundo antiguo, a veces más cercano al mundo mítico del que hablaremos en el segundo apartado de este estudio; Pablo está vinculado con el racionalismo, con el conocimiento del mundo a pesar de su ceguera; y, por último, Teodoro, como médico, está ligado a la ciencia, al conocimiento empírico de la realidad. El fracaso vital de Nela, marcado por la recuperación de la vista por parte de Pablo, pone en tela de juicio tanto el plano del racionalismo como el plano científico y muestra con claridad ese debate interno entre ciencia y realidad, entre objetivismo y emociones siempre presente en la obra de Galdós.

Esta dicotomía aparecerá de nuevo en otros momentos de su obra, pero no de forma tan clara como en la fase final. Así se deduce de este testimonio que aparece en *Nazarín* y que Smith recoge en su obra *Galdós y la imaginación mitológica*:

Decía que en la humanidad se notan la fatiga y el desengaño positivista de las especulaciones científicas, y una feliz reversión hacia lo espiritual. No podía ser de otra manera. La ciencia no resuelve ninguna cuestión de trascendencia en los problemas de nuestro origen y destino<sup>11</sup>.

Se trata de un conflicto transversal que Galdós comparte con otros autores de este periodo. Buen ejemplo de ello es Emilia Pardo Bazán, que en *La cuestión palpitante* (1882) reflejó, además del debate entre realismo y naturalismo, esta pugna entre objetividad racionalista y subjetivismo, entre individuo y sociedad, que tan bien se explica en la siguiente cita:

En la *Poética* de Hegel doy con un párrafo que es el mejor programa de la novela realista. «Por lo que hace a la representación, la novela propiamente dicha exige también, como la epopeya, la pintura de un mundo entero y el cuadro de la vida, cuyos numerosos materiales y variado fondo se encierran en el círculo de la acción particular que es centro del conjunto. En cuanto a las condiciones especiales de concepción y ejecución, hay que otorgar al poeta ancho campo»<sup>12</sup>.

Del mismo modo que Pardo Bazán rechaza el determinismo como principio filosófico, se hace eco de la importancia que cobra en el relato la manifestación del yo poético en la percepción de los hechos. Este procedimiento puede asociarse a la técnica galdosiana del retrato, en el que, más allá del medio o de las circunstancias sociales, cobra especial importancia ese individualismo que define la psicología de sus personajes.

El debate entre racionalismo, ilustración y subjetivismo narrativo está presente también en la literatura europea de este periodo. No sólo los planteamientos de Comte o de Taine fueron fuente de confrontación ideológica; también lo fueron, y de forma significativa, las afirmaciones de Kant sobre el conocimiento. Pocos autores como Maurice Barrès se hacen eco de ello con tanta eficacia. Su obra *Les Déracinés* (1897) recoge, ya desde su mismo

título, el desarraigo que produce entre los jóvenes de esta última generación del siglo el triunfo de los ideales vitales planteados por el racionalismo y por la Ilustración. Barrès critica la ética que subyace tras el espíritu racionalista y el sueño de progreso que impulsa la filosofía del positivismo para propugnar una mayor atención al individuo, a la particularidad del ser humano. Advierde contra los elementos nocivos de un sistema educativo, de fuerte impronta napoleónica, donde se corre el riesgo de infravalorar ese elemento subjetivo que con tanta frecuencia asoma en las novelas de Galdós:

Ce kantien ne se rend pas compte que d'être parvenu à son degré élevé de culture, d'avoir échappé à la patrie restreinte et à ses intérêts étroits pour appartenir à la France, à l'humanité tout entière et à la raison, c'est une puissance qui, chez un éducateur implique un devoir : le devoir et la jouissance de comprendre toutes les conditions de l'existence, qui sont diverses suivant les milieux. Chaque individu est constitué par des réalités qu'il n'y a pas à contredire ; le maître qui les envisage doit proportionner et distribuer la vérité de façon que chacun emporte sa vérité propre<sup>13</sup> (Barrès, 2010: 25).

Alan Smith ha reflexionado sobre el conflicto entre racionalismo ilustrado y el desencanto que genera la exaltación del conocimiento individual en Kant, del que Barrès se hace eco con tanta precisión. Una metafísica moral que debe separarse de la antropología y de la religión conduce a una soledad radical del individuo. Smith ejemplifica esta dicotomía con el caso de Francisco de Goya, un pintor de alma ilustrada que, en sus *Caprichos*, da rienda suelta a ese lado oscuro que da título a una de sus obras: *El sueño de la razón produce monstruos*<sup>14</sup>. Entendemos que la evolución literaria de Galdós guarda cierto paralelismo con la del pintor: el mundo sereno reflejado en las escenas galantes de su primera etapa da paso a la realidad convulsa de las pinturas negras. Del mismo modo, la contraposición ideológica entre tradicionalismo y liberalismo que aparece en obras como *Doña Perfecta* da paso a una galería de retratos caricaturescos en la etapa final del autor, que se hace patente en el retrato de Ramón Villaamil (*Miau*, 1888):

Era un hombre alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla, toda ella surcada por pliegues enormes en los cuales las rayas de

sombra parecían manchas; las orejas transparentes, largas y pegadas al cráneo, la barba corta, rala y cerdosa, con las canas distribuidas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre lo negro; el cráneo liso y de color de hueso desenterrado, como si acabara de recogerlo de un osario para taparse con él los sesos. La robustez de la mandíbula, el grandor de la boca, la combinación de los tres colores negro, blanco y amarillo, dispuestos en rayas, la ferocidad de los ojos negros, inducían a comparar tal cara con la de un tigre viejo y tísico, que después de haberse lucido en las exhibiciones ambulantes de fieras, no conserva ya de su antigua belleza más que la pintorreada piel<sup>15</sup>.

*Miau*, obra que marca ya el final de la segunda etapa narrativa de Galdós, puede asociarse al Galdós visionario y espiritualista de *Halma* (1895), *Misericordia* (1897) y *Nazarín* (1907). Joaquín Casaldueiro resume con eficacia el sentir de Galdós en estos años de finales del siglo XIX y del siglo XX: «Galdós ya no se siente atraído por la cantidad de detalles, sino por la calidad. A medida que penetra más en el mundo espiritualista, siente más fuertemente la necesidad de una forma de expresión que le permita pasar de lo objetivo a lo subjetivo, del temperamento a la psicología de los personajes, de lo externo a lo interno, de lo aparente a lo esencial<sup>16</sup>».

#### *El vuelo y la caída en Tormento (1884) y en Tristana (1892)*

Tal y como hemos indicado en el epígrafe anterior, el principal ingrediente que Galdós utiliza para la creación de sus personajes es la imaginación. Una imaginación que intenta reproducir la lógica psíquica<sup>17</sup> de unas figuras que, como los héroes míticos, tienen que hacer frente a una serie de pruebas para subsistir en un mundo adverso. La construcción del relato mitológico implica profundizar en la identidad de quienes lo protagonizan, en su naturaleza humana, divina o híbrida, en su forma de estar en el mundo o fuera de él, en sus triunfos, en sus adversidades, en su felicidad y en su dolor. Los mitos, por tanto, pueden leerse como una reflexión sobre el alma humana, un principio que rige la actividad creadora de Galdós y que, por este mismo motivo, podemos interpretar como un reflejo especular del mito.

El análisis que vamos a desarrollar a continuación se basa en la observa-

ción de dos figuras galdosianas cuya construcción es fácilmente asociable, desde el punto de vista narrativo, a los mitos ascensionales y de la caída<sup>18</sup>. Nos referimos a *Tristana* y a *Tormento*. *Tristana*, desde su prisión en casa de Don Lope, sueña con una vida pletórica, en la que ella misma es el centro de sus decisiones. Este momento marca la trayectoria ascensional del personaje, en la que la actividad intelectual y el conocimiento del mundo son el eje central de esta existencia. La ruptura con su amante, Horacio Díaz, y el posterior matrimonio con Don Lope son los indicios de un descenso a los infiernos, de una caída, que constituye un contrapunto con respecto al impulso elevador que las ensoñaciones de una vida intelectual habían aportado a su espíritu.

La protagonista de *Tormento*, Amparo Sánchez Emperador, tras la inesperada declaración amorosa de Agustín Caballero, espera iniciar un viaje ascensional hacia un matrimonio que implicaría su promoción social, circunstancia que le permitiría redimirse de una vida humillante al servicio de Rosalía de Bringas Pipaón. Esta redención tiene, además, un sentido pseudo-religioso, pues es una estrategia perfecta para lavar su atormentada conciencia, vapuleada por su relación sentimental con Pedro Polo, un ex sacerdote que ha terminado por maltratarla. El sobrenombre con el que Pedro bautiza a su amante, *Tormento*, tiene un valor simbólico, y alude al sufrimiento de los celos y a lo tórbido de su relación, así como al chantaje al que someterá a Amparo al final de la novela.

Para establecer posibles similitudes y contrapuntos entre la construcción de estos personajes y las figuras mitológicas es necesario reflexionar sobre la estructura del relato mítico, sobre su naturaleza, sobre su significado y sobre sus estrategias de transmisión a lo largo del tiempo.

El mito se caracteriza por su versatilidad. Impregna con su presencia toda la cultura occidental, al ser un referente por su valor paradigmático y referencial en todas las expresiones artísticas<sup>19</sup>. Debido a su dinamismo, la función narrativa del mito va más allá de la pura construcción sintagmática y ficcional de carácter sincrónico. El mito se caracteriza por una versatilidad histórica que le ha permitido las nuevas lecturas y adaptaciones a lo largo del tiempo mediante la reinterpretación de sus componentes narrativos. Los elementos que integran historias relacionadas con el descenso como las de Perséfone, de Faetón o de Ícaro<sup>20</sup> se repiten, en claves temáticas y estructurales diferentes a lo largo de la historia. Lévi-Strauss define estos elementos clave como mitemas, que estarían organizados en torno a dos ejes fundamentales: un eje hori-

zontal, que sigue el orden del relato, y un eje vertical, en el que se agrupan todos los componentes temáticos que sirven para la construcción del mito<sup>21</sup>.

Como ya hemos visto, *Tormento* y *Tristana* tienen en común ese doble movimiento vertical, de subida y de bajada, en el que los ejes horizontales vienen marcados por el sometimiento a los condicionamientos sociales de una sociedad claramente androcéntrica, mientras que los ejes verticales estarían relacionados con varios argumentos presentes en ambas novelas: las dificultades de la mujer para acceder a la educación, la imposibilidad de una inserción profesional y las barreras que el matrimonio impone en una sociedad de concepción patriarcal. Galdós reflexionó a lo largo de su obra sobre estos argumentos, que se convierten en núcleos centrales en la trama de estas dos novelas.

Gaston Bachelard, en su ya clásico ensayo *El aire y los sueños* (1943), reflexiona sobre el componente imaginativo que acompaña a todo relato de ficción y que se estructura en torno a los dos elementos transversales que venimos citando: el ascenso y la caída. El vuelo siempre va asociado al deseo de lo que no se tiene. Se caracteriza por su ligereza y por su evanescencia, elementos que contrastan con el peso de lo real<sup>22</sup>. En el caso de Ícaro, el vuelo es la esperanza de la huida, mientras que el laberinto es la realidad de lo oprimente. Faetón representa, utilizando un símil inspirado en Luis Buñuel, el fantasma de la libertad, que siempre debería ir sujeto a reglas de comportamiento, a jerarquías y a condicionamientos sociales para, de este modo, evitar la hecatombe planetaria que implica la descontrolada trayectoria del carro solar. Analizamos a continuación cierta similitud entre el comportamiento de estos personajes mitológicos con *Tormento* y con *Tristana*.

#### *El caso de Tormento*

La vida de Amparo Sánchez Emperador, es decir, *Tormento*, se debate entre el matrimonio ventajoso que le propone Don Agustín y el abismo de su relación con el ex diácono Pedro Polo, que amenaza con el chantaje para echar a rodar sus planes de boda. La incorporación a la buena sociedad y la búsqueda de la felicidad que le aporta Don Agustín se contraponen al movimiento descendente de su sino como mujer soltera, para quien el convento parece la única salida digna porque le sirve para ocultar su deshonra:

¡Ay!, D. Agustín, dichoso el que es dueño de sí mismo, como usted. ¡En qué condición tan triste estamos las pobres mujeres que no tenemos padres, ni medios de ganar la vida, ni familia que nos ampare, ni seguridad de cosa alguna como no sea de que al fin, al fin, habrá un hoyo para enterrarnos!... Eso del monjío, qué quiere usted que le diga, al principio no me gustaba; pero va entrando poquito a poco en mi cabeza, y acabaré por decidirme... (*Tormento*, cap. 8, p. 54).

Según Bachelard, deseo del vuelo, a veces fuertemente vinculado a lo onírico, está caracterizado por dos aspectos esenciales: el deseo de la pureza y la fuerza de la juventud<sup>23</sup>. El vuelo de la felicidad aparece asociado al sueño de lo imposible en *Tormento*, cuando el personaje se para a reflexionar sobre la propuesta de matrimonio:

—Yo... sí... no... no... no es eso. No tengo nada que oponer —repuso ella con vivacidad—. Soy una pobre, soy libre, y usted el hombre más generoso del mundo, por haberse fijado en mí que no tengo posición ni familia, que no soy nada... Esto parece un sueño. No lo quiero creer... Pienso si estará usted alucinado, si se arrepentirá cuando lo medite... (*Tormento*, cap. 19, p. 123).

En los mitos ascendentes, el vuelo es también sinónimo de libertad. Ese es el sentimiento de Faetón cuando reclama a su padre el carro del sol. En este caso, el carro alado al galope causa una hecatombe, pues Faetón desafía la autoridad paterna a pesar de sus consejos y esta situación precipita su caída<sup>24</sup>. En *Tormento*, la libertad es precisamente uno de los argumentos de la novela. Ya hemos analizado en el párrafo anterior el yugo que la atenaza: la vergüenza de su relación ilícita. Sin embargo, este yugo es doble, pues las estrecheces económicas la obligan a solicitar la ayuda de Rosalía de Bringas Pipaón, una pariente con mejor posición social que la suya, que con trato altanero y displicente solicita pequeños servicios de *Tormento* a cambio de pequeñas sumas de dinero.

La hermana de Amparo, Refugio, se subleva ante la imposición de unos condicionamientos sociales marcados por el hecho de ser pobre y de ser mujer. Refugio es rebelde y alza el vuelo por su propia cuenta; un interesante contrapunto con respecto a Amparo, que da pie, tal y como podemos comprobar

en el siguiente contexto, a uno de los argumentos principales de la novela: la reflexión sobre la condición de la mujer.

Refugio, la más pequeña de las dos, se cansó pronto de la protección de su vanidosa pariente. Era su carácter algo bravío y amaba la independencia. El tono, el aire de su protectora, así como los trabajos que les imponía, la irritaban tanto, que renunció al arrimo de la casa y despidióse un día para no volver más. Amparo, que era humildísima y de carácter débil, continuó amarrada al yugo de aquella gravosa protección. Tenía además bastante buen sentido para comprender que la libertad era más triste y más peligrosa que la esclavitud en aquel singular caso (*Tormento*, cap. IV, p. 30).

Es evidente que Amparo/*Tormento* aparece aquí asociada al yugo, a la prisión, a esos condicionantes que le impiden alzar el vuelo. Algo imposible en el caso de una mujer soltera que, una vez rechazada la idea del convento, sólo puede dedicarse a la costura o al servicio doméstico. En el contexto que vemos a continuación, similar al anterior, Refugio se adelanta a su hermana a la hora de conquistar los cielos. Ambos fragmentos se mueven en esa dicotomía libertad ↔ prisión:

Refugio volvió a su cama riendo. Toda la mañana, ya después de levantadas, estuvieron cuestionando, a ratos en broma, a ratos con seriedad. Negábase Amparo a dar dinero a su hermana si no prometía variar de costumbres, y Refugio, para conseguir su objeto sin renunciar a su libertad, empleaba toda suerte de halagos y carantoñas, o bien de tiempo en tiempo las amenazas, revolviéndolas con mentiras muy bien urdidas. Tenía un gran compromiso con las de Rufete, y cuando los pintores a quienes servía de modelo le pagaran, devolvería a su hermana la cantidad que le anticipase (*Tormento*, cap. XII, p. 82).

Pero, como suele decirse, cuanto más alto es el vuelo más dura será la caída. Bachelard considera que todo alarde de entusiasmo, toda ebriedad producida por el sueño del triunfo, toda «psicología de la verticalidad», lleva implícita una metáfora de la caída<sup>25</sup>. En el caso de *Tormento*, la amenaza de que sus amoríos con Pedro Polo lleguen a oídos de Agustín hace que el

elemento onírico del vuelo, antes descrito, se transforme en pesadilla, que es una antesala de su descenso a los infiernos cuando la verdad llega a oídos de su prometido. La venganza del religioso retirado marca el inicio de la caída:

Otra carta! Amparo creyó que se caía de lo alto de una gran torre, al ver la aborrecida letra del sobre. Mirando y remirando su nombre, dudaba del testimonio de sus ojos. Padecía su espíritu tan raros trastornos que fácil era sospechar que le daban pesadillas despierta. ¿Leería la carta? Sí, sí, porque bien podía anunciar algo feliz como el definitivo alejamiento del enemigo; y si traía malas nuevas... ¡también, también leerla para evitar el peligro y parar los golpes! (*Tormento*, cap. 28, pp. 176-177).

La caída es el punto donde el humanismo galdosiano coincide plenamente con ese elemento especular del mito, que nos permite reflejarnos en él. Bachelard sugiere que la realidad de la caída «es una realidad que debemos buscar en la esencia sufriente de nuestro ser». Ese es, precisamente, uno de los principales valores que aporta Galdós a sus personajes: su intención de reflejar sus flaquezas y sus virtudes<sup>26</sup>, teniendo en cuenta, más allá del retrato social, su dimensión profundamente humana.

#### *El caso de Tristana*

El deseo del vuelo en Tristana empieza a cuajar cuando el personaje toma conciencia de su situación en el capítulo 4, al comprender que Don Lope, su tutor legal, había explotado su orfandad para aprovecharse de ella. En estas primeras reflexiones de Tristana, caracterizadas por la rebeldía, aparece ya un movimiento de fuga connotado por la elevación, por un empuje ascendente que irá apareciendo de distintas formas a medida que avance la novela:

Este despertar de Tristana no era más que una fase de la crisis profunda que hubo de sufrir a los ocho meses, aproximadamente, de su deshonra, y cuando cumplía los veintidós años. [...]. Pero vinieron días en que su mente floreció de improviso, como planta vivaz a la que le llega un buen día de primavera, y se llenó de ideas, en apretados capullos primero, en espléndidos ramilletes después. Anhelos indescifrables apuntaron en

su alma. Se sentía inquieta, ambiciosa, sin saber de qué, de algo muy distante, muy alto, que no veían sus ojos por parte alguna (*Tristana*, cap. 14, p. 27).

Al igual que en los fragmentos analizados de *Tormento*, el pensamiento y la imaginación se asocian a la idea de la altura. En el caso de *Tristana*, el lector comprende que los ideales de libertad están relacionados con el conocimiento y con la educación<sup>27</sup>, dos valores que le han sido negados por su condición de mujer.

—Pues mira tú, de esas tres carreras, únicas de la mujer, la primera me agrada poco; la tercera menos, la de enmedio la seguiría yo si tuviera facultades; pero me parece que no las tengo... Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser libre... y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... (*Tristana*, cap. 5, p. 29).

Estas palabras de Saturna, la doncella, criada y confesora de la huérfana, marcan los indicios del vuelo que Tristana iniciará más adelante de la mano de Horacio, su pretendiente. En cualquier caso, calan hondo en el espíritu de Tristana, tal y como se desprende de este monólogo que aparece en el capítulo 13:

Ahora me parece a mí que si de niña me hubiesen enseñado el dibujo, hoy sabría yo pintar, y podría ganarme la vida y ser independiente con mi honrado trabajo. Pero mi pobre mamá no pensó más que en darme la educación insustancial de las niñas que aprenden para llevar un buen yerno a casa, a saber: un poco de piano, el indispensable barniz de francés, y qué sé yo... tonterías. ¡Si aún me hubiesen enseñado idiomas, para que, al quedarme sola y pobre, pudiera ser profesora de lenguas...! Luego, este hombre maldito me ha educado para la ociosidad y para su propio recreo, a la turca verdaderamente, hijo... Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad (*Tristana*, cap. 13, p. 76).

Sin embargo, Galdós es bastante crítico con lo que, para Tristana, es el ideal del conocimiento. Buena parte de las lecturas llegan de la mano de Ho-

racio. Claramente inspiradas en el gusto romántico del momento, están impregnadas de un envanecimiento y de una fatuidad que marcan esa «senda ascendente» de Tristana por el camino de las humanidades. De hecho, el lector no puede evitar una sonrisa al comprobar la superficialidad con la que ambos amantes abordan las lecturas de Dante y de Leopardi:

Después de almorzar esperó Díaz una media hora, y como su amada no pareciera, se impacientó, y para entretenerse se puso a leer a Leopardi. Sabía con perfección castiza el italiano, que le enseñó su madre, y aunque en el largo espacio de la tiranía del abuelo se le olvidaron algunos giros, la raíz de aquel conocimiento vivió siempre en él, y en Venecia, Roma y Nápoles se adestró de tal modo, que fácilmente pasaba por italiano en cualquier parte, aun en la misma Italia. Dante era su única pasión literaria. Repetía, sin olvidar un solo verso, cantos enteros del Infierno y Purgatorio. Dicho se está que, casi sin proponérselo, dio a su amiguita lecciones del *bel parlare*. Con su asimilación prodigiosa, Tristana dominó en breves días la pronunciación, y leyendo a ratos como por juego, y oyéndole leer a él, a las dos semanas recitaba con admirable entonación de actriz consumada el pasaje de Francesca, el de Ugolino y otros (*Tristana*, cap. 15, p. 89).

El otro pilar sobre el que se basa el vuelo de Tristana es su relación con Horacio Díaz, contemplada por Galdós como un atolondramiento romántico que se apaga cuando la enfermedad de Tristana viene a complicar la situación. El lector comprende desde el principio la inconsistencia de estos amores, claramente atestiguada por las cartas que recibe Tristana. La primera de ellas, que da arranque al capítulo 8 de la novela, inicia con un manido «te quise desde que nací», claro indicio de la inconsistencia que acompaña a los sentimientos de Horacio. Galdós, como muchos escritores de su generación, considera la ensoñación amorosa de gusto literario como uno de los males que devastan la vida cotidiana de la burguesía y es objetivo frecuente en su crítica de las costumbres. Es, asimismo, un argumento fácilmente rastreado en otros autores de su generación como Clarín y, sin duda, cuenta con un ejemplo fundacional en la *Madame Bovary* de Flaubert.

La subida a las alturas de Tristana se ve culminada en su lucha por la libertad, tal y como se deduce del siguiente contexto:

Si encuentro mi manera de vivir, viviré sola. ¡Viva la independencia!... sin perjuicio de amarte y de ser siempre tuya. Yo me entiendo: tengo acá mis ideítas. Nada de matrimonio, para no andar a la greña por aquello de quién tiene las faldas y quién no. Creo que has de quererme menos si me haces tu esclava; creo que te querré poco si te meto en un puño. Libertad honrada es mi tema... o si quieres, mi dogma (*Tristana*, cap. XIV, p. 83).

Al igual que Faetón cuando toma las riendas del carro, o Antígona cuando desafía los dictados de Creonte, Tristana se enfrenta a los postulados de la sociedad tradicional, si bien este momento de exaltación en torno al argumento de la libertad femenina peca de una ingenuidad que contrasta con los contextos de Tormento analizados en el epígrafe anterior. Tanto Tormento como Refugio saben que, para una mujer del siglo XIX, el precio de tan ansiada libertad es la pobreza y el desprecio de la sociedad.

Uno de los elementos inextricablemente unidos a la idea del vuelo y que resulta particularmente presente en *Tristana* son las alas. Bachelard reflexiona sobre la dificultad intrínseca de representarnos mentalmente una figura antropomórfica con alas, pues es un elemento ajeno a nuestra anatomía. La caída de Ícaro al mar mientras agita inútilmente los brazos para mover unas alas postizas que ya no le sirven para mantenerse en vuelo es una muestra de la ineficacia de este elemento, que al final provoca la caída<sup>28</sup>. Del mismo modo, Tristana, en el momento de su vuelo intelectual, pierde otro órgano, en este caso natural, que es su pierna, lo que supone renunciar definitivamente a sus sueños de emancipación<sup>29</sup>. Dice de ella Don Lope:

¡Pobre muñeca con alas! Quiso alejarse de mí, quiso volar; pero no contaba con su destino, que no le permite revoloteos ni correrías; no contaba con Dios, que me tiene ley... no sé por qué... pues siempre se pone de mi parte en estas contiendas... Él sabrá la razón... y cuando se me escapa lo que quiero... me lo trae atadito de pies y manos. ¡Pobre alma mía, adorable chicuela, la quiero, la querré siempre como un padre! Ya nadie me la quita, ya no... (*Tristana*, cap. XXIII, pp. 143-144).

Gustavo Correa, acertadamente, ha asociado este pasaje y la presencia simbólica de las alas con el mito de Ícaro<sup>30</sup>. A esta analogía añadimos, ade-



más, la presencia de un elemento antitético, la muñeca, con la que Galdós asocia a Tristana en dos ocasiones a lo largo de la novela. Cuando se describen los comentarios de la vecindad sobre la relación que media entre Tristana y Don Lope en el capítulo primero, algunos afirman que Tristana ha llamado papá a Don Lope, «como las muñecas que hablan». Asimismo, la toma de conciencia de Tristana y el empuje ascendente de su sueño de emancipación cobran forma en un cuerpo de muñeca, tal y como se deduce del siguiente párrafo:

Y a medida que se cambiaba en sangre y medula de mujer la estopa de la muñeca, iba cobrando aborrecimiento y repugnancia a la miserable vida que llevaba, bajo el poder de D. Lope Garrido (*Tristana*, cap. iv, p. 27).

Estamos, por tanto, ante una objetualización del personaje, que parece anticipar su caída antes incluso del vuelo.

### 3.3. Conclusiones

A lo largo de este análisis contrastivo hemos puesto de manifiesto la relación entre los mitos ascendentes y descendentes en dos figuras de la narrativa galdosiana correspondientes al periodo de la novela contemporánea: Tormento y Tristana.

Sin duda, la trayectoria vital de ambos personajes está relacionada con un argumento, la emancipación de la mujer, que interesaba a Galdós y que está claramente asociado al vuelo y a la caída de estas dos heroínas frustradas. No era el objetivo de este artículo abordar en profundidad la posición de Galdós al respecto, pero es importante tenerlo en cuenta antes de concluir este estudio dado que es precisamente el soporte ideológico que sustenta al ascenso y el descenso de ambos personajes femeninos.

Uno de los elementos que precipita la caída en los casos estudiados es, sin duda, la carencia de formación. La educación de la mujer es un argumento que interesó particularmente a Galdós a lo largo de su vida, tal y como se demuestra en los artículos publicados por el autor en la revista *La Guirnalda*<sup>32</sup>. Galdós era partidario de un cambio en las relaciones entre hombres y mujeres, que debían, sobre todo, caracterizarse por la sinceridad<sup>32</sup>, palabra clave

que nos permite entender mejor la conclusión de una novela como *Tormento*: Amparo miente a Agustín. Teme ser rechazada por su relación anterior, lo que implica dar al traste con los planes de boda. Finalmente, Agustín y Tormento emprenden juntos un viaje a Burdeos que tiene sabor de exilio. Agustín es el vivo reflejo de la inadaptación y de la mirada crítica a la España del siglo XIX: tras haber hecho fortuna en Estados Unidos, el retorno supone una decepción personal que le empuja a dejar Madrid. No obstante, no emprende solo esta nueva vida, pues parte en compañía de Amparo/Tormento: una conclusión en la que el personaje da definitivamente al traste con su nombre simbólico, si bien es reflejo de un final agrídulce. El rechazo de la mentira y de las normas sociales se convierte en la excusa por la que Agustín rechaza a Amparo, pero no tiene inconveniente en llevársela de viaje para exponerle unos motivos que quedan en el plano de la elipsis, pues el lector no llega a conocerlos. Al final del capítulo 39, Agustín tiene prisa por marcharse y, diciéndole a Amparo que meta unas pocas ropas en un baúl, le pide que se disponga a salir con él hacia Burdeos porque tiene que hablar con ella, pero no puede retrasar su viaje. La indefinición del estatus en que cae Amparo — en realidad no es otro que el del amancebamiento, siguiendo la terminología de la época, fuertemente impregnada de moral católica — es una muestra de que Galdós juzga con severidad el comportamiento del personaje, que, en su descenso, no logra una salida digna según los convencionalismos sociales, precisamete a causa de su insinceridad. Sin embargo, logra superar esa realidad mediocre en la que vivía.

El final de *Tristana* se ha leído con frecuencia como un ataque contra una reivindicación de los derechos de la mujer, pues el matrimonio del personaje con Don Lope sí puede entenderse, desde una perspectiva contemporánea, como una caída al abismo. Según González y Sevilla, Galdós aplaude la emancipación de la mujer, siempre que contribuya a la igualdad con respecto al hombre<sup>33</sup>. Pero el vuelo de Tristana ha llegado demasiado lejos: la conclusión de la novela puede entenderse como un *exemplum*: Galdós sospecha que tras la renuncia al matrimonio y, siguiendo el vocabulario del feminismo contemporáneo, con el proceso de empoderamiento, se vislumbra una inversión de los papeles y una preponderancia de lo femenino frente a lo masculino que podría ser nociva para la sociedad<sup>34</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> La narrativa galdosiana, caracterizada por su variedad y permanente evolución, ha sido objeto de numerosos estudios y clasificaciones cronológicas. Aquí seguimos la más tradicional, que resume la trayectoria de Galdós en tres etapas fundamentales. En una primera etapa (1867-1881), centrada en las novelas de tesis, se refleja la contraposición entre posturas liberales y conservadoras; en la segunda (1881-1895), la de las novelas contemporáneas, el autor se centra en la descripción de cuadros netamente burgueses; y en la tercera (1895-1920), la de las novelas espiritualistas, Galdós abandona progresivamente el objetivismo de periodos precedentes. En esta fase, la influencia modernista se hace patente y la mitología cobra protagonismo, sobre todo en su obra teatral. Véanse, entre otros, Francisco Rico e Iris M. de Zavala (eds.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, vol. 5, Barcelona, Crítica, 1982, pp. 463-474.

<sup>2</sup> Seguimos esta propuesta metodológica desarrollada por A. E. Smith en su obra *Galdós y la imaginación mitológica*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 19.

<sup>3</sup> G. CORREA, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1977, p. 23.

<sup>4</sup> A. E. SMITH, *op. cit.*, pp. 57-61.

<sup>5</sup> G. CORREA, *op. cit.*, pp. 23-24.

<sup>6</sup> J. CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1974, p. 71.

<sup>7</sup> B. PÉREZ GALDÓS (1876): *Doña Perfecta*. Procedente de: [http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/dona-perfecta-novela-original--o/html/ff498544-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#l\\_6\\_](http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/dona-perfecta-novela-original--o/html/ff498544-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#l_6_)

<sup>8</sup> J. CASALDUERO, *op. cit.*, p. 17.

<sup>9</sup> J. CASALDUERO, «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Marianela*, Madrid, Cátedra, 1983 [1878].

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> B. PÉREZ GALDÓS, *Nazarín*, cap. VIII, en Alan E. Smith, *op. cit.*, pp. 38-40.

<sup>12</sup> E. PARDO BAZÁN, *La cuestión palpitante*, en [http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--o/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/la-cuestion-palpitante--o/html/fee120ee-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html).

<sup>13</sup> M. BARRÈS, *Les Déracinés*, Paris, Bartillat, 2010 [1897], p. 23.

<sup>14</sup> A. E. SMITH, *op. cit.*, pp. 38-40.

<sup>15</sup> B. PÉREZ GALDÓS, *Miau*, Madrid, Guadarrama, col. Punto Omega, 1978 [1888], págs. 68-69.

<sup>16</sup> J. CASALDUERO, *op. cit.*, p. 137.

<sup>17</sup> A. SMITH, *op. cit.*

<sup>18</sup> G. DURAND, *De la mitocrítica al mitoanálisis*, trad. de Alain Verjat, Barcelona, Anthropos, 1979, pp. 195-225; G. Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1981, pp. 117-136.

<sup>19</sup> C. GARCÍA GUAL, «Mitología y literatura en el mundo griego», *Amaltea*, núm. 0 (2008), pp. 1-12.

<sup>20</sup> Utilizaremos diversas fuentes para describir los elementos narrativos de los mitos que se citan en este artículo, si bien las *Metamorfosis* de Ovidio serán nuestra principal fuente de referencia.

<sup>21</sup> C. LÉVI-STRAUSS, *Antropología estructural*, trad. de Eliseo Verón, Barcelona, Paidós, 1987; J.-P. Vernant, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, trad. de Cristina Gázquez, Madrid, Siglo XXI, 2003, pp. 208-220.

<sup>22</sup> G. BACHELARD, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 2019 [1943], pp. 30-31. Bachelard, en la página 75 de este mismo ensayo, aplica esta dicotomía ascenso-caída a la narrativa de Balzac, afín en principios estéticos e ideológicos a la obra galdosiana, concretamente a la trayectoria de Rastignac. Rastignac es un joven procedente de provincias que llega a París con el sueño del ascenso social. El éxito profesional, sin embargo, conlleva una profunda decepción personal. Su trayectoria se describe en las novelas *Père Goriot* (1834) y *Les Illusions perdues* (1837). G. Durand estudia en profundidad el caso de Julien Sorel, que sube las escaleras de la promoción social en *Le Rouge et le Noir*. Su periplo vital, que le lleva de la señora de Rênal a la marquesa de La Mole, se ve siempre amenazado por el fantasma de la caída, que le acompaña a lo largo de toda su vida. El miedo al fracaso persigue al personaje como una forma de predestinación, como un hado adverso de aureola mítica del que no logra escapar (G. Durand, 1993, pp. 195-223).

<sup>23</sup> G. BACHELARD, *op. cit.*, p. 91.

<sup>24</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, Barcelona, Bruguera, p. 43.

<sup>25</sup> G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 122-123.

<sup>26</sup> Sobre la intención de Galdós en la creación de sus personajes y sobre el engarce ideológico de sus novelas, véase F. CAUDET, *Clío y la mágica péñola*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 73.

<sup>27</sup> El argumento de la educación en Galdós también se ha estudiado desde perspectivas mitológicas. En *El amigo Manso* (1882), novela escrita en primera persona, el profesor Máximo Manso, *alter ego* de Galdós, se convierte en un referente ético para su discípulo, Manolo Peña; incluso el propio Don Lope, tutor de Tristana, también

desempeña esa función. Ambos personajes han sido asociados a mitos relacionados con el aprendizaje como Pigmalión y Galatea. Véase, al respecto, A. E. SMITH, *op. cit.*, pp. 98-99 y p. 157.

<sup>28</sup> OVIDIO, *op. cit.*, p. 238.

<sup>29</sup> Decíamos al principio de este epígrafe que la imaginación estaba presente en todas las obras de Galdós más allá de su objetivismo y del trasfondo ideológico que se propusiera transmitir en sus obras. La transformación del físico en un elemento simbólico es una prueba de esa creatividad y de la necesidad de plasmar la realidad con una belleza expresiva que, en palabras de Bachelard, es una muestra de la supremacía que ejerce sobre las formas la imaginación creativa, que se convierte en un elemento de transformación constante (G. BACHELARD, *op. cit.*, pp. 107-108).

<sup>30</sup> G. CORREA, *op. cit.*, pp. 273-278.

<sup>31</sup> I. GONZÁLVIZ - G. SEVILLA (2008): «Introducción» a *Tristana*, Madrid, Cátedra, p. 59.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>33</sup> La postura de Galdós sobre la situación de la mujer en la España del siglo XIX ha sido estudiada en profundidad. Destacamos aquí dos textos fundacionales de esta línea de investigación: el trabajo de Carmen Bravo Villasante, *Galdós visto por sí mismo* (Madrid, Magisterio Español, 1970), donde se reflexiona sobre el conservadurismo de Galdós en cuestiones de género, y *Vida y obra de Galdós*, el estudio de Joaquín Casaldueiro ya citado a lo largo del presente trabajo en varias ocasiones, donde justifica la mentalidad de Galdós sobre la mujer como un reflejo de su tiempo (J. CASALDUERO, *op. cit.*, pp. 107-108).

<sup>34</sup> I. GONZÁLVIZ - G. SEVILLA, *op. cit.*, p. 74.

