

## LA RELACION INTIMA DE GALDOS CON LA LITERATURA POPULAR

Alicia G. Andreu

«Siempre se ha creído que la familia es la base de la sociedad, y que la mayor parte de los males que agitan a ésta provienen de las disensiones de aquélla. La buena organización de la familia es causa de la buena organización de una sociedad, y más de una vez encontramos el origen de una decadencia social en la desmoralización del hogar doméstico.»

BENITO PÉREZ GALDÓS. *La Nación*, 29-IV-1866.

El estudio de la literatura española publicada entre los años de 1840 a 1880<sup>1</sup>, señala la presencia de un arquetipo femenino que prevalece a través de las muchísimas publicaciones editadas en esta época y el cual no es otro que el arquetipo mariano, pero trasplantado a un ambiente aburguesado decimonónico. El arquetipo de la Mujer Virtuosa representa una actitud moral conservadora de tres grupos específicos: la incipiente burguesía de mediados de siglo; grupos poderosos dentro de la Iglesia, especialmente aquellos preocupados con el debilitamiento de la misma debido a las desamortizaciones de sus bienes y, finalmente, los editores interesados en los beneficios económicos de un provechoso mercado literario. Todo esto corresponde, por lo tanto, a que el arquetipo femenino estuviera sólidamente encuadrado en un determinado marco social, económico y pseudo-religioso íntimamente relacionado a un específico momento histórico.

Desempeña la Mujer Virtuosa la función de servir como modelo de virtud al público que más fácilmente se identificaba con este tipo de literatura: la mujer. Se esperaba que de adoptar el público femenino la ideología proyectada por el arquetipo, podría éste impulsar a España en un proceso de regeneración que alejara al país de las tendencias materialistas y positivistas que estaban empezando a corroer las tradiciones castizas españolas, especialmente aquellas relacionadas a sus instituciones más preciadas: el matrimonio (relación hombre-mujer) y la familia (relación madre-hijos).

Benito Pérez Galdós, en su novela contemporánea *Tormento* (1884), rechaza la rigidez de los valores proyectados a través de la MV. Así como Cervantes escribió su *Don Quijote* como una respuesta a los tan leídos libros de

llamar *sotasí*, y en cuanto al conocimiento del ser humano, se atiene al más sabio de los dichos de Sancho Panza: Cada cual es como Dios lo hizo y a veces peor.

España es cristiana. Pero el talante español, aunque tan socrático en lo intelectual como el del resto de Europa, se ha resistido siempre a seguir aquel sector de la inteligencia europea que se entregó sin reserva al racionalismo hasta volver la espalda al principio de que no hay creación sin Creador.

No hagamos estadísticas comparativas de los que piensan como Galdós o creen como Pereda. Las cosas del espíritu no se pesan al kilo. Basta con tener conciencia del tesón con el cual los liberales españoles se han negado a aceptar un concepto mecánico de la vida, cómo se resistieron Canalejas, Castelar y tantos otros para que nos demos cuenta de que en este aspecto de las cosas lo que se ha dado, algo donosamente en llamar la revolución científica, no ha logrado el asenso de los espíritus liberales españoles porque estos estiman que no hay creación sin Creador. Pues qué, ¿no era Galdós el creador de la obra galdosiana? Y ¿no es acaso el más excelso elogio que cabe hacer de los grandes espíritus que son aquellos a quienes el Creador abre su taller para que tomen parte en su creación?

caballería, Galdós reacciona ante aquella literatura responsable de la propagación de un arquetipo femenino que, por definición, carece de validez existencial para un público lector, especialmente para la mujer: primero, porque carece del elemento de verosimilitud el cual, según Galdós, es indispensable en toda obra literaria y, segundo, por la enorme influencia negativa que el arquetipo tiene en la mujer lectora. En otras palabras, reacciona Galdós ante la moralidad del arquetipo por su rigidez y por su falta de adaptación a la realidad cotidiana de la mujer española en el siglo XIX.

\* \* \*

Era una niña encantadora, una beldad que más tenía de divina que de humana: en sus grandes y rasgados ojos podía leerse la expresión de la inocencia y de la virtud. Sus hermosos labios de coral, entreabriéndose para dar paso a una dulce sonrisa, dejaban ver un pequeño grupo de brillantes perlas. Su talle esbelto como el junco de las riberas, y su traje blanco como la espuma del mar, la hacía parecer un ángel bajado del cielo... El ramo de violetas que ostentaba en su seno, no había sido jamás agitado por el tibio hábito de un soñado deseo, y simbolizaba en toda su pureza la más seductora modestia<sup>2</sup>.

El aspecto elegante y distinguido que caracteriza al arquetipo de la MV es una influencia directa de la cultura francesa que llegó a la península de una manera avasalladora en el siglo XIX. Fueron especialmente las letras francesas las que más directamente contribuyeron a la propagación de un arquetipo obediente y elegante, a través de las novelas de folletín, las revistas de modas y salones y en un cierto afrancesamiento de la prensa que empezó a principios del siglo XVIII con la llegada de los Borbones a España y que continuó con la invasión napoleónica.

A pesar de que el patrón inmediato del arquetipo viene de Francia, los orígenes del arquetipo de la MV se remontan al cristianismo, especialmente en lo que concierne a las virtudes que acompañan al mismo: la fe, la humildad, la castidad y el amor. Otras fuentes, derivadas del cristianismo y relacionadas esta vez al concepto del amor, fueron el amor cortés y el romanticismo. Del primero se adoptó la idea de la mujer como un ser superior frente a la posición inferior del amante y del romanticismo heredó el concepto del amor como el elemento vital en la vida del ser humano.

No es de extrañar, por lo tanto, de que la columna fundamental sobre la cual se apoya todo el arquetipo sea su capacidad de amar. Conjuntamente con el amor, y como consecuencia de éste, resultan la castidad, el sufrimiento, la abnegación y el sacrificio. Al mismo tiempo, su capacidad para el amor la hacen sumisa, subordinada y obediente.

No dejan de tener cierto interés los extremos a los que se llegó para tratar de convencer al público lector que la mujer había nacido con el propósito único de amar. Leemos:

La mujer ha nacido para amar: el amor es su distintivo, el móvil de sus acciones, el despertador de sus virtudes, el estímulo de sus grandes hechos. Suprimid el amor en la mujer y sería una estatua muda; sus ojos perderían su belleza y expresión; la fisonomía, sus encantos; la risa, su gracia; la palabra, su dulzura. Sería otro ser distinto en naturaleza, en formas, manifestaciones, cultura, en todo género de vicios y virtudes<sup>3</sup>.

Su naturaleza es responsable de su condición afectiva, señalan los escritores:

Las funciones orgánicas se desempeñan con rapidez: son más prontas las digestiones, más frecuente la respiración, más activa y precipitada la circulación. Las (funciones) sensoriales ofrecen también algunas modificaciones debidas al predominio orgánico que antes hemos indicado; las impresiones son más vivas, aunque menos duraderas; los movimientos más fáciles, aunque menos enérgicos; la sensibilidad general así como la espacial, más exagerada que en el hombre. Por este ligero bosquejo que acabamos de hacer, se podrá comprender que la mujer por sus condiciones materiales, ha sido dotada de una organización rica en sentimiento, y de menos energía muscular que la del hombre<sup>4</sup>.

Según los escritores, la capacidad sentimental de la mujer hace de ella un ser moralmente superior al hombre: superioridad que la coloca en el terreno propicio para llevar a cabo la regeneración del hombre y a través del mismo, de España.

El amor es visto en este contexto como el «negocio» (para utilizar un término muy de la época) de la mujer, en este mundo. Esto no implica, sin embargo, de que en la transacción del negocio sentimental de la mujer deje ésta de lado la pureza que la caracteriza. Aún más: para que la mujer pueda desempeñar con mayor efectividad el negocio de su vida —o a lo que muchos escritores se refieren como «el sacerdocio de su misión», «la obra de su destino» o «la misión de su vida»— también ha sido dotada de armas misteriosas indispensables en la reconquista del hombre impío y racionalista. Son estas el candor, la modestia, la bondad, la persuasión, la timidez, la dulzura, las lágrimas y la coquetería. En otras palabras, las mismas características que hasta entonces habían sido consideradas como pruebas seguras e inconfundibles de la inferioridad del bello sexo.

El amor de las heroínas virtuosas de la literatura popular sólo puede existir, sin embargo, con hombres de su misma clase. Si una mujer pobre se enamora de un hombre de clase superior, los resultados son desastrosos para ella, terminando muchas veces en demencia, enfermedad o muerte. Lo que sí se permite, y se promueve —dada la ideología clasista que respalda los valores morales de la época— es el amor entre miembros de la clase burguesa con la aristocrática, siempre y cuando la mujer sea una mujer virtuosa.

El concepto rígido de clases que respalda los valores femeninos proyectados en la MV se reflejan claramente en la idealización de la mujer pobre. Acepta ésta resignadamente su condición en la vida sin profanar con sus lamentos la armonía de la estructura social. Las consecuencias de la resignación ante la pobreza se escucha de los labios de las protagonistas pobres y virtuosas en frases como, «no trocaría mi felicidad por una corona»<sup>5</sup>.

No sólo idealiza la literatura popular a la mujer pobre, presentándola como un ejemplo de virtud a la cual es menester imitar en todo lo posible, sino que la dotan los escritores de cualidades extraordinarias que la convierten en un ser superior, completo, sumergido en las dichas más grandes como resultado de su condición socio-económica. Aún el amor, señalan los escritores, es más puro, más total, en la pobreza. Es en la pobreza donde dos seres, desarraigados de toda ambición materialista, pueden confrontarse el uno con el otro, libremente, para amarse de la misma manera. Severo Catalina escribe en 1858, «Dichosos los pobres, cuyos amores y cuyos enlaces proceden siempre de los impulsos del corazón», y compara estos amores a aquéllos puros y sencillos que sólo se pueden encontrar entre los pájaros y la naturaleza<sup>6</sup>.

La hora de la reivindicación de la mujer ha llegado, se lee en los cuentos, novelas y ensayos que pueblan las obras populares:

La moral y el sentimiento, sofocados bajo el peso de la razón avasalladora, necesitan de la influencia fecunda de esa criatura sensible para recobrar su imperio. La amante, la esposa y la madre, seres arrancados por el cristianismo de los brazos impuros del sensualismo, de la sociedad represiva del gineceo, ven disiparse alrededor las últimas nieblas de un injusto olvido, y se levantan en el seno de la sociedad y de la familia, como una divinidad triforme para quien ha llegado el tiempo de la encarnación<sup>7</sup>.

La mujer lectora recibe a través del arquetipo de la Mujer Virtuosa amonestaciones concernientes a las consecuencias inevitables de vivir una vida ya sea virtuosa o carente de virtud. Las consecuencias de una vida no virtuosa son funestísimas. Encabezan la lista la soledad, enfermedades incurables, la muerte y la fealdad. Magdalena, protagonista de una de las novelas folletinescas de Pérez Escrich, *La mujer adúltera*, simboliza la relación íntima entre un final desgraciado y el adulterio cometido por la mujer:

Cuadro horrible, espantoso, cruel, es el de la mujer culpable... sola, abandonada, como esos carcomidos árboles que se hallan de trecho en trecho en las abrasadas arenas del desierto, todo cuanto les rodea es seco y estéril, ni una fuente que murmure prestando vida con sus raudales a sus secas raíces; ni un ave que cante entre sus ramas<sup>8</sup>.

No sólo termina la pobre y desdichada Magdalena sola y abandonada por todos, sino que el padre se vuelve loco y el abuelo muere como consecuencia

de su maldad. No se diga nada, por supuesto, del inmenso sufrimiento del virtuoso esposo abandonado, Angel Guerra.

El egoísmo y la ambición producen también desenlaces infelices en las protagonistas. Ejemplos existen muchos en la literatura popular que tratan de demostrar el fracaso inminente de mujeres que, motivadas por móviles ambiciosos, rompen con los roles tradicionales impuestos a ellas desde fuera. Albina, poetisa en un cuento titulado «Amor y Gloria», inspirada por su talento poético, decide irse a la gran ciudad en busca de nuevas experiencias. Llena de desilusión regresa a su pueblo natal después de haber fracasado: no por falta de talento artístico sino por un desengaño amoroso. Un hombre noble la había rechazado debido a su condición social inferior<sup>9</sup>.

Por otro lado, las gratificaciones de una vida virtuosa, señaladas por las heroínas virtuosas, prometen a la lectora una vida de felicidad y de dicha eterna, aquí en la tierra. Por un lado, se le promete que la virtud contiene en sí tal fuerza de atracción, que no habrá corazón suficientemente duro o pervertido que pueda resistir su poderoso influjo. La literatura popular está llena de ejemplos de maridos contritos que regresan al dulce hogar en señal de arrepentimiento, gracias a la efectividad del negocio sentimental de la mujer.

Otra «recompensa lógica» de una vida virtuosa, tan popular como la anterior aunque esta vez para la doncella virtuosa, es el matrimonio. Generalmente el enlace nupcial ocurre dentro de la misma clase, pero —especialmente en las novelas de folletín— se encuentran unos pocos casos de vírgenes virtuosas que establecen matrimonios bien remunerados con hombres de clases superiores. Un estudio minucioso de estos casos, sin embargo, demuestra que bajo esta actitud aparentemente liberal, se encierra la misma postura clasista que predominó en toda la literatura de esta época. La mayoría de los ejemplos de recompensas económicas por una vida virtuosa se desarrollan dentro del ámbito de la caridad.

Como punto final, las recompensas pueden tener repercusiones más amplias, como en el caso de la pobre y virtuosa María. Es su historia la de una costurera que mantiene a su madre y a dos niñas huérfanas con el mísero salario de una vida de sacrificios y trabajo. Como recompensa, recibe el reconocimiento de su majestad el Rey, acompañado de 3.000 francos. No solamente eso, sino que a medida que avanza para aproximarse al rey a recibir su ofrenda, la recepción pública es exorbitante: «no hubo una persona que no se levantara para ver a la laureada joven, y las mugeres le arrojaron sus ramos de flores»<sup>10</sup>. Termina el cuento con las palabras de su benefactor, «Ya ve Ud. María que el trabajo, la virtud y la caridad obtienen su merecido premio y producen la felicidad»<sup>11</sup>.

Benito Pérez Galdós comparte con los escritores de literatura popular las mismas inquietudes ideológicas prevalentes en la época y asume, como escritor, la responsabilidad de confrontar directamente, a través de su obra, los problemas que afligían a España como producto del estado de transición en

que se encontraba. Participa Galdós de las incertidumbres relacionadas con la vida doméstica y la organización familiar, y ve en ambas un estado de decadencia social<sup>12</sup>. Al mismo tiempo, para Galdós como para los otros escritores, la respuesta de una sociedad en crisis radica en la mujer.

A diferencia de los escritores populares, sin embargo, no considera Galdós al arquetipo de la MV ni al código que lo acompaña como la respuesta adecuada a la problemática de la moralidad española, ni de sus instituciones, ni mucho menos el de la mujer. Rechaza Galdós al arquetipo como medio regenerador de España, por razones lógicas si se tiene en cuenta el concepto que del arte tiene el autor. El primer lugar, se caracteriza la MV por su falta de integración a toda una realidad española. En segundo término están las raíces extranjeras que en sí implican su rechazo inmediato. Por último, carece la MV del elemento de verosimilitud del que no puede, ni debe, prescindir un personaje de ficción. Como consecuencia, las protagonistas femeninas se manifiestan en la narrativa galdosiana como personajes antitéticos al arquetipo de la MV.

La antítesis, sin embargo, es más de caracterización que de valores morales. No rechaza Galdós totalmente los mitos que rodean al arquetipo femenino por ser éstos, claro está, productos del ambiente que rodea al autor. No es de extrañar, por lo tanto, que en sus primeras publicaciones Galdós se refiera a la mujer como «el sexo humanitario por excelencia» caracterizada por su «debilidad material»<sup>13</sup>. En una reseña a una obra francesa, escribe:

Al lado del vicio se encuentra siempre la virtud. ¿Por qué el autor de *El Suplicio* no puso al lado de la adúltera otra mujer que fuera precisamente lo contrario y contrastara con ella, que consolara con su virtud los tormentos...? <sup>14</sup>.

En otra reseña escrita esta vez en *La Nación* en 1866, titulada «La rosa y la camelia» presenta Galdós la imagen de la rosa como el símbolo de la mujer virtuosa y la camelia como su contraria: la mujer materialista, motivada por sus propios triunfos. Al final se dirige al lector con las siguientes preguntas:

¿Crees amable lector, que en este paralelo hay una solapada alusión al bello sexo? ¿Crees que el que ha sentenciado (tal vez injustamente) en esta contienda dos flores que se disputaban el imperio del tocador, ha tenido la idea de representar en la perfumada rosa a la parte mayor del sexo femenino, y a la menor en la artificiosa camelia? ¿Crees que al establecer este parangón de flores, al urdir estos párrafos fastidiosos de la literatura vegetal, lo hice con intento de representar la supremacía de la virtud sobre la hermosura, o tal vez la victoria de la belleza del alma sobre la belleza material, que obtiene breves triunfos en el mundo? ¿Crees que intenté fundar esta disertación extraña en un pensamiento que peca de vulgar y añejo en demasía? Pues si tal crees, acertaste puntualmente, lector querido, porque esa fue mi intención<sup>15</sup>.

A pesar de que Galdós está consciente de la virtud como el estado de perfección espiritual al que debería tratar de aproximarse todo ser humano, incluyendo la mujer, comprende perfectamente bien lo impráctico de esta expectativa, dada la condición económica y la estructura social de España. Considera Galdós que la virtud, tal y cual se proyecta en la obra popular, es otro de los elementos que han oprimido y que siguen oprimiendo a la gran mayoría de la población femenina española, que no puede darse el lujo de vivir una vida virtuosa.

A través de sus personajes femeninos rechaza Galdós las pretensiones de un arquetipo femenino anclado en un sistema clasista. Comprende muy bien que las condiciones impuestas a través del arquetipo al público lector repercuten mayormente en beneficio de ciertos grupos privilegiados. Reacciona Galdós ante los valores proyectados en el código de la virtud porque no reflejan los de una clase media, la cual, según el autor, es la única que en ese momento es capaz de estabilizar la sociedad española, corrigiendo los males que aquejan a las instituciones domésticas.

Para el Galdós de la época en que escribe sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» es la clase media, y no los grupos pudientes, el «gran modelo, la fuente inagotable» de donde saldrán todas las soluciones a la problemática española:

Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable inspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa<sup>16</sup>.

Aunque más adelante sugiere Galdós, en su obra *Fortunata y Jacinta*, que si la clase media no logra realizarse será el pueblo el que proveerá la columna moral que necesita España para su regeneración, en 1870 todavía considera a la clase media como la única capaz de expresar todo lo bueno y lo malo. Es la clase media la que, según él, se mantiene en una incesante agitación, la única que se entrega a la búsqueda de ciertos ideales y la única que anhela una resolución a sus problemas. Es dentro de esta clase media donde, según el autor, se descubrirán los remedios a los males que afligen a las instituciones familiares y no a través de un arquetipo caduco, impuesto desde fuera por aquellos grupos alejados de la verdadera experiencia española. «¡Qué vasto cuadro ofrece esta clase —escribe alborozado D. Benito— constantemente preocupada por la organización de la familia!».

Que Galdós señala la clase media como el único medio de donde pueden evolucionar las soluciones a los problemas morales de España no significa que nuestro escritor no adopte una actitud de crítica frente a la misma clase. Por ejemplo, critica el concepto del honor basado en la «respetabilidad» como el elemento que más ha contribuido a la interrupción armónica de la estructura familiar. Condena Galdós un concepto de honor basado en el lujo y por

el cual se cometen las más grandes atrocidades. Al lujo lo compara con una serpiente que inocular en la sangre pura «el virus de un loco apetito». Escribe:

El lujo es lo que antes se llamaba el demonio, la serpiente, el ángel caído, porque el lujo fue también querubín, fue arte, generosidad, realeza y ahora es un maleficio mesocrático, al alcance de la burguesía, pues con la industria y las máquinas se han puesto en condiciones perfectas para corromper a todo el género humano, sin distinción de clases<sup>17</sup>.

Es el lujo responsable de que la mujer deje de lado su estado virtuoso, entregándose al mundo del vicio. Manso, protagonista de una de sus novelas, le dice en tono lastimero a la simpática Manuela:

¡Ay! Manuela, no sabes a qué tentaciones vive expuesta la virtud en nuestros días. Tú figúrate. Se dan casos de criaturas inocentes, angelicales, que en un momento de desfallecimiento han cedido a una sugestión de vanidad, y desde la altura de un mérito casi sobrehumano han descendido al abismo del pecado. La serpiente les ha mordido...<sup>18</sup>.

Para Galdós, la vida virtuosa no es la respuesta a los problemas de la mujer, ni mucho menos a los problemas de las instituciones familiares. Considera Galdós, que la virtud en la mujer no es lo suficientemente vigorosa ni dinámica como para poder brindarle a la mujer la fortaleza necesaria para vencer las diferentes tentaciones que por doquier la agobian. La solución la encuentra el escritor en una esfera aparentemente marginada de los preceptos morales proyectados a través del arquetipo de la MV, y que no es otro que la educación. En la narrativa galdosiana se refleja el enorme apoyo e interés —mantenidos a través de los años por el novelista— por la educación. Para Galdós la educación es el medio más eficaz de combatir la situación crítica de España. En el «prólogo» que escribió en 1901 a la tercera edición de la obra de Clarín, *La Regenta*, se refiere el autor a las consecuencias funestas en la mujer a la que no se le ha desarrollado sus facultades morales e intelectuales:

En ella (Ana Osorio) se personifican los desvaríos a que conduce el aburrimiento de la vida en una sociedad que no ha sabido vigorizar el espíritu de la mujer por medio de una educación fuerte, y la deja entregada a la ensoñación pietista, tan diferente de la verdadera piedad<sup>19</sup>.

Deploraba también Galdós la educación deficiente que se brindaba a las mujeres más afortunadas, y la cual consistía de «leer sin acento, escribir sin ortografía, contar haciendo trompetitas con la boca y bordar con punto de marca el dechado»<sup>20</sup>. Por medio de Tristana, en la novela del mismo nombre,

condena Galdós la educación insustancial de la mujer brindada con el propósito de hacerla más atractiva en el mercado matrimonial. Dice Tristana:

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... Así es que me encuentro inútil de toda inutilidad<sup>21</sup>.

Varios estudios se han hecho relacionando la influencia de los krausistas españoles a la actitud de Galdós frente a la educación. Para el propósito de este estudio, sin embargo, baste mencionar de que la idea mantenida por los krausistas de que en la educación radicaba la respuesta a la problemática de la mujer, fue íntimamente compartida por Galdós. Esta idea, sugerida por varios críticos, llevó a los krausistas y a Galdós a cierto utopismo social del que nunca se pudieron separar. Para ellos, la educación era el medio propicio para el logro de la redención social<sup>22</sup>.

A pesar de que Galdós adoptó el concepto de que en la educación femenina radicaba esencialmente la respuesta a la condición de la mujer comprendió, por otro lado, lo que de suicida tenían los valores proyectados en el arquetipo de la MV. A través de sus personajes femeninos en *Tormento*, rechaza Galdós al arquetipo femenino y al código que lo acompaña, por estar totalmente alienados de las necesidades reales y vitales de la gran masa femenina que componía entonces casi la mitad de la población española decimonónica. En su lugar, nos presenta Galdós una visión sociológica y psicológica de la relación entre la mujer y su triste condición y un ambiente cargado de valores ajenos a sus propias necesidades. A través de esta visión, y por medio de Amparo y Refugio, quiere el autor señalar lo destructivo de estos valores tradicionales, e insiste en una nueva escala de valores morales con respecto a la mujer. Espera que el rejuvenecimiento de los valores contribuya a una imagen diferente de la mujer basada en un nuevo concepto de la honra, adquirido por medio de la educación y de una seria revalorización de lo tradicional y decadente. No es pura casualidad de que en la dedicatoria a su propia novela, *La desheredada*, mencione que los problemas que aquejan a la sociedad española son el resultado de «la falta de nutrición y del poco uso que se viene haciendo de los benéficos reconstituyentes llamados *Aritmética, Lógica, Moral y Sentido Común*»<sup>23</sup>.

*Tormento*, más que ninguna otra obra de Galdós, refleja claramente la postura de Galdós frente al arquetipo de la MV de la literatura popular. Partiendo de una realidad socio-económica madrileña (*Tormento* tiene lugar entre 1867-8) saca Galdós a dos mujeres de la clase media baja —Amparo y Refugio— para demostrar lo ineficaz de un arquetipo que promulga un código moral imposible de realizarse fuera de la clase que la promueve: la burguesa. A través de esta novela, y específicamente a través de sus dos personajes femeninos, rechaza Galdós aquellos valores morales literarios que, con preten-

siones de glorificar la pobreza, le niegan a la mujer pobre una participación honesta en la sociedad. Aún más, critica Galdós un código moral que impide el perfeccionamiento moral de la mujer pobre creando, en su lugar, un estado de conflicto espiritual imposible de reparar.

Empieza la novela con una especie de primer acto de teatro, de tono melodramático, donde dos personajes embozados se encuentran en la oscuridad de una noche. Después de reconocerse con grandes voces de regocijo, resultan ser Ido del Sagrario, ayudante de escritor de novelas de folletín y Aristo, sirviente de Agustín Caballero. Con esta ingeniosa presentación, introduce Galdós el marco folletinesco que servirá de base para el resto de la novela.

Ido del Sagrario es un personaje caricaturesco: es cándido y loco de remate —elementos ambos que contribuirán a su inhabilidad de poder distinguir, discriminar, la realidad de la ficción. No sólo cree Ido literalmente las ideas obtenidas a través de sus lecturas de las obras de folletín, sino que las ha internalizado de tal manera que le impiden ver la realidad tal cual es. Aún más: ha invertido Ido del Sagrario el concepto de la literatura como reflejo de la realidad para llegar a la conclusión de que la vida refleja la literatura.

A través de la ironía galdosiana nos encontramos, pues, con un personaje cuyos medios de vida radican en la producción de novelas folletinescas mientras que por otro lado representa exactamente el público cándido, ingenuo, que no sólo consume ávidamente este tipo de novela sino que cree al pie de la letra lo que lee, y en el caso específico de Ido, lo que escribe. El propósito en la creación de este personaje es evidente: el hacer una sátira en contra de aquellos escritores que se dedican a la producción de novelas de folletín así también como una crítica a toda la industria de literatura popular en el siglo XIX alcanza su época de gran apogeo económico.

La explicación que da Ido a Aristo sobre su nueva profesión como ayudante y colaborador de novelas de folletín, puede representarse según el siguiente esquema:

1. Introducción a su ocupación como «creación» literaria y de la novela de folletín como el producto de esta ocupación. El novelista, en el papel de productor de obras literarias, obtiene en la sociedad un lugar de gran estima. También trata esta primera parte de la relación entre autor y ayudante, el tipo de cooperación que se requiere de los ayudantes, el proceso implicado en el desarrollo y producción de la novela de folletín y, finalmente, el aspecto económico.
2. Introducción de los diferentes tipos de novelas de folletín, los diferentes tipos de protagonistas, lugares de acción y otros elementos más.
3. Además de volver a repetir el elemento de la ganancia mencionado en la primera parte, incluye el tema del sentimiento como uno de los elementos más importantes en este tipo de literatura.
4. Introducción del tema alrededor del cual se produce el tipo de novela de folletín de vena romántico-sentimental: la mujer virtuosa pobre que

vive bajo el asedio constante de las fuerzas del mal proyectadas a través de la lascivia de los hombres que la rodean. Leemos:

Dos niñas bonitas, pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes... Pero son más honradas que el Cordero Pascual. Ahí está la moralidad, ahí está, porque esas pollas huerfanitas, que, solicitadas de tanto goloso, resisten, valientes, y son tan ariscas con todo el que les habla de pecar, sirven de ejemplo a las mozas del día. Mis heroínas tienen los dedos pelados de tanto coser, y mientras más les aprieta el hambre, más se encastillan ellas en su virtud<sup>24</sup>.

Como se puede ver, las cualidades morales que acompañan a las heroínas de Ido son las mismas virtudes que acompañan al arquetipo de la MV. Empieza nada menos que con el concepto de que la pobreza es el paso inicial e imprescindible para aquél, o aquélla, que quiera alcanzar un estado de perfección moral. No llama la atención, por lo tanto, de que la picardía (acción baja y vil según Ido), sea una característica de los ricos. «¿Dónde está la picardía? En el rico, en el noble, en el ministro, en el general, en el cortesano». La honradez, como es de esperar, la ve en el obrero, en el pobre y aún en el mendigo (pág. 1465 a). También encuentra la honradez en la mujer. La finalidad de este concepto, como ya se ha mencionado en otra parte, es la de propagar la idea de que la pobreza es el estado perfecto para la mujer y para todo miembro del cuarto estado.

Dentro de este marco ideológico coloca el ayudante a sus protagonistas. La descripción de ambas reflejan las mismas características de las heroínas virtuosas de la literatura popular. Son bonitas y sobre todo son pobres. El segundo elemento se repite tres veces aunque la imagen varía para lograr el mayor efecto posible: «(son) pobres, se entiende, muy pobres, y que viven con más apuro que el último día de mes» (pág. 1464 b).

La belleza y la pobreza están supeditadas solamente por una tercera característica: la honradez. La honradez representa para Ido, como para los otros escritores de literatura popular, la condición moral que evita que las hermosas doncellas cometan el pecado de fornicación fuera del matrimonio.

Siguiendo la temática de la Mujer Virtuosa, las heroínas de Ido no sólo soportan la pobreza con dignidad —a pesar de morir de hambre y de tener «los dedos pelados de tanto coser»— sino que hasta viven rodeadas de un sentimiento de paz, expresado a través del ambiente armónico que las rodea —nótese el uso del diminutivo con que el ayudante describe cariñosamente el mundo de las muchachas—: «El cuartito en que viven es una tacita de plata. Allí flores vivas y de trapo... Por las mañanas cuando abren la ventanita que da al tejado...» (pág. 1464 b).

Para terminar el conjunto coloca Ido a los dos enemigos de la virtud femenina. En primer lugar tenemos a un grupo de hombres ricos empeñados en comprar la virginidad —la honradez— de sus heroínas. El segundo ene-

migo se manifiesta en la persona de una duquesa mala. La función, única, de este personaje antagónico a la pureza de las primeras es la de tratar de perderlas a causa de la envidia que siente por la hermosura de las bellas muchachas.

Ido del Sagrario se ha basado, para escribir sus novelas, en la existencia de dos muchachas, vecinas suyas: Amparo y Refugio. Ambas comparten algunas de las características de las heroínas virtuosas, especialmente aquellas basadas en su orfandad y en su juventud. Pero en oposición a las primeras, las dos muchachas distan mucho de ser una copia exacta del arquetipo literario, como lo sabe muy bien Ido. Lo interesante, sin embargo, es que Ido sólo incluye aquellos aspectos de las dos hermanas que directamente las conectan al arquetipo de la MV, omitiendo aquellos otros considerados no virtuosos o anti-virtuosos. Esto lo hace Ido para preservar el aspecto de «poesía» en la obra de ficción, poesía que dentro de este contexto equivale a aquello que «no escandaliza». El mismo lo dice cuando afirma: «Cosas pasan estupendas que no pueden asomarse a las ventanas de un libro, porque la gente se escandalizaría» (pág. 1465 b).

Lo que Ido no quiso incluir en su obra, sin embargo, se convertirá en la base de la novela de Galdós. El autor de *Tormento*, siguiendo la técnica narrativa de la interposición de una novela dentro de otra novela, desarrolla los dos arquetipos femeninos de la narrativa sagrariana, transformándolas en mujeres de carne y hueso en un proceso de confrontación con una realidad alienada de los valores morales enunciada en la literatura popular. El proceso de transformación lo empieza Galdós dándoles nombres a sus protagonistas. Siguiendo la característica galdosiana de dar a sus personajes nombres que de alguna manera reflejen un aspecto de su personalidad, a la primera la llama Amparo mientras que a la hermana menor la nombra Refugio. Amparo, como su nombre lo indica, es una muchacha que vive en una búsqueda continua de elementos externos que la protejan, que la amparen de su condición de mujer pobre (material y espiritualmente). La pobreza espiritual de la protagonista es un comentario que se repite a menudo en la obra. Galdós se refiere a ella como una criatura «humildísima y de carácter débil, continuo amarrada al yugo de... protección» (pág. 1473 b). A la hermana menor la llama Refugio por buscar ésta el refugio y la respuesta a su vida miserable en la explotación de su sexualidad. El hecho de haberles dado a ambas mujeres un nombre que de alguna manera las identifique íntimamente con aspectos diversos de su temperamento, y con el ambiente que las rodea, les da a las dos hermanas un toque de realidad.

A continuación toma Galdós una de las virtudes señaladas por Ido como una de las más importantes en el estado honrado de la mujer: la pobreza, y la despoja del brillo y colorido con que se manifiesta en la literatura burguesa. Para conseguirlo, proyecta el escritor los efectos de la pobreza en las dos mujeres, en su más absurda y cruda realidad. En oposición a la literatura sentimental demuestra Galdós que la pobreza es precisamente el resorte que

impulsa a la mujer a adoptar una vida de inmoralidad. Decir pobreza, para el escritor de *Tormento*, es decir deshonestidad, es decir debilidad y *no* fortaleza de espíritu como sugieren las novelas folletinescas.

Semejante a las heroínas de José Ido, la condición básica de las dos hermanas galdosianas es, pues, su pobreza. Son ambas huérfanas y sin un respaldo económico que les augure un porvenir seguro. Porque ambas se saben pobres se han creado una imagen negativa de sí mismas, estimuladas por una sociedad que cree y propaga la inferioridad del pobre. El concepto que ambas mujeres tienen de sí mismas es un concepto carente de todo elemento de integridad y de amor propio. Amparo se piensa a sí misma como un ser sin valía mientras que Refugio, más asentada en la realidad y por lo tanto mejor capacitada para verla tal cual es, comprende que la imagen que la mujer tiene de sí misma corresponde a su condición económica: «¿Por qué es una mujer mala? —por la pobreza—» (pág. 1497 b).

Recuérdese que para Ido el estado de pobreza contribuye a que sus heroínas adquieran una fortaleza de espíritu que las llevará a confrontarse, virtuosamente, a la vida. Para Galdós, las dificultades acarreadas por la pobreza de ambas mujeres producirán efectos completamente antifolletinescas. Y no es que las mujeres galdosianas no hayan tratado de imitar la imagen folletinesca de la virtud, ni mucho menos —ni que no crean en ella—. Al contrario, Galdós señala el hecho de que Amparo y Refugio, al verse huérfanas y sin dinero, adoptaron ansiosamente el ideal del trabajo compatible con sus deseos de vivir una vida honrada, a pesar de las dificultades que tal decisión implicaba para ambas hermanas:

(ellas) hicieron ese voto de heroísmo que se llama *vivir de su trabajo*. El de la mujer sola, soltera y honrada, era y es una como patente de ayuno perpetuo; pero aquellas bien criadas chicas tenían fe, y los primeros desengaños no las desalentaron (1472 a).

Oponiéndose a los valores burgueses que propagaban la idea de que el trabajo realizado por la mujer era suficiente para su mantención así también como para el mantenimiento de aquellos que dependían económicamente de ella, presenta Galdós una dialéctica opuesta que trata de demostrar lo ilógico de tales pretensiones. Las labores de Amparo y Refugio como «sirvientas-parientes» de la casa de los de Bringas demuestran el empeño vano de ambas de poder adquirir, por medio de un trabajo honrado, una situación económica libre de miserias y de angustias monetarias. La realidad cotidiana de ambas mujeres, como ellas mismas lo expresan, atestigua que el trabajo femenino no era suficiente para la mujer pobre y desamparada.

Tenemos entonces que las dos protagonistas de *Tormento* son mujeres pobres y a Amparo se le podría considerar hermosa. Pero hasta ahí llega la virtud en ambas. Ni Amparo ni Refugio son mujeres fuertes. La pobreza y la falta de preparación para confrontarse con la vida, han hecho de ellas seres

débiles. Amparo vive una vida denigrante bajo la «protección» de sus parientes. Refugio, quien cree escaparse de ese servilismo, se somete a otro estilo de vida que, sin duda, es más denigrante que el de su hermana, dadas las condiciones de la prostitución en el siglo XIX. Amparo misma está consciente de las implicaciones negativas de la decisión tomada por su hermana. Al meditar sobre la nueva «libertad» de la vida de su hermana, se da cuenta que es aún más triste y más peligrosa que la esclavitud en que ella, Amparo, vive.

La diferencia que se establece desde este momento entre las dos hermanas es importante porque a través de ella se refleja la discrepancia que existe entre la mujer que se somete a los valores proyectados en el arquetipo literario de la MV (Amparo) y la mujer que reconoce los límites de esos valores en relación a su propia vida y decide, conscientemente, rechazarlos (Refugio).

Refugio es la versión realista de la mujer no-virtuosa. Es el prototipo de las «Magdalenas» de la literatura popular que deciden abandonar a sus «seres queridos» en busca de otras circunstancias que les brinde ya sea una mejor posición económica, relaciones sexuales satisfactorias, o ambas. Refugio va en busca de lo primero a través de lo segundo. La decisión de Refugio no ha sido, sin embargo, determinada en un momento de liviandad o de capricho. El nuevo estilo de vida de la muchacha ha sido el producto del conocimiento, adquirido a través de experiencias amargas, de que para mujeres de su condición no existe ninguna otra alternativa que las saque de la miseria en que se consumen. Ni siquiera el trabajo puede ampararlas de su pobreza. En un altercado entre Refugio y su hermana mayor, cuando ésta le echa en cara la «inmoralidad» de su nueva vida, le responde Refugio: «¿Pero no he trabajado bastante? ¿De qué son mis dedos? Se han vuelto de palo de tanto coser. ¿Y qué he ganado? Miseria y más miseria» (pág. 1497 b). Termina Refugio afirmando una realidad que ambas hermanas conocen muy bien: «Asegúrame la comida, la ropa y nada tendrás que decir de mí» (pág. 1497 b).

Refugio también comprende que, dados los valores clasistas de la sociedad, el matrimonio como alternativa a su pobreza está negado a mujeres de su nivel socio-económico. Como ella misma lo dice: «¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres?» (pág. 1497 b). La palabra «decente» en el contexto de la realidad cotidiana de las dos hermanas significa un estado económico fuera del alcance de las dos hermanas; en otras palabras, un estado socio-económico privilegiado. Refugio comprende, como lo comprende su hermana, la estructura clasista de la sociedad española del siglo XIX en la cual los pobres se casan con los pobres y los ricos, o «decentes», se casan con los ricos. La pobreza de las muchachas elimina, por lo tanto, cualquier posibilidad de salirse —especialmente a través del matrimonio— de la situación precaria en que habían vivido la mayor parte de su vida.

Amparo, por otro lado, es una mujer débil de carácter. Además de los sinsabores que su debilidad le causa, especialmente en sus relaciones con Rosalía de Bringas, también la llevó, de jovencilla, a tener relaciones ilícitas

con Pedro Polo —cura— dado a luz novelísticamente en *El Doctor Centeno*, obra anterior a *Tormento*. Las razones que la impulsaron a establecer esta relación amorosa, de la que más tarde se arrepentirá, nunca se establecen claramente. No sabemos en realidad si fue el resultado de un momento de pasión experimentado por la muchacha o si se entregó al cura por otras razones, tal vez iniciadas por él. Sobre las consecuencias psicológicas de esta relación en Amparo escribe Montesinos, «por la violencia de él y la pasividad de ella, nos imaginamos aquel ayuntamiento como una serie de actos de brutalidad que dejan, como no podía ser menos, una repugnancia invencible en el alma de la pobre muchacha»<sup>25</sup>. Por último, su debilidad de carácter, evitó que Amparo tomara una actitud de confrontación ante la vida. Montesinos señala la debilidad de la muchacha en los siguientes términos:

Amparo, siempre la pasividad misma, irresoluta, débil, es lo que otros la hacen ser. Aún en los momentos en que sabe muy bien lo que no quiere, en que sus deseos se aguzan y la incitan a un escape, su medrosidad la inhibe de manera, que nunca lo encuentra franco. Esto, en *Tormento*, llega a ser angustiosísimo...<sup>26</sup>.

La flaqueza que la caracteriza, sin embargo, no significa que Amparo no comprenda, ni mucho menos, la realidad en que se mueve, y más aún, que comparta actitudes similares con su hermana en cuanto a la pobreza y a la condición de la mujer pobre. En uno de los primeros diálogos que mantuvo con el que más adelante sería su pretendiente —Agustín Caballero— escuchamos de labios de la protagonista el eco de las mismas palabras pronunciadas previamente por Refugio:

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 como no sea de que al fin, al fin, habrá un hoyo para enterrarnos. (1484 b).

Al mismo tiempo, también comprende Amparo que la respuesta a la problemática de la mujer pobre no radica ni en el trabajo, ni en la prostitución, pero sí en el matrimonio. Y, en oposición a la actitud de su hermana, se aventura a dejarse llevar por las posibilidades que Agustín Caballero —indiano rico y buen prometedo— representa en las huestes matrimoniales. Galdós, sin dejar de lado la ironía que lo caracteriza, añade, «ella le miraba a él como la Providencia hecha hombre» (pág. 1529 a).

Ahora bien: como es de esperar, Amparo está familiarizada con el concepto burgués de que la mujer para ser merecedora de participar en la institución matrimonial, debe poseer los valores proyectados en el arquetipo literario. Este conocimiento lo adquiere la protagonista a través de su contacto con Ido del Sagrario y a través de sus lecturas. Es evidente que Amparo es una activa consumidora de la literatura burguesa. Recuérdese el momento en

que, al tratar de confrontar la manera de revelarle a Agustín sus experiencias amorosas con Polo, se refiere a una de las frases obtenidas en sus lecturas, «yo he sido víctima». Rechaza esta idea, sin embargo, por parecerle demasiado cursi, y «se acordó de las novelas de don José Ido» (pág. 1528 b). Otro instante semejante ocurre cuando está esperando la llegada del veneno con el que pensaba quitarse la vida. En medio de los sentimientos mórbidos de esos momentos no puede dejar de recordar la semejanza que «aquello tenía con pasos de novela» (pág. 1564 a).

El ambiente que la rodea también le recuerda los mismos valores literarios. Bringas, tío lejano de la protagonista, refiriéndose a la buena suerte de la humilde muchacha por haber sabido conquistar el corazón del rico Agustín, le dice: «La verdad, le tienes encantado... Esto se podría titular, 'El premio de la virtud'. Es lo que yo digo: el mérito siempre halla recompensa» (pág. 1530 b). Por último, Agustín representa otro medio de contacto con los valores del arquetipo de la MV. Para el Indiano, Amparo era la imagen idéntica de aquellas otras doncellas literarias, como lo comprueba la descripción minuciosa que el enamorado hace de Amparo antes de conocer su pasado. Para empezar, el mayor encanto que Agustín ve en su amada radica en su pobreza. Escribe en una carta dirigida a su amigo: «Me he enamorado de una pobre» (pág. 1522 b). El segundo aspecto de Amparo que le interesa radica en su hermosura, aunque sin que disminuya por estos otros aspectos también importantes como eran la virtud y la inocencia. La encuentra además obediente, resignada y sumisa, «la conocí trabajando día y noche, con la cabeza baja, sin decir esta boca es mía» (pág. 1522 b). Como se puede ver, todas estas cualidades que Agustín aprecia en Amparo son las mismas virtudes que caracterizan a la MV.

Por otro lado, el tipo de mujer que rechaza Agustín es el tipo de mujer que rechaza la literatura popular. Es este tipo la mujer que por sus ambiciones materialistas y ansias de poder no acepta su estado en la vida, pretendiendo ser —a través de la ropa generalmente— un ser diferente del que su estado socio económico le permite. Son «las damas que parecen duquesas, y resulta que son esposas de tristes empleados». También rechaza Agustín a la mujer pobre soberbia, a las que carecen de una «buena educación», a las charlatanas, a las que viven obsesionadas por gastar, por divertirse y por «ponerse perifollos» (pág. 1522 b). Es evidente entonces de que para Agustín, la mujer que elija como esposa tiene que coincidir, por definición, con el modelo ideal de la literatura.

La transferencia que Agustín establece del arquetipo de la Mujer Virtuosa a Amparo, no es totalmente errónea sin embargo. La que pudiera haber llegado a ser su esposa comparte muchas de las virtudes expresadas en la descripción anterior. Amparo es pobre, bella y obediente. Es también poseedora de un «corazón inclinado a todo lo bueno», como ella misma lo expresa, así también como el hecho de que «si algún mérito tenía... era el grande amor al trabajo» (pág. 1534 a).

Le falta a Amparo, sin embargo, la columna fundamental para ser el dechado de perfecciones, el ejemplar impecable del arquetipo literario que buscaba Agustín, y que no era otra que la castidad. En capítulos anteriores se ha mencionado cómo la ideología de la virtud femenina, transmitida a través de los medios literarios del siglo XIX, demandaba la castidad como un requisito absoluto de «honestidad» y de «decencia» en la mujer. De faltarle este elemento tan importante, se hacía inmerecedora de participar en la institución matrimonial (hombre-mujer) y especialmente se le negaba rotundamente el derecho —moral— de la maternidad.

Amparo, mujer inteligente y sensible a su ambiente y a sus propias necesidades —aunque impotente para cambiar ambas— capta un elemento importante de la moralidad burguesa que, por razones obvias, escapa a la literatura popular. Se trata de la «respetabilidad». Sabe la hermana de Refugio de que el parecer algo, o alguien, es casi tan importante como el serlo. Por lo tanto, si a ella, a Amparo, le falta la castidad —si en un momento de debilidad, de necesidad o de pasión perdió esa tan preciada joya— lo importante era fingir que la conservaba. Podía, de esa manera, aparentar el estado de pureza que caracterizaba a las más virtuosas de las doncellas literarias. De esa manera, y sólo de esa manera, podía ella hacerse merecedora de participar en la institución del matrimonio.

Esto no significa de que la protagonista —la «mujer débil» de Galdós— estuviera totalmente consciente de adoptar un papel determinado que la llevara a conseguir un fin anhelado por todas las mujeres de su condición. No se puede evitar el llegar a la conclusión, sin embargo, de que bajo la apariencia de debilidad con la que se proyecta hacia el mundo exterior, se trasluce en muchos sentidos una voluntad de hierro y hasta de osadía, por parte de la anti-heroína folletinesca. Esta voluntad de hierro se manifiesta en la entereza, en la determinación con que la protagonista cargaba con su cruz de todos los días, especialmente en su relación con Rosalía de Bringas. Es en este aspecto, más que en ningún otro, donde Amparo da un giro de 180 grados frente a su modelo literario: la mujer virtuosa, y es en este aspecto también donde Galdós rechaza uno de los valores más importantes de la moralidad burguesa, la respetabilidad. A través de la ironía que lo caracteriza ridiculiza el escritor la respetabilidad y a través de su anti-heroína —o como Montesinos diría, la «antiheroica heroína»— demuestra el escritor la futilidad de este tipo de valores en el marco de la sociedad que los promueve.

Galdós se apodera del mismo elemento que podría haber liberado a su protagonista —la respetabilidad burguesa— y lo utiliza para impulsar su caída social. En nombre de «la respetabilidad» sacan las enemigas de la protagonista los «trapitos al aire» de Amparo. Esto imposibilitará para siempre las ilusiones matrimoniales de la muchacha. Al final de la novela vemos a Amparo saliendo de Madrid en busca de otro lugar donde pudiera desempeñar su papel de amante de Agustín fuera de la maledicencia de los madrileños.

Ahora bien: las razones que llevaron a Galdós a tomar esta postura final

frente al destino de Amparo —como amante de Agustín— son, a nuestro parecer, tres. En primer lugar, es en esta última parte donde Galdós desarrolla de manera más profunda el último de los tipos femeninos de la obra de Ido. Se trata esta vez de la «duquesa mala» de las novelas de folletín. Esta duquesa, «más mala que la liendre» e interesada en perder a las hermosas doncellas folletinescas, se convierte en la novela galdosiana en la orgullosa Rosalía Pipaón Calderón de la Barca.

La caricatura de la duquesa es, en la obra galdosiana, un portento de maravillas que demuestran en forma concretísima el ingenio del escritor. El título de nobleza del personaje femenino de la novela de folletín sirve de contraste con los aires pseudo nobles que se da la de Bringas. La envidia que consume a la primera es la misma envidia que consume a Rosalía. El deseo de la primera de querer que las doncellas se pierdan se expresa en la segunda en la actualización de sus sentimientos destructivos al llevar a Amparo hasta la desesperación y casi, hasta la muerte. Al final, sin embargo, la envidia y la codicia que caracterizan a Rosalía se vuelven en contra suya al ver sus ilusiones frustradas. Amparo, en el papel de amante del Indiano rico, goza de aquellas pertenencias que habían conducido a la de Bringas a su envilecimiento.

La segunda razón que justifica, en nuestra opinión, la postura de Galdós frente al destino de Amparo radica en el deseo del autor de demostrar lo insustancial de la respetabilidad burguesa. Al negarle Galdós a Amparo una vida «honesta» basada en la respetabilidad, critica a toda una sociedad que se presta a valorar al ser humano, y concretamente a la mujer, con valores endebles y carentes de unas bases sólidas. Por medio del episodio final en la vida de Amparo denuncia Galdós la respetabilidad burguesa porque contribuye ya sea al ascenso o al descenso social del individuo sin tomar en consideración las circunstancias del individuo mismo.

La tercera, y última razón, radica en la ambición de Amparo de querer subir el peldaño social a través de un matrimonio de conveniencia. En el final de Amparo se sienten las repercusiones de la historia de millones de anti-heroínas literarias embarcadas en un proceso destructivo por haber codiciado un estilo de vida fuera del alcance de sus propias posibilidades.

Es aparente, entonces, que Galdós rechaza en *Tormento* el concepto romántico, señala las bases clasistas que definen la moral folletinesca de la literatura popular, pero acepta algunos de los valores morales antepuestos a la mujer a través de la literatura. El rechazo lo logra el autor al contrastar las virtudes de la Mujer Virtuosa a la realidad cotidiana de sus dos mujeres pobres: Amparo y Refugio. Al sacar Galdós la moralidad burguesa de su ambiente literario, y al anteponerlo a otro ambiente literario pero ya no burgués sino clase media y baja, demuestra el escritor la inutilidad de las pretensiones virtuosistas.

Benito Pérez Galdós, hombre arraigado en su época y en su historia, no puede rechazar, sin embargo, dos de los «defectos» femeninos condenados

también en la literatura popular: la sexualidad fuera del matrimonio y la ambición. La distorsión final del cuento de Cenicienta, en la cual la hermosa muchacha termina como amante y no como esposa, refleja la postura del escritor frente a estos dos aspectos de la vida de Amparo. El pasado de Amparo y su deseo de alcanzar un nivel socio-económico superior, a través de su matrimonio con Agustín, la condenan al papel de amante para siempre. La «buena organización de la familia» en la cual se basa «la buena organización de una sociedad» no podía haber aceptado otra cosa. Al rechazar Galdós a Amparo en el papel tradicional de madre y esposa, está invocando el sentimiento y «los sagrados lazos de la familia» tal y cual se manifiestan en la literatura popular de tipo romántico-sentimental.

## NOTAS

<sup>1</sup> La literatura utilizada en este estudio es una literatura publicada en Madrid entre los años 1840 hasta la época en que Don Benito Pérez Galdós empieza a escribir sus novelas contemporáneas. La forma utilizada en la transmisión de esta literatura, en la narrativa, era el "folletín", el cual era un escrito que se insertaba en el periódico. De esta manera se publicaban no sólo las novelas en serie, tan conocidas en la España decimonónica, sino que también se incluían ensayos y artículos literarios. En la poesía la forma utilizada con más frecuencia era la de los "romances".

Las características principales de esta literatura, además del apogeo que alcanza al ser explotada como mercadería comercial, eran las siguientes:

- a) sus tendencias extranjerizantes, especialmente la que se basaba en modelos franceses.
- b) su lacrimosidad y sentimentalismo.
- c) su alto contenido moral y didáctico y
- d) sus ambiciones políticas.

La última característica es especialmente importante al tratar de definir esta literatura. Un análisis detallado nos demuestra cómo las obras literarias de esa época servían como medios transmisores de las ideologías de aquellos grupos dominantes que en aquel momento luchaban por la adquisición, y mantención, del poder: la burguesía en combinación con la jerarquía dominante de la Iglesia. Los valores, por lo tanto, proyectados en esta literatura a través del arquetipo de la *Mujer Virtuosa*, estaban arraigados en el *status-quo* vigente y en una estructura social basada en la dominación política de las clases dominantes.

<sup>2</sup> ARTURO SABORIT Y THOMAS, "Juanita. Un sueño", *Correo de la Moda* (Madrid: 8 de abril de 1872), año XXII, núm. 29, p. 226.

<sup>3</sup> DR. D. FRANCISCO ALONSO Y RUBIO, *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*. (Madrid: D. F. Gamayo, 1863), p. 37.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, pp. 32-33.

<sup>5</sup> ENRIQUE PÉREZ ESCRICH, *La mujer adúltera*. (Madrid: Librería de Miguel Guijarro, Editor, 1895), t. II, p. 357.

- <sup>6</sup> SEVERO CATALINA, *La mujer*. Apuntes para un libro. (Madrid: Imprenta de Luis García, 1858), p. 176.
- <sup>7</sup> PEREGRÍN GARCÍA CADENA, "El arte casero", *Revista de España* (Madrid, 1872), año V, núm. 102, p. 265.
- <sup>8</sup> ESCRICH, t. II, pp. 116-117.
- <sup>9</sup> BLANCA DE GASSÓ Y ORTIZ, "Amor y gloria", *Correo de la Moda*. (Madrid: 18 de agosto de 1872), año XXII, núm. 31, p. 242.
- <sup>10</sup> ENRICUE BERTHOD, "Estudios morales: el ramo de flores", *Museo de las Familias*. (Madrid: 25 de noviembre de 1845), p. 255.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> BENITO PÉREZ GALDÓS, "Revista de teatros: La Familia", *La Nación*, 17-XII-65, publicado por WILLIAM H. SHOEMAKER, *Los artículos de Galdós en "La Nación"* (Madrid: Insula, 1972), p. 335.
- <sup>13</sup> GALDÓS, "Revista de Madrid: Auditorio femenino", *La Nación*, 17-XII-65, SHOEMAKER, *Los artículos*, p. 335.
- <sup>14</sup> GALDÓS, "El suplicio de una mujer", *La Nación*, 3-XII-65, SHOEMAKER, *Los artículos*, p. 229.
- <sup>15</sup> GALDÓS, "Variedades: la rosa y la camelia", *La Nación*, 13-III-66, SHOEMAKER, *Los artículos*, p. 303.
- <sup>16</sup> GALDÓS, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", *Revista de España*, t. XI, núm. 57, 1970, p. 167.
- <sup>17</sup> GALDÓS, *El amigo Manso. Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1970), p. 1238.
- <sup>18</sup> *Ibid.*
- <sup>19</sup> GALDÓS, "Prólogo" *La Regenta* de Leopoldo Alas, 3.ª edición. *Obras Completas* (Madrid: 1951), p. 1450 a.
- <sup>20</sup> GALDÓS, *Fortunata y Jacinta. Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1942).
- <sup>21</sup> GALDÓS, *Tristana. Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1942), p. 1612.
- <sup>22</sup> MANUEL TUÑÓN DE LARA, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. (Madrid: Editorial Tecnos, 1973), p. 27.
- <sup>23</sup> GALDÓS, *La desheredada. Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1941), p. 971.
- <sup>24</sup> GALDÓS, *Tormento. Obras Completas*, t. IV, p. 1464 b.
- <sup>25</sup> WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós* (Boston: Twayne Publishers, 1975), p. 75.
- <sup>26</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, t. II (Madrid: Editorial Castalia, 1969), p. 105.