



FACULTADE DE FILOLOXÍA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS
TRABALLO DE FIN DE GRAO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL

Tormento, estudio de aspectos narratolóxicos en una novela de Galdós.

Yago Rodríguez Puy

Dirigido por Ermitas Penas Varela
Curso académico 2013-2014



FACULTADE DE FILOLOXÍA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA ESPAÑOLAS
TRABALLO DE FIN DE GRAO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DA LITERATURA E LINGÜÍSTICA XERAL

Tormento, estudio de aspectos narratológicos en una novela de Galdós.

Yago Rodríguez Puy

Dirigido por Ermitas Penas Varela
Curso académico 2013-2014

Índice

Introducción	3
1 Modalización.....	3
1.1 La focalización	3
1.2 La voz.....	25
1.2.1 La voz del narrador	26
1.2.2 Las voces de los personajes.....	27
2 El tiempo	31
3 El espacio	41
4 Conclusiones	45
Bibliografía primaria	46
Bibliografía secundaria	47

Introducción

El presente trabajo pretende estudiar algunos de los aspectos más relevantes en la construcción de una novela realista del siglo XIX: *Tormento* (1884), de Benito Pérez Galdós. Para ello nos centraremos en el análisis de los elementos formales y de las técnicas narrativas a las que el autor recurre para elaborar la obra, una de sus *novelas españolas contemporáneas*.

Nuestro objetivo será presentar de manera sistemática el tratamiento que reciben en la novela la modalización, el tiempo y el espacio. Se tratará de aportar un examen de los tres componentes estructurales, las interrelaciones que establecen entre sí, los recursos técnicos y el modo en que todo ello contribuye a dotar al texto novelístico de unidad y coherencia, propiciando un efecto estético sobre el lector.

Por lo que respecta a la metodología, puede calificarse de ecléctica, pues si bien nos serviremos de los principios básicos de la Narratología, atenderemos también a las aportaciones de la Crítica literaria sobre la novelística del escritor canario.

Al estudio propiamente dicho seguirán unas “Conclusiones” extraídas del conjunto del trabajo y a estas una “Bibliografía”. La elaboraremos en dos apartados. Uno de “Bibliografía primaria” que recogerá los textos de Galdós, y otro de “Bibliografía secundaria” que abarcará las contribuciones a las dos disciplinas mencionadas más arriba por su clara aplicación a *Tormento*.

Por lo que respecta al texto, nos decantamos por la edición de Teresa Barjau y Joaquim Parellada, de la editorial Crítica, que sigue la edición de 1906 (Perlado, Páez y Compañía, Madrid) última publicada en vida del autor. Esta edición es la que manejaremos durante todo el trabajo, y de ella extraeremos nuestras citas de cualquier pasaje de la obra.

Además, para facilitar la lectura y comprensión, hemos optado como criterio organizativo por la división en apartados y sub-apartados, disposición habitual en la estructuración de este tipo de trabajos académicos.

1 Modalización

1.1 La focalización

Trataremos en primer lugar el tema de la visión (o focalización) narrativa. Examinaremos las distintas perspectivas presentadas en la obra, así como el peso

relativo de cada una de ellas en el conjunto de la novela (que valoraremos según la cantidad de funciones que cumplan y la importancia de las mismas). Tendrá especial relevancia comprobar la focalización elegida por el escritor, ya que condiciona la interpretación del texto al mediatizar su recepción.

Para poder analizarla con propiedad en el conjunto de la obra nos resulta imperativo señalar que Galdós ha optado en la misma, entre las distintas opciones de las que disponía a la hora de seleccionar una estructura para la instancia narrativa, por el recurso de combinar dos instancias metatextuales: un narrador omnisciente en tercera persona y un autor implícito¹, cada uno de los cuales arrastra una visión propia con sus particulares características. Por lo tanto, basándose en la tipología que Darío Villanueva expone en su *Lectura crítica de la novela* (1988:17) adaptando y ampliando la de Norman Friedman, podemos hablar de que en *Tormento* se da un uso de la omnisciencia autorial.

En términos generales la visión que presente un narrador omnisciente resultará comparativamente más objetiva y neutral que la presentada por un autor implícito, ya que este último tiene como uno de sus principales objetivos dirigir la lectura de la novela, tratando de influir en su recepción tanto a nivel ideológico como estético. En este sentido se puede señalar que el modo por el que opta Galdós en *Tormento* es muy subjetivo, ya que la presencia del autor implícito resulta constante e incluso en ocasiones intrusiva.

Por lo que atañe a *Tormento*, la carga mimética de la obra se nos presenta mediante el prisma (la focalización) del narrador omnisciente, mientras el autor implícito se preocupa de introducir el elemento interpretativo o hermenéutico. El peso cuantitativo del primero es superior al del segundo, sin embargo cualitativamente la importancia de este puede considerarse equiparable o superior.

Este autor implícito se caracteriza a sí mismo como una especie de espectador-personaje, pues se sitúa desde las primeras líneas de la novela implicado dentro del universo ficcional que nos presenta. Se comprueba al examinar el inicio del capítulo segundo de la novela, primero en el que resulta posible localizar las focalizaciones del

¹ Este concepto fue planteado por primera vez por Wayne Booth en 1965. *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974. Existe divergencia entre la crítica a la hora de considerar esta instancia, ya que algunos estudiosos consideran que la voz del narrador y la del autor implícito coinciden, mientras que otros las tratan como voces diferenciadas. En nuestro trabajo seguimos a Darío Villanueva (1988) que sigue esta última opción.

autor implícito y el narrador, debido a las especiales características del capítulo uno, que más adelante comentaremos.

Don Francisco de Bringas y Caballero, oficial segundo de la Real Comisaría de los Santos Lugares, era en 1867 un excelente sujeto que confesaba cincuenta años. Todavía goza de días, que el Señor le conserve. Pero ya no es aquel hombre ágil y fuerte [...] Los que le tratamos entonces, apenas le reconocemos hoy cuando en las calles se nos aparece [...] ¡Pobre señor! Dieciséis años ha se jactaba de poseer la mejor salud de su tiempo; desempeñaba su destino con puntualidad inverosímil en nuestras oficinas y [...] cumplía como el primero sus obligaciones en la familia y en la sociedad. No sabía lo que era una deuda [...] y para que todo en tan bendito varón fuera perfecto dedicaba muchos de sus ratos libres a diversos menesteres domésticos de indudable provecho [...] (Galdós, 2007:144-145)²

En el fragmento podemos observar el uso del posesivo de primera persona “nuestras oficinas”, el arrogarse un trato personal y cercano con sus personajes “Los que le tratamos entonces, apenas le reconocemos hoy cuando en la calle se nos aparece” o incluso una combinación de ambos recursos “[...] este don Francisco, amigo nuestro queridísimo”.

La implicación en la historia que estas características sugieren no está circunscrita exclusivamente al narrador, el uso de la primera persona de plural la hace extensiva al lector implícito, ya que si bien puede en algunos casos considerarse un plural de cortesía “amigo nuestro”, en otros dicha consideración no es posible: “nuestras oficinas”, pues el contexto permite deducir que no se trata de que el narrador sea el dueño de las mismas, si no que se identifica con ellas en cuanto a pertenecientes a la administración del Estado. Una consecuencia interesante de esto es que el autor implícito selecciona un tipo de lector implícito (Iser, 1987) determinado: contemporáneo a él mismo y de su misma nacionalidad.

Este recurso de presentar un autor implícito integrado en el mundo de la historia, así como de modo indirecto al lector implícito, pretende conseguir un efecto de verosimilitud. El objetivo de esta maniobra estilística es que el lector real, que se espera se identifique con el lector implícito, de un modo más o menos inconsciente asimile el espacio y el tiempo de la historia con un espacio y un tiempo históricos, el Madrid literario con el Madrid real. Así se espera conseguir que la “suspensión de la incredulidad” (1975:52) resulte más sencilla, por un proceso lógico de identificación de

² Todas las citas de páginas al texto novelístico que a partir de ahora empleemos harán referencia a la paginación de esta edición.

lugares reales con sucesos reales, apoyada por una historia posible, con apariencia de realidad, muy en la línea de la interpretación cervantina de lo verosímil.

En este sentido podemos también incluir otros recursos muy propios de la focalización del autor implícito, y que de hecho en la práctica entran en conflicto con la focalización omnisciente del narrador, pues manifiestan una visión parcial o sesgada, lo que en cierto modo acota la citada omnisciencia. Esta perspectiva comparativamente limitada del autor implícito es explotada hábilmente por el escritor, de modo que cuando le interese proporcionar una mayor cantidad de información, o una información más fiable empleará la visión del narrador; reservando la del autor implícito para las ocasiones en las que prefiera optar por distanciarse del texto.

Una de las técnicas que para ello empleará es la presencia de informantes, personajes que proporcionan al autor implícito información de primera mano, a los que hará mención en ciertas ocasiones. Dos casos muy marcados son el de Felipe Centeno, que además de ser un personaje secundario de cierto peso, cumple en varias ocasiones este papel hacia el final de la obra: “Cuatro días después, según datos seguros, suministrados por la diligente observación de Centeno, estaba don Agustín Caballero en el propio ser y estado que un convaleciente de enfermedad grave” (427); “El amo estaba desconocido; era otro hombre según contó Felipe.” (432); o “Y fue al séptimo día, según Felipe, cuando el amo dispuso todo para marcharse” (234); y también doña Nicanora, que un poco a la inversa de Felipe cumple funciones de informante durante gran parte de la obra y únicamente hacia el final de la misma tiene una breve aparición como personaje secundario: “Decía doña Nicanora [...] « ¡Y qué cuerpo tan perfecto! [...] He tenido ocasión de verla cuando íbamos juntas a los baños de los Jerónimos».” (215-216), “aquella carne y aquellos huesos que componían, según doña Nicanora, la más acabada estatua viva que produjera el cincel divino” (242) o “Cuenta doña Nicanora que al abrir la puerta de la sala les vio” (439).

En otras ocasiones, los informantes son figuras anónimas, cuya única función es ser citados como fuente del autor implícito: “Cuenta la mandadera [...] que un día tuvieron las señoras y don Pedro un *coram vobis* en el locutorio [...] el capellán mandó a las monjas... (al infierno debió de ser), en las propias barbas de la madre abadesa” (252); “Cuenta la criada que entonces tuvieron, segoviana, astuta y chismosa, que el hallazgo de no sé qué papeles hizo descubrir a doña Marcelina debilidades graves de su hermano” (252-253).

La utilidad del recurso de los informantes por lo que respecta a la verosimilitud es clara, ya que aparte de exonerar al autor implícito de los posibles fallos que pueda haber en la información que proporciona, al mismo tiempo refuerzan la apariencia de verdad de la misma, atestiguado por los comentaristas de la *Poética* aristotélica que subrayaban que relatar por boca de otros comunicaba objetividad e imparcialidad. Así esos personajes que poseen información privilegiada se presentan ante el lector como una suerte de testigos o avales de la misma -naturalmente en un sentido puramente figurado, pero no por ello estilísticamente menos eficaz-. Justifican además la obtención de información que de otro modo le estaría vedada (véase el caso de la conversación en el interior de un convento de clausura, o la visión del cuerpo desnudo de una mujer decente) o cuya obtención de otro modo sería contraria al decoro (véase los dos casos anteriores).

En lo que respecta a la consecución del distanciamiento, su utilidad es también evidente. El autor implícito los responsabiliza en última instancia de la fiabilidad de la información que presenta, reduciendo pues su compromiso con lo narrado. Esto es así hasta el punto de que en ocasiones no se menciona la fuente de la información, pues lo único que se pretende es no comprometerse con respecto a la misma: “otro día es fama que dijo” (171); “el santo varón se embetunaba todas las mañanas sus propias botas, y aun es fama que se atrevió a componerlas alguna vez” (195) “Cuentan que en la sacristía de las iglesias a donde [Polo] solía ir a celebrar misa armaba reyerta con los demás curas” (254).

Este último tipo de informantes, por así llamarlos, está en estrecha relación con otro recurso de distanciamiento utilizado por el autor implícito, que es la duda. Así, mientras la focalización del narrador es neutra, y por tanto se limita a proporcionar datos informativos a menudo muy precisos, debido a su omnisciencia; el autor implícito se permite presentar hechos de los que no tiene seguridad, indicándolo sin reparos: “preguntó con sorpresa sentida o estudiada, que esto no se puede saber bien” (198); “una orla, que debía de estar compuesta con medicinales hierbas y atributos de farmacia.” (214); “Más tarde debieron de nacer nuevamente en su espíritu propósitos de salir. Suspiros lanzaba [...]. Después lloraba. ¿Era de rabia, de piedad, de qué...?” (241); “vivía, si no me engaña la memoria, en la calle de la Primavera” (275), etc. Con esta técnica se busca una vez más la verosimilitud, reforzando la pretendida caracterización del autor implícito como espectador-personaje.

Sin embargo la función principal del autor implícito no es conseguir la verosimilitud, sino, como ya indicamos, defender una ideología, que podemos suponer, ya que no equivalente, muy próxima a la del escritor. Al mismo tiempo, su visión cumple funciones estilísticas, ya que es un medio sencillo de introducir el humor en el texto. Ambas funciones pueden considerarse relacionadas: por una parte la presentación de algo como ridículo, cómico o risible lleva consigo un claro juicio de valor, y por otra parte Galdós prefiere introducir sus ideas antes de un modo sutil que de uno dogmático, priorizando comentarios breves pero significativos a largas digresiones. En este sentido, el autor implícito recurre con frecuencia a la ironía³.

Este recurso lo emplea en ocasiones para censurar parabólicamente, como podemos observar en el fragmento que sigue, excepcional dentro del conjunto de la novela por tratarse de un ejemplo de ironía cruel, ya que lo predominante en el texto es la ironía suave o amable:

En esto llegaba al comedor un rumorcillo oratorio, procedente del inmediato cuarto en que encerrados estaban el estudioso hijo de Bringas y el no menos despierto niño de Pez. Ambos habían principiado la carrera de Leyes, y se adiestraban en el pugilato de la palabra, espoleados desde tan temprana edad por la ambicioncilla puramente española de ser notabilidades en el Foro y en el Parlamento. Paquito Bringas no sabía gramática, ni aritmética, ni geometría. Un día, hablando con su tío Agustín, se dejó decir que Méjico lindaba con la Patagonia, y que las Canarias estaban en el mar de las Antillas. Y no obstante, esta lumbrera escribía memorias sobre la *cuestión social*, que eran pasmo de sus compañeritos. La tal criatura se sentía con bríos parlamentarios, y como Joaquinito Pez no le iba en zaga, ambos imaginaban ejercitarse en el arte de los discursos, para lo cual instituyeron infantil academia en el cuarto del primero, lo mismo que podrían establecer un nacimiento o un altarito. Pasábanse las horas de la tarde echando peroratas, y mientras el uno hacía de orador, el otro hacía de presidente y de público. Algunas veces concurrían a aquel juego otros amigos [...] y mejor repartidos los papeles, no se daba el caso de que uno mismo tocara la campanilla y aplaudiera. (185-186)

En este largo párrafo podemos comprobar el modo preferido del autor implícito para marcar ideológicamente la lectura de la obra, mediante un recurso de amplificatio por acumulación, en este caso de elementos irónicos. En el ejemplo podemos señalar por una parte el uso de un léxico encaminado a infantilizar a los personajes de los que se habla: a través de diminutivos -“rumorcillo oratorio”, “ambicioncilla”, “Paquito”,

³ Por dar unos simples datos numéricos, en la edición que manejamos (en la que el texto propiamente perteneciente a la novela ocupa 313 páginas, de la 133 a la 446) aparecen apreciaciones irónicas desde la perspectiva del autor implícito en cincuenta y dos páginas, en algunas de las cuales son varios los ejemplos, una cantidad considerable al no contar la ironía presente en el discurso de los personajes (más puntual por otra parte), ya que cuantitativamente el peso del diálogo en la obra es notable.

“compañeritos”, “Joaquinito”-, ciertos sustantivos -“el no menos despierto niño de Pez” (que tiene quince años al menos), “la tal criatura”-, perífrasis -“desde tan temprana edad”- o adjetivos -“infantil academia”-. Por otro lado uso de comparaciones que persiguen el mismo objetivo: “instituyeron infantil academia en el cuarto del primero, lo mismo que podrían establecer un nacimiento o un altarito.” A todo esto se añaden apreciaciones puramente objetivas que demuestran la ignorancia del personaje focalizado “Paquito Bringas no sabía gramática, ni aritmética, ni geometría. Un día [...] se dejó decir que Méjico lindaba con la Patagonia, y que las Canarias estaban en el mar de las Antillas.”, poniendo de manifiesto el uso irónico que se da a ciertas expresiones en principio encomiásticas como “el estudioso hijo de Bringas”, o “la tal lumbrera”.

El resultado de estos recursos es que se nos presenta una visión cómica, y al mismo tiempo muy crítica, de unos personajes. Pero al mismo tiempo, implícitamente, eso es extensivo a un modelo educativo, crítica en la que continuará insistiéndose en los diálogos que siguen a esta descripción narrativa.

«Estos chicos de ahora son el demonio...- dijo el padre sin disimular su gozo-. A los quince años saben más que nosotros cuando llegamos a viejos... [...]

-A estos condenados chicos- observó Agustín-, parece que los ha traído al mundo la diosa, el hada o la bruja de las tarabillas...

-Y en la manera de educarlos querido [...] no soy de tu parecer. Lo que tantas veces me has dicho de enviarle a una casa de Buenos Aires o de Veracruz con buenas recomendaciones, sería malograr su brillante porvenir burocrático y político (186-187).

Como podemos comprobar, un diálogo que en principio se dejaría libre a la interpretación del lector, presentando dos opiniones contrapuestas, queda limitado por la intervención del autor implícito a una crítica a un cierto modo de entender la educación. Es un ejemplo claro del control ideológico que sobre el texto proyecta la visión de esta instancia narrativa.

Comprobamos así mismo con este ejemplo cómo el escritor consigue mediante este modo de guiar la lectura indirectamente, y no mediante digresiones y reflexiones, una gran efectividad. Así, en los párrafos que hemos reproducido puede apreciarse, como se indicó, graves reparos no solo a unos personajes concretos (entre los que debe incluirse también a Francisco Bringas, el padre de Paquito, por la equivocada visión que tiene de su hijo), y al sistema educativo en general, sino una crítica a la clase política, a las ideas que en el discurso de los susodichos personajes (cuyo fragmento no

reproducimos en las citas) se exponen, y a la sociedad española en general. Así es posible interpretar el comentario “la ambicioncilla puramente española de ser notabilidades en el Foro y en el Parlamento” (185).

La ironía no siempre tiene, sin embargo, la intención de resultar en críticas tan generales, en ocasiones se trata de un recurso de alcance mucho más limitado, con el que caracterizar a un personaje o sus actitudes, por ejemplo: “Marcelina Polo, que en vida de su madre había tenido paciencia, mucha paciencia y desprecio de sí mismo se hizo cargo de que pudiendo ganar el cielo con la oración no había necesidad de conquistarlo con el martirio.” (252), “Su flaco era cierta manía nobiliaria, pues aunque los Pipaones no descendían de Iñigo Arista, el apellido materno de Rosalía [...] la autorizaba en cierto modo para construir, aunque solo fuera con la fantasía, un frondosísimo árbol genealógico” (148), o:

Sí: la adición de un plato de pescado, o de un ave flaca, a la comida de diario, perturbaba horrorosamente el presupuesto de la familia, y obligaba a don Francisco a hacer transferencias de un capítulo a otro, hasta que la cuestión aritmética se resolvía castigando el capítulo último, que era el de beneficencia. (213)

Sin embargo, la visión irónica del autor implícito es característica del mismo, hasta el punto de que en ocasiones la introduce sin un objetivo crítico, por el simple afán de transmitir humor: “Allí la vemos [a Amparo] imagen viva de la paciencia, si esta, como parece, es una imagen hermosa” (170); “Porque, al venir a la casa [Caballero], había preparado su declaración, traía un magnífico plan con oportunas frases y razonamientos. Los mudos suelen ser elocuentísimos cuando se dicen las cosas a sí mismo” (203). Esta ironía humorística puede en ocasiones resultar en un cierto distanciamiento metatextual, cuando el autor parodia un estilo: “Hubo cena, que por la fuerza rutinaria de la frase hemos de llamar opípara [...]” (251) o “Mientras la dichosa familia sentábase alegre a la mesa [...] Amparito subía lentamente, abrumada de tristeza (que me digan que esto no es sentimental) la escalera de su casa.” (213).

Otra finalidad de estas focalizaciones irónicas del autor implícito es ocasionalmente producir una cierta distensión en escenas de gran intensidad emotiva: “Las diez sería cuando [Amparo] se echó a la calle, digámoslo en términos revolucionarios, y tan medrosa iba, que se consideraba observada y aun seguida por todos los transeúntes” (242); “Al día siguiente acariciaron su alma [...] las esperanzas

de que Agustín viniera. Contando las horas se dispuso para recibirle. Pero las horas no daban partido y [...] transcurrieron sin que nadie llegase [...]” (398), o:

Cuenta doña Nicanora que al abrir la puerta de la sala les vio sentaditos el uno junto a otro, las caras bastante aproximadas, ella susurrando, él atendiendo con sus cinco sentidos como los curas en el confesionario. La inteligente vecina viendo que aquel secreto debía ser respetado, no quiso entrar, y entornando la puerta quedose en el pasillo. Bien quería ella pescar algo de lo que la penitente decía; pero hablaban tan quedito, que ni una palabra llegó a las anhelantes orejas de la señora de Ido (439)

Vistos estos ejemplos es fácil concluir que la visión del autor implícito suele caracterizarse, en efecto, por ser irónica, con cierta tendencia a la parodia y un marcado gusto por el tono humorístico. Pese a esto, a veces presenta una percepción ideológica más explícita, empleando un tono más serio, en el que la ironía está atenuada, o incluso silenciada. Este tipo de focalización es por ejemplo la que podemos localizar en los ejemplos de reflexiones ideológicas que en ocasiones encontramos en el texto:

En verdad, aquel hombre, que había prestado a la civilización de América servicios positivos si no brillantes, era tosco y desmañado, y parecía muy fuera de lugar en una capital burocrática donde hay personas que han hecho brillante carrera por saber hacerse el lazo de la corbata. No es esta la primera vez que, trasplantado aquí el yanqui rudo, ha tenido que huir aburridísimo y sin ganas de volver más. (174)

O:

El desnivel chocante que se observa hoy entre las apariencias fastuosas de muchas familias y su presupuesto oficial, emana quizás de un sistema económico menos inocente que la maña y el arte ahorrativo del angélico Thiers y que la habilidad de Rosalía para explotar sus relaciones. Hoy el parasitismo tiene otro carácter y causas más dañadas y vergonzosas. Existen todavía ejemplos como el de Bringas, pero son los menos. No se trate de probar que la mucha economía y un poco de adulación hacen tales prodigios, porque nadie lo creerá. Cuando algún extranjero, desconocedor de nuestras costumbres públicas y privadas, admira en los teatros a tantas personas que revelan en su cara desdeñosa una gran posición, a tantas damas lujosamente adornadas; cuando oye decir que a la mayor parte de estas familias no se les conoce más renta que un triste y deslucido sueldo, queda sentado un principio económico de nuestra exclusiva pertenencia, al cual se ha de aplicar pronto una voz puramente española, como el vocablo *pronunciamento*, que está dando la vuelta al mundo y anda ya por las antípodas (194, 195)

Se puede apreciar en estas reflexiones una visión más centrada y explícita: se focaliza problemas más concretos. En el primer caso, la incapacidad de adaptarse los emigrantes que regresan a España a su sociedad decadente, en el segundo, la corrupción burocrática. Y se presenta una formulación más clara de las ideas que se pretenden

introducir en el texto, en este caso de censura “Hoy el parasitismo tiene otro carácter y causas más dañadas y vergonzosas” o defendiendo la labor de los emigrados “aquel hombre, [...] había prestado a la civilización de América servicios positivos si no brillantes”. Es de notar que sin embargo el autor implícito muestra una visión prudente y moderada, refugiándose en una crítica impersonal, sin concretar individuos, instituciones o ideologías: “hay personas que han hecho brillante carrera por saber hacerse el lazo de la corbata”, “muchas familias”, “tantas personas”, “tantas damas”...

En ocasiones, estos juicios y consideraciones del autor implícito se apartan de la narración hasta el punto de detenerla puntualmente, y más que reflexiones propiamente dichas pueden ser consideradas digresiones, marcadas así mismo por una carga ideológica muy evidente:

Ver cómo del fondo general de suciedad iban saliendo en una y otra pieza el brillo y fineza del aseo, era el mayor gusto de las tres hembras. [...] El agua negra del cubo arrastraba todo a lo profundo. Así el polvo vuelve a la tierra después de haber usurpado en los aires el imperio de la luz; pero ¡ay! la tierra lo envía de nuevo, desafiando las energías poderosas que lo persiguen, y esta alternativa de infección y purificación es emblema del combate humano contra el mal y de los avances invasores de la materia sobre el hombre, eterna y elemental batalla en que el espíritu sucumbe sin morir o triunfa sin rematar a su enemigo. (154)

Este ejemplo, extraído del final de uno de los párrafos iniciales del capítulo III, nos permite comprobar de nuevo cómo la visión del autor implícito se caracteriza por una ironía prácticamente omnipresente. La digresión muestra una imitación satírico-burlesca del lenguaje y el estilo de las novelas folletinescas, especialmente si tenemos en cuenta las líneas anteriores, cuya reproducción omitimos por no ser representativas de la omnisciencia del narrador, que recuerdan de un modo un tanto grotesco el estilo de la épica, estableciendo comparaciones hiperbólicas entre las diversas tareas de limpieza propias de una mudanza y los accidentes de una batalla campal. Pero aunque el párrafo pueda parecer un mero recurso humorístico introducido con el objetivo de hacer reír al lector, no es posible dejar de observar un cierto paralelismo entre las actitudes de algunos de los protagonistas de la obra (Pedro y Amparo en especial, y hasta cierto punto también Agustín) y el fenómeno ilustrado con palabras tan grandilocuentes por la voz del narrador. El hecho de que esta intervención tenga lugar en el capítulo III, en la presentación del argumento, y no en el nudo o el desenlace, facilita un tanto dicha lectura.

El ejemplo anterior es, sin embargo, un tanto excepcional, ya que lo mismo que en las reflexiones ideológicas, en estas digresiones el autor implícito suele focalizar de un modo que, sin dejar de ser subjetivo y caracterizado por los juicios de valor, trata de apartarse del prisma humorístico, como podemos comprobar en este otro fragmento:

Al propio tiempo, solía tener Rosalía con ellas rasgos de impensada crueldad, que brotaban de su corazón como la mala hierba de un campo sin cultivar. Este detalle pinta a la señora de Bringas y da completa idea de su limitada inteligencia, así como de su perversa educación moral, vicio histórico y castizo, pues no lo anula, ni aún lo disimula, el barniz de urbanidad con que resplandecen, a la luz de las relaciones superficiales, muchas personas de levita y mantilla. Además, la lucha por la existencia es aquí más ruda que en otras partes; reviste caracteres de ferocidad en el reparto de las mercedes políticas, y en la esfera común tiene por expresión la envidia en variadas formas y en peregrinas manifestaciones. Se da el caso extraño de que el superior tenga envidia del inferior, y ocurre que los que comen a dos carillos defienden con ira y anhelo una triste migaja. Todo esto, que es general, puede servir de base para un conocimiento exacto de las humillaciones que aquella señora impuso a sus protegidas, y de la sequedad con que les hacía sentir el peso de su mano al darles la limosna. (166)

Aparte de los recursos que hasta ahora hemos mencionado, que o bien sirven para conformar la visión del autor implícito, o se sirven de ella como medio para dirigir la lectura, existen una serie de elementos metanarrativos a medio camino entre ambas funciones, que se introducen también desde esta perspectiva del autor implícito. Nos referimos por una parte a las referencias al lector implícito y por otra a técnicas de anticipación que sirven para generar expectativas en el lector y tratar de animarle a seguir leyendo.

La actitud del autor implícito con el lector es de complicidad y camaradería. Ya señalamos que se puede suponer que el lector al que este se dirige tiene en común una serie de vivencias y un bagaje cultural, por lo que no es extraño que emplee el plural inclusivo para referirse al mismo: “Después de bien sentadas las alfombras (ocupación que tiene la poca gracia de presentarnos a este dignísimo personaje andando en cuatro pies)⁴” (151); “si aquella sociedad anterior al 68 difería bastante de la nuestra” (165); “Oigamos la cantinela de todos los días” (170); “el respeto que le tenía será mejor calificado si le damos el nombre de miedo.” 324). El caso más claro es el que sigue: “Cómo enseñaba sus blancos dientes, como contorneaba su cuello [...] eran detalles que

⁴ Para mayor comodidad señalamos mediante subrayado aquella parte de la cita que más nos interesa en estos casos, ya que las marcas pueden consistir en una sola palabra, en ocasiones un simple deíctico. Ningún subrayado es propio del texto, por lo que lo preferimos a las cursivas, que sí están presentes en ocasiones en la edición que empleamos.

tú y yo lector amigo, habríamos reparado, mas no Caballero” (413) que es la única ocasión en que se emplea el término “lector” en la novela aunque se hace referencia también a: “todos los que esto lean” (151); “el público” (168) o “cuantos le conozcan [a Agustín] por estas páginas, o porque realmente le hayan tratado” (412). Además se acompaña significativamente por el calificativo “amigo”, confirmando el deseo del autor implícito de establecer una relación de complicidad con el lector.

En cuanto a las consideraciones metatextuales que introduce la visión del autor implícito para suscitar el interés y animar a la lectura, pueden ser fundamentalmente de dos tipos. Generalmente se trata de anticipaciones de elementos que se introducirán más adelante en la narración: “[Agustín] no sostenía relaciones constantes más que con sus primos los Bringas y con dos o tres amigos del comercio y banca de Madrid, a quienes conoceremos más adelante.” (174); “este descanso era sólo burla horrorosa de su destino que le preparaba un rudo golpe.” (357). Sin embargo, pueden tratarse de justificaciones por la inclusión de información que no pueda parecer relevante “Saca a relucir indiscretamente estas cosillas el narrador, para que se vea que si aquella pareja sabía explotar a la sociedad, no dejaba de hacerse merecedora, por su arreglo sublime, de las gangas que disfrutaba.” (196); “su estilo [...] no merece ciertamente que por él se rompa el respetable secreto del correo. Aquel día, no obstante, introdujo en su epístola novedades tan ajenas al comercio, que no es posible dejar de llamar la atención sobre ellas.” (303).

Comentados los aspectos más relevantes con referencia a la visión que el autor implícito introduce en el texto, conviene ahora hablar de las funciones que cumple la visión del narrador omnisciente. Persiguen fundamentalmente la mimesis de la realidad, aunque no copia. En efecto, uno de los objetivos que el escritor de *Tormento* se planteaba durante la génesis creativa de sus obras y a lo largo de la redacción de las mismas es convertir la novela en “imagen de la vida (1972:175). De modo que:

el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (1972:175-176).

Un simple vistazo a la crítica del momento nos permite confirmar estas afirmaciones. Basta por ejemplo reproducir algunos fragmentos del inicio de la reseña que Leopoldo Alas realizó precisamente a *Tormento*:

Tormento es un paso más de su autor en ese gran arte de la novela de observación, que hace poco Edmundo Goncourt quería que no se llamase novela, sino otra cosa, y que Zola proponía apellidar estudio, nombre poco feliz. No vale más que *La desheredada* [...] pero es de su temple, y nos hace penetrar [...], con buen pie, en esos interiores ahumados de que habla Marcelino Menéndez en su notable prólogo a las *Obras completas* de Pereda.

¡Los *interiores ahumados*! Eso es lo que está sin estudiar en España. Interiores de almas, interiores de hogares, interiores de clases, de instituciones. [...] nuestra brillante literatura contemporánea [...] poco o nada ofrece digno de estudio en el respecto de que se trata. Nuestro gran mundo, por ejemplo, está sin estudiar. [...] El arte literario aún no ha sacado provecho alguno de ese gran mundo español, que debe tener tantos elementos de belleza, tanto campo de observación y de experiencia (2003:518)

Como se puede ver, en el inicio del artículo aquí reproducido *Clarín* hace frecuentes referencias al concepto de estudio, incluso pese a no considerar este término adecuado para etiquetar con el mismo a la novela. Aún más, se puede identificar en sus palabras lo que él considera el objeto de estudio de la novela “interiores de almas, interiores de hogares, interiores de clases, de instituciones”, es decir la esfera individual y la esfera social, tanto en sus ámbitos públicos como privados. Esto resulta si cabe más claro en la conclusión de su reseña, en la que afirma que: “Galdós [...] [es] novelista de [...] los que Taine considera colaboradores de la ciencia (sin salir jamás del arte), para el estudio del alma humana y sus complicadas relaciones con la convivencia social” (2003:523).

Y el propio autor de *Tormento* muestra en sus textos críticos que compartía dicha visión. Veamos por ejemplo un extracto de su prólogo a la segunda edición de *La Regenta*, de 1901:

A muchos imponía miedo el tal Naturalismo, [...]. se hizo moda hablar de aquel sistema, como de una rara novedad y de un peligro para el arte. Luego se vio que no era peligro ni sistema, ni siquiera novedad, [...] antiguos y modernos conocían ya la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho. [...] la pintura fiel de la vida era practicada en España por Pereda y otros, y lo había sido antes por los escritores de costumbres. Pero [...] el Naturalismo que acá volvía [...] traía más calor y menos delicadeza y gracia. El nuestro [...] encarnaba la realidad en el cuerpo y rostro de un humorismo que era quizás la forma más genial

de nuestra raza. Al volver a casa [...] habíamle arrebatado la socarronería española [...] lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. [...] Francia [...] nos imponía una reforma de nuestra propia obra [...] aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo, y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca. [...] nuestro arte de la naturalidad con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico responde mejor que el francés a la verdad humana; [...] las crudezas descriptivas pierden toda repugnancia bajo la máscara burlesca, y [...] los profundos estudios psicológicos pueden llegar a la mayor perfección con los granos de sal española que escritores como don Juan Valera saben poner hasta en las más hondas disertaciones (1972:214-216).

El fragmento puede parecer largo, y es mucho menos explícito que el artículo de *Clarín*, pero es posible extraer de su lectura que el escritor canario consideraba necesario ajustar “las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma” y dotar a su estilo de “fuerza analítica” para aplicarla a los “estados psicológicos”. Además -y esto es una opinión personal suya- otorga un gran valor a la inclusión del humor dentro de su estilo, considerando esta práctica “quizás la forma más genial de nuestra raza”, pues según él “nuestro arte de la naturalidad con su feliz concierto entre lo serio y lo cómico responde mejor que el francés a la verdad humana” y, con el humor, “los profundos estudios psicológicos pueden llegar a la mayor perfección”. Estas reflexiones recogen, como adelantábamos, una intención mimética y analítica.

Pueden sacarse numerosas conclusiones de la consideración de la novela como un medio para la representación y estudio del individuo y la sociedad. Por ejemplo, se podrían señalar las implicaciones filosóficas: de dicha consideración se deduce que en el XIX se consideraba que la realidad era susceptible de representación e interpretación. Por lo tanto, era cognoscible. Tal vez parezca una afirmación irrelevante, sin embargo cuando estos axiomas fueron puestos en duda a lo largo de los siglos XX y XXI se produjeron importantes cambios estilísticos y formales en la construcción de la narrativa.

Así mismo, la narración está focalizada desde su perspectiva, por lo que es posible localizar su visión en fragmentos de transición, enlace y recapitulación.

No resultará extraño constatar que a través de la función descriptiva del narrador este focaliza espacios y personajes. Así, podemos localizar numerosos ejemplos en los que lo hace con las criaturas literarias, aunque suelen producirse en estas descripciones

breves intrusiones de la visión del autor implícito, por el ya mencionado afán del escritor por introducir la ironía. Lo cual sucede en el capítulo segundo respecto de Francisco Bringas:

No era político Bringas, ni lo había sido nunca [...]. No sentía ambición, y por no tener vicios, ni siquiera fumaba. Era tan trabajador, que sin esfuerzo y contentísimo desempeñaba su trabajo y el de su jefe, un solemne haragán. En su casa no perdía el tiempo, y sus habilidades mecánicas eran tantas que no nos sería fácil contarlas todas. Naturaleza puso en él útiles y variados talentos para componer toda suerte de objetos rotos. Cualquiera desvencijada silla que cayera en sus manos quedaba como nueva, y sus dedos poseían secreta virtud para pegar una pieza de fina porcelana que se hubiera hecho pedazos. Atreviase hasta con los relojes que no querían andar, y con los juguetes que en manos de los chicos perdieran la virtud de su mecanismo. Restauraba libros cuya encuadernación se deterioraba, y barnizaba un mueble a quien el tiempo y el uso hubieran gastado el lustre. [...] En su casa no hacían falta carpinteros. Bringas sabía mejor que nadie clavar, unir, tapizar, descerrajar, y le obedecían el hierro y la madera [...]. Al mismo tiempo, era hombre que no se desdeñaba, en día de apuro y convidados, de ponerse en mangas de camisa y limpiar los cubiertos. Hacía el café en la cocina a estilo de gastrónomo, y si le apuraban, comprometía a poner un arroz a la valenciana que superara a las mejores obras de su digna esposa y de la cocinera de la casa. (146,147)

Estas descripciones de los personajes, focalizadas por el narrador son constantes y pueden centrarse en cuestiones diversas: el aspecto físico, ya sea la apariencia:

Era Rosalía, por decirlo de una vez, una de esas hermosuras gordas, con semblante aniñado y facciones menudas, labradas y graciosas, que prevalecen contra el tiempo y las penas de la vida. Su vigorosa salud, defendiéndola de los años, dábale una frescura que le envidiarían otras que, a los veinticinco y con un solo parto, parece que han sido madres de todo un regimiento (149).

O el vestido: “Abrió la puerta su hermana [de Amparo], en traje y facha que declaraban hallarse ocupada en vestirse para salir a la calle, esto es, en enaguas, con los hombros descubiertos, bien fajada en un corsé viejo, con el peine en una mano y la luz en otra.” (213); “Rosalía no parecía la misma que [...] veíamos diariamente consagrada al trajín doméstico, a veces cubierta de una inválida bata hecha jirones, a veces calzada con botas viejas de Bringas, casi siempre sin corsé, y el pelo como si la hubiera peinado el gato de la casa” (189).

También pueden centrarse en la psicología de los entes de ficción: “¡Qué buen sentido! Caballero estaba encantado. La conformidad de las ideas de Amparo con sus ideas debía darle ánimo para abrir de golpe y sin cuidado el arca misteriosa de sus secretos. El soberano momento llegaba (202)”; o “Lo primero que tuvo que hacer fue

inventar la explicación de su ausencia de la casa de Bringas. Cuando no las pensaba con tiempo, estas mentirijillas le salían mal, y en el momento preciso se confundía, dando a conocer que ocultaba la verdad” (242).

Pero el narrador no solo centra su atención sobre los personajes: no resulta extraño que describa ambientes, objetos y lugares. Estos dos últimos puntos no obstante, los abordaremos cuando nos refiramos al tratamiento del espacio en la novela. Por lo que respecta a los ambientes, existen ejemplos como el que sigue:

En el teatro pasaba Rosalía momentos muy felices, gozando , más que en la función, en ver quién entraba en los palcos y quién salía de ellos, si había mucha o poca concurrencia, si estaban las de A o las de B y qué vestidos y adornos llevaban, si la marquesa o la condesa habían cambiado de turno. En los entreactos leía Bringas *La Correspondencia*, luego subía a este o el otro palco para saludar a tal o cual señora, y Rosalía, desde su butaca, cambiaba sonrisas con sus amigas. [...] Madrid, sin ser pequeño lo parece a veces (entonces lo parecía más) por la escasa renovación de personal en paseos y teatros. Siempre se ven las mismas caras, y cualquier persona que concurra con asiduidad a los sitios de pública diversión, concluye por conocer en tiempo breve a todo el mundo (192, 193).

Conviene señalar, sin embargo que comparativamente, las focalizaciones de ambientes son escasas por parte del narrador, que les presta poca atención, al contrario que las ya mencionadas focalizaciones de personajes, que son mucho más abundantes, ya sean referentes a la apariencia física o a su interioridad. En este sentido, no es extraño que el narrador realice matizaciones o aclaraciones a posteriori sobre criaturas literarias previamente presentadas, un poco a la manera cervantina, como en este caso con respecto a Rosalía Bringas:

Era ella [Rosalía] dama de buenas vistas; sin que llegara a ser contada entre las celebridades de la hermosura; era simplemente *la de Bringas*, una persona conocidísima, entre vulgar y distinguida, a quien jamás la maledicencia había hecho ningún agravio. [...] A Rosalía le gustaba, sobre todas las cosas, figurar, verse entre personas tituladas o notables por su posición política y riqueza aparente o real; ir a donde hubiese animación, bulla, trato falaz y cortesano, alardes de bienestar, aunque, como en el caso suyo, estos alardes fueran esforzados disimulos de la vergonzante miseria de nuestras clases burocráticas. Era hermosa, y le gustaba ser admirada. Era honrada, y le gustaba que esto también se supiera (193).

También sobre Celedonia:

[...] mujer de mucha edad, bondadosa y sin malicia, pero que no sabía gobernar ni su casa ni la ajena. Era madre de sacristanes, tía y abuela de monaguillos, y había desempeñado la portería de la rectoral de San Lorenzo durante luengos años. Sabía de liturgia más que muchos

curas, y el almanaque eclesiástico lo tenía en la punta de la uña. Sabía tocar a fuego, a funeral, repique de misa mayor, y era autoridad de peso en oficios religiosos. Pero con tanta ciencia no sabía hacer una taza de café, ni cuidar un enfermo, ni aderezar los guisos más comunes. Su gusto era callejear y hacer tertulia en casa de las vecinas (256).

O acerca de Pedro Polo:

Estaba tan transformado que casi no se le conocía al primer golpe de vista, pues se había dejado la barba, que era espesa, fuerte y rizada, y la vida del campo había sido eficaz y rápido agente de salud en aquella ruda naturaleza. El semblante rebosaba vigor, y sus miradas tenían todo el brillo de los mejores tiempos. Vestía chaquetón de paño pardo y llevaba en la cabeza gorra de piel. Ambas prendas le caían tan bien, que casi le hermozeaban. Antes que hombre disfrazado, era un hombre que había soltado el disfraz, apareciendo en su propio y adecuado aspecto (360-361).

Así mismo, el relato está focalizado desde la perspectiva del narrador omnisciente que lo sabe todo sobre la historia que se cuenta y quienes la protagonizan. Su visión puede localizarse en fragmentos que marcan una transición entre dos ideas o anécdotas:

los niños, que habían pasado todo el día en la casa de Caballero, vinieron por la noche. Enredaban tanto con la novedad de la casa y su cuarto, que Rosalía tuvo que administrarles algunos azotes [...] y de esta suerte no concluyó sin lágrimas un día de tantas satisfacciones (159).

«Seguramente -pensaba al acostarse- hoy que yo he faltado, habrá ido él. Volverá mañana».

Así fue. Agustín se personó en la casa de sus primos muy temprano [...] (286)

Igualmente, las recapitulaciones, que retoman una idea presentada en la narración con anterioridad, también son focalizadas por el narrador:

Y la atormentada dama contestaba sin confundirse, y tenía que salir y entrar, y sacar cuartos, y dar órdenes, y pasar a la despensa, y dale y vuelve, y otra vez, y torna y vira... Pero no soltaba en medio del laberinto casero el hilo de su tema, y en un respiro siguió de este modo: (177)

Aparte de estas técnicas de transición, enlace y recapitulación, propias de la forma del narrador e incluso de la construcción más general del lenguaje, ya que todo discurso de cierta extensión presenta mecanismos de este tipo, hay otro tipo de función narrativa más propia, que no exclusiva, de la narración literaria, encaminada a mantener el suspense, generalmente mediante una gestión de la información consistente en sugerir que aún no se ha revelado toda la información relevante. Este método de crear

expectativa en el lector es explotado en *Tormento*, junto con otros que ya mencionamos al tratar la focalización del autor implícito -los comentarios metatextuales que anticipaban acontecimientos de la historia-. Veamos algunos ejemplos:

Y no salía de esto; si bien tenía fuerte apetito de hablar, de decir algo. Solo ante ella, sin temor de indiscretos testigos, el hombre más tímido del mundo iba a ser locuaz y comunicativo. Pero las burbujas de elocuencia estallaban sin ruido en sus morados labios, y... (199)

Se comprueba así cómo la tercera persona del singular y la manifiesta omnisciencia (se tiene conocimiento de los procesos internos de la mente del personaje, y no solo eso, si no que se presentan de un modo resumido y parafraseado) confirman que es el narrador omnisciente el que focaliza este fragmento. Se puede apreciar el uso de indefinidos y deícticos de los cuales no se conoce el referente “algo”; el uso de perífrasis con valor temporal de futuro “iba a ser”, negada por la adversativa que le sigue “Pero”; y la representación del silencio mediante los puntos suspensivos. Todos estos recursos sugieren que se oculta información, se retrasa; generan una expectativa que se concreta en un interrogante formulable ¿hablará Caballero? o de un modo análogo.

Estos sublimes conceptos eran el único producto de aquellos dos cerebros henchidos de ideas y de aquellos corazones en que el sentimiento rebosaba. Mas Caballero, sintiéndose espoleado por la impaciencia, pensó: «Ahora a nunca»; y una frase brilló en su mente, una frase de esas que o se dicen o revientan el oprimido molde que las encierra. Más fuerte era el concepto contenido que la timidez del continente, y de aquella discreta boca salieron estas palabras, como sale un disparo por la boca del cañón (289).

Observamos en este otro ejemplo recursos análogos: pese a la intromisión del autor implícito en sendos comentarios irónicos y la reproducción literal de un pensamiento de Caballero, predomina en el fragmento la focalización del narrador. Sus comentarios muestran su omnisciencia, pues conoce con detalle la interioridad de los personajes y sus procesos psicológicos: “cerebros henchidos de idea”, “corazones en que el sentimiento rebosaba”, “espoleado por la impaciencia”. Sin embargo, silencia intencionadamente la información: usando indefinidos -“una frase”- y perífrasis -“una frase de esas que se dicen o...”- para evitar citar un elemento en cuestión (cierta frase en este caso). El suspense conseguido por estos medios se alarga un poco más mediante el diálogo que sigue a esta intervención del narrador:

Tengo que hablar con usted...

-Sí, sí, ¡estoy tan agradecida!... -balbució ella, con un nudo en la garganta.

-No, no es eso. Es que esta mañana hablamos Rosalía y yo de usted, y de si entra o no en el convento. Yo estoy en darle la dote; pero, entendámonos, con una condición: que no ha de casarse usted con Jesucristo, sino conmigo (289).

Este fragmento es una buena muestra de cómo el escritor combina hábilmente distintos elementos de la intriga para crear un expectativa, mezclando la focalización del autor implícito con la del narrador, y combinando estas con las voces de los personajes, para retrasar mediante un diálogo la frase que se le ha ocurrido a Caballero “estoy en darle la dote [...] con una condición: que no ha de casarse usted con Jesucristo, sino conmigo”. Comentamos esta particularidad pese a que el tema que nos ocupa en este apartado es la focalización del narrador porque a nuestro entender resulta pertinente (y el ejemplo se presta a ello) señalar que aunque por cuestiones prácticas seguimos un procedimiento metodológico consistente en examinar los distintos elementos narratológicos por separado, estos se combinan entre sí en el texto para formar el tejido novelístico.

No obstante la preponderancia de la focalización omnisciente del narrador, esta se desplaza veces a los personajes. Por ello no podemos dar por finalizado el estudio del punto de vista de *Tormento* sin hacer referencia a la que aportan en ocasiones algunos entes ficcionales, que resulta relevante para la construcción de la obra. La adopción de la visión de estos por parte de un narrador en tercera persona suele tener como consecuencia una reducción de la perspectiva, lo que implica un cambio en la omnisciencia a una de las dos que el profesor Villanueva (1988:19) llama, respectivamente, selectiva o multiselectiva, dependiendo de si el escritor opta por presentar la visión de uno o varios personajes. Sin embargo, esto no se produce en la novela que nos ocupa, en la que la presencia constante del autor implícito basta para evitar dicha reducción, incluso en los casos en los que no arrastra consigo la focalización omnisciente y por tanto ilimitada del narrador.

Pese a esto, aunque el punto de vista mayoritario de *Tormento* es la omnisciencia autorial, hay ocasiones en las que nos es posible localizar en el texto la visión de los personajes, mediatizada o no por la del autor implícito. Se identifican fundamentalmente dos tipos de personajes focalizadores: en primer lugar los que cumplen la función de informantes de la voz autorial, de los cuales por regla general se nos proporciona su visión, pues aportar esta es precisamente su papel como informantes, como por ejemplo: “El amo estaba desconocido; era otro hombre, según

contó Felipe. A la dulzura habían sucedido displicencias. Reñía por cualquier motivo; no se le podía hablar, porque saltaba con cualquier disparate.” (433), o:

Decía doña Nicanora [...] hablando de Amparito, que si a esta la cogiesen por su cuenta las buenas modistas, si la ataviaran de pies a cabezas y la presentasen en un salón, no habría duquesas ni princesas que se le pusieran delante.

¡Y qué cuerpo tan perfecto! -añadía la señora de Ido, poniendo, según su costumbre, los ojos en blanco-. He tenido ocasión de verla cuando íbamos juntas a los baños de los Jerónimos... Me río yo de las estatuas que están en el Museo (215, 216).

En estos casos se aprecia cómo el narrador adapta su punto de vista al del personaje en cuestión, empleando por ello expresiones de su discurso: “saltaba por cualquier disparate”, “no habría duquesas ni princesas que se le pusieran delante”. Aquí, en el segundo ejemplo, se añade la voz del propio personaje, que completa la información también desde su perspectiva, pero además comprobamos cómo estos enfoques no están exentos de intrusiones de la visión del autor implícito, como es la apostilla a la costumbre de doña Nicanora de poner los ojos en blanco

En segundo lugar, también los protagonistas focalizan fragmentos de la obra, sin quitar por ello que excepcionalmente se pueda presentar una focalización de un personaje secundario que no realice funciones de informante. Nos referimos principalmente a Amparo y a Agustín Caballero, dos de los vértices del triángulo amoroso que constituye uno de los principales motores argumentales de la obra.

El punto de vista de Amparo se localiza en algunos de los capítulos en los que esta tiene mayor presencia. Vale la pena indicar que el escritor organiza la composición de la novela de un modo clásico, pero efectivo. Así, los primeros capítulos los dedica a presentar a los personajes y la situación -hasta el capítulo VII o hasta el capítulo X según queramos ser más o menos restrictivos con lo que entendemos por presentación o introducción, pero nos inclinamos más bien por la primera opción-. Los capítulos centrales -del VIII al XXXIV- plantean el conflicto, y en los últimos (del XXXV al XLI) se desarrolla el desenlace de la acción. En el ámbito de esta típica división tripartita, hacemos precisiones sobre la distribución de las distintas visiones de la novela.

La presentación está mayoritariamente focalizada por el autor implícito, cuya presencia es en los primeros capítulos de la obra abrumadora y casi absoluta. Esta focalización se completa fundamentalmente con la del narrador omnisciente, lo que

significa que la construcción del marco de referencia al que el lector acudirá para interpretar el conjunto de *Tormento* corre a cargo de estas voces tan subjetivas. De ahí que la lectura, como ya señalamos en varias ocasiones, esté fuertemente dirigida, interpretativa e ideológicamente hablando.

El nudo presenta personajes en conflicto: Rosalía que trata de hacerse con el control sobre el dinero de su primo, Agustín que desea casarse con Amparo, Amparo que se debate entre dudas morales, corresponderle y mantener en secreto su vergüenza y Polo cuya pasión le inclina a prescindir de la moral y cuyo entorno le empuja a normalizar su situación. El punto de vista del narrador domina esta parte central de la novela, sin embargo se auxilia en numerosas ocasiones de enfoques de cada uno de estos personajes para presentar el conflicto, y el autor implícito aparece con frecuencia para hacer consideraciones varias sobre el mismo.

El desenlace se focaliza fundamentalmente desde la perspectiva del narrador, con un fuerte apoyo en la visión de Agustín Caballero, como figura de autoridad y poder, capaz por tanto de solucionar con su actuación en un sentido o en otro la situación presentada en la obra⁵.

En este esquema, los capítulos en los que Amparo goza de mayor protagonismo son: el VIII, del X al XIII, el XV y el XVI, el XIX y el XX, del XXIII al XXIX, del XXXI al XXXIV, el XXXIX y el XL. De estos, localizamos su visión especialmente en el XII, el XXIII, el XXV, el XXVIII, el XXIX, el XXXII, el XXXIII y el XXXIV. Estas focalizaciones del personaje femenino se dirigen fundamentalmente a darnos un enfoque de ciertas criaturas literarias y de ciertos espacios, que trataremos más adelante en el apartado correspondiente. La función de dicha perspectiva puede ser informar de las opiniones de Amparo, y no tener más deseos que el mimético, revelándonos su sentir y su pensar. En ese sentido pueden considerarse las focalizaciones centradas en Agustín:

Amparo, más que cuadros, bronce y muebles, admiraba la grave figura de su futuro marido, en cuyo rostro daba de lleno la luz que él mismo sostenía para alumbrar los objetos. En su barba negra brillaban las manchas canosas como hilada de plata, y su tez amarillenta, bañada en viva luz, tomaba un caliente tono de *terracotta*, comparable a cosas indias, egipcias o aztecas. No sabía ella completar la comparación: pero sí que resultaba característico. Bien mirado, era Agustín un hombre guapo, con su mirar noble y leal, y aquella expresión tan suya, como de

⁵ Podemos señalar aquí elementos de estudio para una crítica feminista de la novela.

persona que está disimulando un dolor. Amparo no se hartaba de mirarle, considerándole como el más cabal, el más simpático y el más perfecto de los hombres en todos los sentidos (357).

Es de notar que la visión, no ya del autor implícito, sino del narrador omnisciente se introduce en medio de este punto de vista, de modo casi inadvertido, hasta que se ve forzado a descubrirse para mantener la coherencia -la verosimilitud- del personaje: “su tez amarillenta [...] tomaba un caliente tono de *terracotta*, comparable a cosas indias, egipcias o aztecas. No sabía ella completar la comparación: pero sí que resultaba característico”. Se conforma, pues, una suerte de focalización del focalización, que el narrador realiza con respecto a su personaje. No hay duda de todos modos que la visión presentada es propia de Amparo, y subjetiva, como apreciamos en fragmentos del tipo: “Bien mirado, era Agustín un hombre guapo” en directa contradicción con lo comentado por el autor implícito al presentar por primera vez al personaje: “el retraimiento social y un trabajo de Hércules quitaron para siempre a una y otro [la cabeza y el cuerpo de Agustín] fineza y elegancia, y hasta la posibilidad de adquirirlas.” (174).

Otro tipo de focalizaciones de Amparo, sin embargo, no cumplen únicamente la función de proporcionarnos información acerca de su interioridad, sino que condicionan la interpretación de ciertos pasajes. En ellos las visiones del narrador omnisciente y del autor implícito prescinden de complementar o juzgar los datos proporcionados por el personaje, limitándose a justificarlos o comentarlos. Como resultado, las claves para la interpretación de las que dispone el lector son las mismas que tiene el personaje de Amparo, por lo que se espera despertar su empatía.

Un buen ejemplo de esto es el caso de Pedro Polo, que en su segunda aparición en la obra es focalizado mayoritariamente por la joven, con el fin de incrementar el patetismo y la tensión dramática. Mientras el narrador se ha referido anteriormente a esta figura como “el enfermo”, “el misántropo”, “el maestro”, “el capellán” o “el ex-capellán”, haciendo referencia a su condición ya sea física o social, a partir del capítulo XXVIII -cuando el escritor pone de nuevo en primer plano a este personaje, al que apartara momentáneamente de la acción mediante un recurso de alejamiento espacial- las alusiones y los epítetos con los que se le refleja en el texto cambian notablemente, mostrando el temor de Amparo y la opinión que tiene acerca del sacerdote: “su enemigo”, “el monstruo”, “fiera”, “dragón”, “el indomable”, “el bruto”, “el bárbaro”...

La prueba de que estos apelativos reflejan la focalización del personaje femenino está en que en los capítulos XXX y XXXI, cuando este se esconde y pasa a un segundo plano textual en el que su presencia es latente y mediante alusiones directas o indirectas, de los personajes o del narrador, este pasa a referirse al presbítero: cómo “Polo”, y en una ocasión cómo “el ex-capellán”; y si bien su hermana, que entra en escena con Nones en el capítulo XXX, al principio continúa la deriva de Amparo con apelativos como “caribe” o “ese pedazo de bárbaro”, y Nones le sigue el juego con otros como “salvaje” -“Lo primero[...], es que se nos convierta él, que a los demás salvajes [...] no faltará quién los meta en cintura.” (378)-, pronto ambos cambian estas expresiones por otras más amables: “querido y desgraciado hermano”, “ese pecador” (ambas de Marcelina) o “mi amigo Perico” (de Nones). En el momento en que al final del capítulo XXXI, Amparo de nuevo está en primer término textual, reaparecen apelativos cómo “el bárbaro” o “el bruto”.

El punto de vista de Caballero no tiene mucho de particular, en comparación con el de su prometida. El objetivo es mostrar sus sentimientos hacia la protagonista, y son casi en exclusiva referidas a ella. Un buen ejemplo es:

Aquellos hoyuelos, cuando se reía ¡qué bonitos! Aquella manera particular de decir *gracias*, ¿cómo se podía borrar de la fantasía del enamorado? ¿Ni cómo olvidar la muequecilla antes de decir *no*, el repentino y gracioso movimiento de cabeza al afirmar, la buena compañía que hacían los cabellos a los ojos, aquel tono de inocencia, de sencillez, de insignificancia con que hablaba de sí misma? ¡Qué manera de mirar cuando se le decía una cosa grave! ¿Pues aquel modo de cruzar el manto sobre el pecho, con la mano derecha forrada en él y tapando la boca...? (305)

Otro personaje cuya focalización se nos presenta en el texto con cierta frecuencia es Rosalía, que pese a no ser protagonista podría según cierta aproximación crítica (cercana en parte a las categorías actanciales) considerarse una de las principales antagonistas de la heroína. Sus enfoques, sin embargo, sirven para plasmar su carácter, por lo que aun siendo variados y centrándose mucho en dos de los protagonistas de la novela (Amparo y Agustín), no merecen mayor comentario para lo que ahora nos ocupa.

1.2 La voz

En este apartado nos ocuparemos de analizar los aspectos que tienen que ver con ella (Bajtín, 1991). Identificaremos las distintas voces presentes en el texto e indicaremos sus peculiaridades: el nivel lingüístico y el registro que emplean, su importancia en el conjunto de la narración (que puede ser cuantitativa, dependiendo de

la cantidad de intervenciones y longitud de las mismas; o cualitativa, dependiendo de la relevancia de dichas intervenciones), el tipo de información que proporcionan, sus silencios... Así mismo diferenciaremos entre las voces del narrador y las voces de los personajes, examinando las relaciones que se establezcan entre ella.

1.2.1 La voz del narrador

Al analizar la visión de la instancia narrativa señalamos la presencia de dos categorías metatextuales: el narrador omnisciente y el autor implícito, con sus respectivas focalizaciones. Ambas instancias se reflejan en el texto por sus respectivas voces, la del primero en tercera persona y la del segundo en primera persona. Ambas voces no son exactamente equivalentes, pero sí muy similares.

El narrador en tercera persona presenta una voz culta, que generalmente se expresa en un registro o estilo elevado caracterizado por emplear de modo premeditado palabras de uso poco común y marcado carácter literario, que en ciertos pasajes dan a su discurso un aire libresco o incluso en ocasiones académico. De todos modos no es poco habitual que en su discurso se mezclen con facilidad expresiones más coloquiales con estas palabras cultas. También se puede identificar un cierto gusto por las frases hechas, ya sean las más conversacionales: “haciendo mangas y capirotos” (151); “parece que han sido madres de un regimiento” (149)...; u otras de carácter más literario: “Su vigorosa salud, defendiéndola de los años” (149); “su casa, que era única y sin segundo” (159).

El autor implícito por su parte emplea un tono más informal, que aunado con el uso de la primera persona produce efecto de cercanía, subrayado por la inclusión del humor y la ironía, ya que también se expresa haciendo gala de un vocabulario culto que puede resultar incluso rebuscado, veamos un ejemplo:

¡Pobre señor! Dieciséis años ha se jactaba de poseer la mejor salud de su tiempo; desempeñaba su destino con puntualidad inverosímil en nuestras oficinas, y llevando sus asuntos domésticos con intachable régimen, cumplía como el primero sus obligaciones en la familia y en la sociedad. No sabía lo que era una deuda; tenía dos religiones, la de Dios y la del ahorro, y para que todo en tan bendito varón fuera perfecto, dedicaba muchos de sus ratos libres a diversos menesteres domésticos de indudable provecho, que demostraban así la claridad de su inteligencia como la destreza de sus manos (144-145).

Se aprecia en el ejemplo el uso de léxico poco común propio de un registro elevado y formal: verbos -“se jactaba”, “desempeñaba”-, adjetivos -“inverosímil”,

“intachable”- y sustantivos -“régimen” y “claridad”, en las acepciones con que en el fragmento se usan, “menesteres”, “destreza”-. El punto de cercanía lo ponen el uso de una exclamativa “¡Pobre señor!, y expresiones familiares casi cariñosas “tan bendito varón”, así como la primera persona inclusiva. Son recursos en cierta medida conversacionales que no implican, sin embargo que la voz del autorial no sea notablemente culta. Sí existen algunos casos de expresiones coloquiales “Oigamos la cantinela de todos los días” (170), pero no es un recurso exclusivo del autor implicado, sino que como ya vimos es utilizado también por el narrador, y no es posible localizar un empleo prolongado del estilo informal, que es meramente puntual.

1.2.2 Las voces de los personajes

Son el principal medio para acceder a su interioridad, ya que expresan lo que dicen, y en ocasiones lo que piensan (cuando se emplea la técnica del monólogo citado). Galdós muestra gran habilidad a la hora de representar la polifonía en la novela, ya que emplea distintos niveles del lenguaje, oscilando entre los más cultos usados por las del autor implícito y del narrador y algunos personajes, y otros más vulgares. También se refleja la variedad de registros que manejan los personajes dependiendo de su interlocutor, del contexto y de sus emociones.

Los cambios de estilo obedecen a distintas situaciones. Resulta muy marcada, por ejemplo, la relación de autoridad que se establece entre los personajes. Ocurre entre criados y amos, aún muy presente en la época en que se ambienta la novela (y también en la que se escribe). Por ello Amparo tratará de usted a Rosalía “Lleve usted el de color de caramelo” (184), mientras que tuteará a Felipe pese a que éste como criado de Agustín tenga una mejor posición económica que ella y que Rosalía “Siéntate, hombre... A ver, cuéntame qué es de tu vida...” (225). Por su parte, esta la tuteará y la tratará con términos paternalistas: “Hijita, no trabajes más...” (184), y Felipe se dirigirá a ella como “señora” tratándola de usted “¿Qué está usted diciendo, señora? ¿Mal genio?” (229). Otra relación de autoridad que está presente es la de los hermanos mayores con respecto a los pequeños, por lo que Amparo hablará de un modo autoritario a Refugio aunque esta no reconozca su autoridad, pese a su carácter débil “¿Tú?... ¿qué tiempo hace que no das una puntada? ¿Has vuelto por la tienda? ¿Te han dado trabajo?” (217).

Los registros también cambian según el nivel de confianza que tienen los personajes entre sí, por lo que Amparo y Agustín se tratan de usted, mientras que

Agustín tutea a Rosalía, por su relación de parentesco: “-Basta, prima [...]. Hablemos de otra cosa. Aquí tienes las butacas para la función de esta noche en el Príncipe” (177). Cuando Amparo se compromete con Caballero, cambian el tratamiento, lo que se marca de modo explícito en su discurso: “Otra cosa... [...] ¿No le parece a usted que nos tuteemos?” (297). Del mismo modo, el estilo que emplean entre sí Ido y Felipe, es más familiar que el que usan con otros personajes, por su relación de amistad, aunque la diferencia de edad determina el registro de ambos: Felipe reconoce a Ido una posición de autoridad y lo trata de usted. Ambos usan de todos modos expresiones cariñosas “¡Felipe de mis entretelas! (133); “señor don José querido” (140), y otras poco respetuosas que muestran el grado de confianza que hay entre ellos “Eres un verdadero Juan Lanás” (140) (dice Ido a Felipe); “Esa cara, si no es la del demonio, es la de don José Ido del Sagrario” (133); “No sea memo” (437), le lanza Felipe a Ido.

Precisamente esta fidelidad a la hora de reflejar los estilos de lengua se manifiesta en su variedad. Tomemos por caso a Agustín Caballero. En general se puede afirmar que su registro es formal, su discurso suele ser parco, con intervenciones breves, para reflejar su carácter retraído, lo que se compensa con largos monólogos en los que se nos revela su interioridad; como en el capítulo IX. Sin embargo, emplea un estilo diferente, más arrebatado, cuando pierde los estribos “Si es mentira, el perro que lo inventó me la ha de pagar.” (412); “Me ha fastidiado usted... Quede usted con Dios, o con el diablo, que ya tiene en el cuerpo, y me alegraré de que reviente pronto” (422).

Aún así, no deja de haber una pauta en las voces de cada uno de los personajes. Puede observarse una cierta gradación de niveles lingüísticos. Agustín, pese a estos puntuales arrebatos, puede considerarse el personaje cuya voz responde a un estilo más formal, pero no demasiado culto, pues sólo tiene formación comercial. Bringas puede considerarse en un nivel parecido, pese a que como aparece interactuando con personas inferiores a él (su mujer, Amparo, sus hijos...) o con las que tiene confianza (su primo Agustín) emplee un estilo coloquial: “¡Ah! bribonaza, ¡qué suerte has tenido!” (325). Amparo, por su formalidad, puede ponerse un poco por debajo de ellos, pues su falta de formación se revela en ciertas expresiones “yo he oído que hay allá culebras venenosas y otros animaluchos, tigres, elefantes...” (200). Rosalía emplea un lenguaje autoritario en exceso, o un tono más familiar, por lo que su expresión no es especialmente cuidada... Así es posible clasificar cada personaje, según su propia voz, dentro de un nivel lingüístico en relación con su plano cultural. Es preciso hacer notar, sin embargo,

que ninguno de los personajes destaca por pertenecer a un nivel especialmente culto, ni por integrarse en un nivel vulgar.

De todos modos, pese a que esto pueda desdibujar las diferencias entre las voces de los personajes, el escritor se ha preocupado de caracterizarlas. Pedro Polo, por ejemplo, emplea con frecuencia una dialéctica amorosa que recuerda a la romántica cuando trata con Amparo: “¡Ah, Tormento, Tormento!... ¡abandonarme así, como a un perro; dejarme perecer en esta soledad...!” (245); “Sí: eres una piedra, un pedazo de hielo. Vale más ser criminal que insensible; y de mí te puedo decir que prefiero el infierno al limbo.” (265), pero por otra parte suele utilizar expresiones mucho menos rebuscadas, y emplea con mucha frecuencia los imperativos: “Mira, hija, más vale que vayas tú misma a comprar lo que deseas darme. De tus manos comería yo piedra pasadas por agua... Ve...” (249); “Negarte ahora, después de haber consentido y de haber callado tanto tiempo sería una deshonra. No, no; cástate... No demos ahora un escándalo” (369).

Muchas criaturas literarias tienen su particular muletilla, o manera de expresarse. Un caso evidentísimo es Ido con sus “¡Con cien mil de a caballo!” (133) y su “Francamente, naturalmente” (134). Por su parte Rosalía, para expresar sorpresa o gran admiración suele recurrir a la expresión “Por los clavos de Cristo” (172); mientras que su marido siente cierta predilección por los refranes, las citas y las frases hechas, sin que esto sea tampoco excesivo: “tres mudanzas equivalen a un incendio” (150); “Yo no puedo estar en todas partes” (157), palabras que el narrador en boca de Napoleón tras Trafalgar; “Agustín, ¿por qué no te quedas a comer con nosotros? Comeremos más y comeremos menos” (185); “Te he puesto de hoja de perejil” (325)... En Amparo son frecuentes las apelaciones a Dios, Jesucristo o la Virgen, especialmente en momentos de tensión, pero también para expresar asombro: “Jesús, ¡qué horror!” (200); “¡Señor, Señor, déjalo ir a esa isla de los antípodas, o llévame a mí de este mundo!” (269); ¡Oh, María Santísima, si no fuera por aquellas dos cartas...!” (410).

Del mismo modo, el estilo de los personajes varía cuando se comunican por escrito, como demuestran las cartas de Polo y Agustín reproducidas en la novela, en las que se expresan de modo muy diferente a cómo lo hacen en sus diálogos. En el caso de Polo esto se traduce en un tono retórico:

Te escribo con un pedazo de lápiz romo, sentado sobre un montón de paja de cuadra y de dorado estiércol, que a los rayos del sol parece, no te rías, hacinamiento de hilachas de oro.

Rodéame una movable corte de gallinas, cuyas crestas rojas, saltando sobre el estierco de paja, parecen baile de coral sobre tapiz de rayos, no te rías... ¡Vaya unos disparates!... También andan por aquí dos señores pavos que sin cesar hacen a mi lado la rueda, como si quisieran expresarme el alto desprecio que les inspiro. Un cerdito está hozando a mi espalda, y un perro de campo se pasea por delante, melancólico, pensando quizás en la inestabilidad de las cosas perrunas (333).

El fragmento abunda en comparaciones y metáforas, así como personificaciones, y refleja por parte del personaje que lo escribe un afán de estilo a la par que un deseo de evitar tratar el asunto que le impulsa a escribir la misiva. La voz de Polo se muestra de un modo mucho más demorado y cuidado que en sus diálogos.

Sin embargo, Agustín, por el contrario, emplea un tono más familiar y coloquial, y también más confiado y distendido en sus cartas:

Querido Claudio, pongo en tu conocimiento que el señorío de esta tierra me revienta. Las niñas estas, cuanto más pobres, más soberbias. Su educación es nula: son charlatanas, gastadoras, y no piensan más que en divertirse y en ponerse perifollos. En los teatros ves damas que parecen duquesas, y resulta que son esposas de tristes empleados que no ganan ni para zapatos. Mujeres guapas hay; pero muchas se blanquean con cualquier droga y están todas pálidas y medio tísicas; mas antes de ir al baile se dan de bofetadas para que les salgan los colores... Las pollas no saben hablar más que de noviazgos, de pollos, de trapos, del tenor H, del baile X, de *albums* y de la última moda de sombreros... [...] aunque hay excepciones, Claudio, hay excepciones... (303-304)

Comprobamos cómo Caballero comunica sus opiniones de un modo mucho más directo. También apreciamos expresiones si no vulgares, más relajadas y menos formales -“Las niñas estas”, “Las pollas”, “pollos”, “trapos”-.

Los contenidos que los personajes transmiten con sus propias voces, en ocasiones son corregidos por el narrador, que se impone sobre ellas cuando lo considera necesario para la comprensión de la novela. Esto se hace con el fin de resaltar el verdadero carácter de los entes de ficción, que puede resultar equívoco en sus expresiones, ya que su voz no siempre es sincera -algo muy próximo a lo que pasa en la realidad como mecanismo para preservar la autoimagen-. Apreciamos esto en el fragmento siguiente, que presenta los pensamientos de Amparo en estilo indirecto libre:

No quería de ningún modo entrar en materia; se consideraba como visita, como persona extraña a la casa, que había entrado en ella con propósito semejante a los de la Beneficencia Domiciliaria. Batallaba en su mente por convencerse de que había ido a socorrer a un enfermo, a consolar a un triste, a dar de comer a un hambriento; y compenetrándose del espíritu que dictó las obras de misericordia, se atrevía a crear una nueva: *Limpiar el polvo y barrer la casa de los*

que lo hayan menester... Agregaba a esta idea, para tranquilidad completa de su conciencia por el momento, el propósito de que tal visita sería la última, y un adiós definitivo y absoluto a la nefanda amistad que era el mayor tropiezo y la única mancha de su vida (259-260)

Pero a estos razonamientos, el narrador opone más adelante lo que sigue:

no osaba expresarlo así por miedo a las consecuencias de su franqueza, siendo de notar que si la caridad tuvo alguna parte en su visita, grande la tuvo también aquel mismo miedo, el recelo de que su desvío exacerbara al hombre y le impulsase por caminos de publicidad y escándalo. Sobre todas las consideraciones ponía ella el interés de encubrir su terrible secreto (267).

Para concluir el análisis de la voz, señalamos por último la importancia cuantitativa que tiene el uso del diálogo en la novela. Pese a que no hemos cuantificado el número exacto de páginas que se dedican al mismo, nos aventuramos a estimar que suponen cuanto menos un cincuenta por ciento del total. Los capítulos I y el XLI, primero y el último de la obra están compuestos en su totalidad por diálogo, y las mínimas funciones narrativa que requieren la intervención de una voz ajena a los personajes se presentan bajo la forma de acotaciones; esto mismo sucede en la práctica totalidad del capítulo XVIII (279-284), que recoge una suerte de sermón que el padre Nones dirige a Polo, y en el final del capítulo XXXVIII (435-437).

Estos diálogos son manejados con soltura por Galdós, que domina a la perfección los mecanismos que sirven para reflejar el lenguaje oral en sus diferentes manifestaciones, especialmente en la coloquial. La situación en *Tormento* contrasta pues con las novelas de tesis de su primera época -en las que se mostraba poco hábil en la conversación, que construía con intervenciones excesivamente largas y contenidos demasiado dogmáticos- y puede considerarse característica de la segunda manera de narrar que Galdós comenzó con *La desheredada*.

2 El tiempo

Para facilitar el seguimiento de las reflexiones que sobre él haremos a continuación, conviene precisar la cronología de la historia. Esta se sitúa en los últimos meses del año 1967, y los primeros de 1968. La acción comienza “a principios de noviembre” (149) y se extiende por espacio de tres meses, hasta principios de febrero. Aunque el narrador no lo dice, datos textuales nos permiten inferir la fecha exacta en que finaliza la acción: “el vapor [que llevará a Polo a Filipinas] sale de Marsella el día 8” (378). Ya estamos en febrero, pues “En los preparativos [de la boda] y otros sucesos

se pasó casi todo enero del 68” (351). El “miércoles” (417) en que Agustín visita a la hermana del ex-capellán, ella le dice: “mi hermano está ya de camino a Marsella, de dónde saldrá dentro de tres días para Filipinas”, de lo que se deduce que es día cinco. Una semana después -“y fue al séptimo día” (434)- Caballero está preparado “para marcharse a Francia” (434), y llevándose consigo a Amparo pone punto y final a la trama. Los últimos compases de la novela, el diálogo a modo de epílogo de los Bringas, tienen lugar la tarde de ese mismo día, que todo indica debe ser el martes doce de febrero de 1968.

El estudio de la temporalidad en *Tormento* se revela paradójico, ya que, por una parte demuestra la maestría de Galdós como narrador -a fin de cuentas, en palabras del profesor Villanueva “describir el tiempo es narrar” (1988:25)- y su excelente dominio del ritmo o tempo narrativo; pero por otra revela una cierta dejadez o descuido a la hora de delimitar la duración temporal de la novela. Esta imprecisión no resulta evidente en una lectura general, debido precisamente a ese hábil manejo del ritmo del que hace gala el escritor en la composición de la obra. Sin embargo, una lectura específica permite constatar ciertas inexactitudes en la distribución cronológica de los hechos en la historia. Para demostrarlas, trataremos de situar en una línea temporal los acontecimientos más importantes.

La primera fecha que deberíamos precisar es la de la mudanza de los Bringas. No es posible fijarla en un día concreto, pero existe una referencia aproximada: “A principios de noviembre, obligado Bringas, por las crecientes necesidades de la familia, a un aumento de local, se mudó de la casa de la calle de Silva [...] a otra en lo más angosto de la Costanilla de los Ángeles” (149-150). Esta imprecisión, no obstante, no puede considerarse un problema en el sentido de los que pronto señalaremos, porque es irrelevante, ya que la secuencia cronológica resulta verosímil.

La siguiente fecha, posterior a la mudanza, tampoco es exacta. Se identifica cuando Rosalía realiza a Amparo la primera sugerencia de monjío. El texto no especifica claramente qué día es, ni si ya se han narrado acontecimientos ese mismo día. Hasta ahora la novela se ha dedicado a presentar a los personajes, centrándose en descripciones y digresiones, lo que implica una suspensión temporal más o menos acusada. Todos los acontecimientos referidos hasta el momento están situados en una especie de nebulosa temporal. La referencia que tenemos para situar este pasaje es un simple “otras veces” (170):

Y con un espíritu de protección, se remontaba otras veces a la altura del patriarcalismo [...], y decía en tono muy cordial:

«Amparo, a la sombra nuestra puedes encontrar [...] una regular posición [...] ¡Ah!... ¿no sabes lo que se me ocurre en este momento? Una idea felicísima. Pues sencillamente que debías meterte a monja (170-171).

Posteriormente debemos suponer la existencia de otra jornada, en la cual Rosalía sugiere a Amparo por segunda vez la posibilidad de hacerse monja:

Y otro día es fama que dijo:

«Oye, tú... se me ha ocurrido otra idea feliz... Hoy estoy de vena. Si te decides por el monjío, me parece que no necesitamos molestar a *la Señora* [...]. ¿Sabes quién puede darte el dote? [...] El primo Agustín que está siempre discurriendo en qué emplear los dinerales que ha traído de América. [...] me parece que es él quien llama. Hoy quedó en traerme billetes para el Príncipe... Y esa calamidad de Prudencia no oye... [...] ya abre esa acémila... Es él... ¿No lo dije? (171-172).

En este fragmento ya encontramos una pequeña imprecisión temporal. El diálogo de Rosalía sugiere de forma razonable una ilación entre ambos episodios, que juzgando sus palabras aparentan tener una relación de continuidad temporal -obsérvese que dice “otra idea feliz” y luego afirma “hoy estoy de vena”, por lo que la pragmática inclina a considerar ambas intervenciones del personaje cómo parte de la misma conversación, no de una conversación interrumpida y continuada fechas más tarde-. De todos modos, la voz del narrador es taxativa al indicar “otro día” (171).

En cualquier caso, debido a la naturaleza fragmentaria de ambos episodios, resulta imposible demostrar un error de Galdós, ya que la segunda intervención de la de Bringas se podría justificarse como parte de una hipotética conversación en la que esta hubiese tenido ocurrencias que consideraba inteligentes u oportunas, lo que se manifestaría en las expresiones “otra idea feliz” (171) y “hoy estoy de vena” (171). En todo caso, la imprecisión temporal puede considerarse en cierto modo subjetiva, ya que el lector es libre de interpretarla como tal o no. Por tanto, no reviste mayor relevancia.

Sí nos interesa indicar que en el día que nos ocupa tiene lugar otro acontecimiento de importancia: Agustín trae por primera vez billetes para el teatro. Así se aprecia en el fragmento que arriba hemos reproducido, y también en otros cómo:

-Basta, prima [...] Hablemos de otra cosa. Aquí tienes las butacas para la función de esta noche en el Príncipe.

-¡Oh!, gracias... [...] ¿Pero qué?... ¿has traído tres?... ¿vas tú?

-Yo no pienso... La tercera es para que vaya también...».

Hizo un gesto mostrando a Amparo, pues su timidez era tal que a veces no osaba nombrar a las personas que tenía delante.

« ¿Esta?... Por los clavos de Cristo, Agustín. Si ella no va, ni quiere, ni le gusta, ni puede» (177).

El siguiente día en el tiempo de la historia corresponde a “tres noches después” (197), cuando “el primo repitió el obsequio de las butacas, pero Rosalía vaciló en aceptarlas, porque al pequeñuelo le había entrado una tos muy fuerte y parecía tener algo de fiebre.” (197).

En la jornada, se produce un suceso que tiene ya bastante peso para la construcción de la historia: el primer intento de declaración amorosa por parte de Caballero, que se desarrolla entre las páginas 199 y 210 de la novela.

La siguiente fecha que debemos fijar es ya más concreta “El sábado de aquella semana” (211). Lo que nos permite aventurar aproximadamente con qué días de la semana deberían corresponderse los que hemos mencionado con anterioridad, pese a que el autor no lo diga de forma explícita. Esto es posible gracias a un proceso de deducción, tratando de mantener la lógica interna de la novela. La noche de ese sábado Amparo reflexiona tras recibir los billetes de banco que le envía Agustín, acontecimiento de entidad que sucede entre las páginas 224 y 234. Y piensa entre otras cosas: “Lo que Agustín le había dicho algunas noches antes, era de gran valor.” (233). Esta frase contiene una referencia, aunque vaga, significativa: “algunas” implica un mínimo de dos noches. Esto significa que si Amparo piensa esto la noche del sábado, la declaración fallida tuvo lugar como mínimo el miércoles.

Tenemos, pues, un *terminus ad quem* para el día en que Agustín trató de declararse, antes del jueves, y un *terminus ex quo*, el lunes -no olvidemos que hablamos de “el sábado de aquella semana” (211)-. La jornada en que Caballero lleva las entradas de teatro a Rosalía puede fijarse en función de estos límites cómo anterior al lunes de la semana en cuestión y posterior al jueves de la semana pasada, ya que hay que contar “tres noches” (197) entre la primera y la segunda invitación.⁶

⁶ Si queremos precisar aún más, se deduce que el intento de declaración de Agustín tuvo que ser el lunes o el martes de aquella semana, ya que si fuera el miércoles tres noches antes sería domingo, y en un fragmento de la obra, más adelante, se nos informa de lo siguiente: “Aquel día, por ser domingo, no fue

Independientemente de esto, la siguiente fecha que se nos proporciona en el texto es el día consecutivo, domingo, tal y como citamos en la nota 6, cuando Refugio extorsiona a su hermana para conseguir dinero (237-238).

“Al día siguiente, lunes” (239), tiene lugar otro acontecimiento muy relevante para la historia: cuando Amparo “volvió a su casa, ya entrada la noche, recibió de la portera una carta.” (241), que luego sabremos que es de Pedro Polo. Como consecuencia de esto, el martes se produce la visita a la casa de este, proceso que narrado en su totalidad ocupa de la página 242 a la 269. El mismo martes se sitúan las fantasías de Polo, que se describen entre las páginas 270 y 273.

En la 275 localizamos otra referencia temporal importante, la que nos indica que la visita de Nones a don Pedro tiene lugar el miércoles “Pasó la noche mejor que otras veces, y al día siguiente [...] acariciaba el sabroso proyecto de echarse a la calle [...]. Poco después del mediodía le visitó el mejor de sus amigos, don Juan Manuel Nones”⁷. En ese miércoles tiene lugar la conversación entre ambos, fundamental para el desarrollo de la acción, y Agustín se declara finalmente a Amparo (páginas 289-292): “Cuando Amparo llegó a su casa, era ya tan tarde que no quiso ir a la de Bringas. [...] «Seguramente -pensaba al acostarse-, hoy que yo he faltado habrá ido él [Agustín]. Volverá mañana». Así fue.” (286). Nos acercamos ya al punto conflictivo en el que hemos localizado imprecisiones temporales.

El jueves siguiente a ambos hechos, en varias ocasiones se nos indica que Amparo recibió dinero de Agustín: “Al día siguiente de la entrevista en la calle fría [...], escribióle una larga carta. En ella [...] abundaban las frialdades positivas. Empezando por señalarle cuantiosa pensión mensual, mientras llegase el feliz día del casorio.” (306); “Al día siguiente de aquella noche en que su novio la acompañó hasta la puerta, usted recibió una carta con billetes de Banco.” (317). También sabemos que “el día siguiente [ese mismo jueves] don Pedro se fue al Castañar.” (285).

No existe, sin embargo, seguridad acerca de si ese día Amparo fue a casa de Bringas, ni tampoco el viernes, pero sí que: “Después de tres días de ausencia, disculpada con pretexto de ocupaciones graves en su casa, fue Amparo a la de Bringas.”

Amparo a la casa de Bringas.” (239); por lo que no se podría haber producido la escena del monjío, ni la de los tres billetes de teatro.

⁷ Este trabajo no entrará en considerar la elección de los nombres propios de los personajes, pero aprovechamos la mención completa del de Nones para señalar como Galdós los elige cuidadosamente: este personaje, cuya función es la de consejero, lleva por ejemplo el del autor de *El Conde Lucanor*

(326). Por otra parte, Rosalía pregunta un domingo a Agustín si se casa, y este le responde afirmativamente, prometiendo revelar la identidad de su prometida al día siguiente -obviamente lunes-:

Los domingos, al caer la tarde, solía tener Caballero la visita de su prima, que pasaba siempre por allí con los niños al volver de paseo.

Una tarde observó que la casa se había enriquecido con valiosos objetos de capricho [...]. Quedose pasmada [...], disparó a su primo miradas inquisitoriales. Agustín estaba sentado frente a ella, con Isabelita sobre las rodillas.

«Esto está perdido, Agustín [...] Ya no me queda duda de que piensas casarte. ¿Pero con quién?

[...]

« ¡Mañana, mañana te lo diré!»

Y en efecto, a la mañana siguiente se lo dijo (311-314).

Ese lunes, tras hablar con su marido y hacerse a la idea, Rosalía realiza la siguiente reflexión, que nos da una nueva clave temporal: “Deseaba que Amparo llegase para hablar del asunto y saber más de lo que sabía. ¡La muy pícara no había ido desde el sábado!...” (315)

Teniendo esto en cuenta, y que la joven se ausenta tres días, la deducción lógica es que esta no ha ido el domingo -lo que era de esperar-, tampoco el lunes -lo que sí podría extrañar a Rosalía-, y que tampoco va el martes, por lo que el regreso de Amparo a la casa de Bringas debería ser coherentemente el miércoles, aunque el narrador no lo diga explícitamente. El problema radica en que, el día que la muchacha vuelve a casa de Bringas, de regreso en su vivienda por la tarde decide confesarse: “tuvo aquella noche un feliz pensamiento. [...] La feliz ocurrencia era llamar en su auxilio a la religión.” (327). Esto no tendría mucha importancia, si no fuera porque el narrador indica que tras tomar su determinación, Amparo: “Dejó pasar tres días, y al cuarto, levantándose muy temprano, se fue a la Buena Dicha” (328), un viernes: “Aquel día no podía faltar. Habían concertado que ella no saliera los martes y viernes, y que Caballero la visitaría en tales días para hablar con más libertad que en la casa de Bringas. Era viernes.” (330)

La incongruencia resulta evidente, si contamos cuatro jornadas atrás desde un viernes, la que Amparo regresara a casa de Bringas sería un lunes. Pero el lunes es cuando Rosalía descubre que Amparo es la novia de Agustín, y no pueden suceder las dos cosas el mismo día, ya que Agustín se lo cuenta a su prima por la mañana, y ella no

lo acepta hasta que habla con Bringas sobre ello, lo que debe ser por la noche, ya que el narrador indica que: “Sus confusiones no se disiparon en todo aquel día”, y que Bringas regresa a casa cuando ya anochece, al ser invierno, lo sabemos desde el capítulo VI:

Todas las tardes, al salir de la oficina, iba al Ministerio de Hacienda, donde se le reunían don Ramón Pez y el oficial mayor del Tesoro. Los tres daban la vuelta de la Castellana o del Recoleta y regresaban a sus respectivos domicilios al punto de las seis o seis y media (183-184)

Amparo vuelve a casa de Rosalía por la mañana, ambas cosas no pueden suceder el mismo día. Por añadidura, esta piensa ese lunes, como ya dijimos, que “¡La muy pícara no había ido desde el sábado!...” (315). “Desde” implica que, obviamente, Amparo sí ha ido el sábado⁸, por lo que si volviera el lunes no habría estado ausente tres días. Comprobamos, pues, la existencia de un desajuste temporal que no puede solucionarse si no es recurriendo a la explicación de un fallo de cálculos por parte del escritor.

Con todo, aunque existan errores por parte del Galdós, y el paso del tiempo lo señale de modo impreciso, con un marcado gusto por el recurso a fechas indeterminadas, es posible señalar que el tiempo de la historia, como hemos dicho, dura tres meses.

Lo anteriormente detallado se corresponde aproximadamente con los acontecimientos relatados en un poco más de la mitad de la novela, relativo a once días. En la última jornada que hemos mencionado, la de la confesión, Amparo recibe una carta, fechada “a 19 de diciembre de 1867” (332). Esto quiere decir que, ya que la epístola viene del Castañar -que se encuentra situado a unos ciento veintiún kilómetros de Madrid- ha tardado al menos un día completo en llegar a sus manos, por lo que el de su confesión debe de ser veinte, veintiuno o incluso veintidós de diciembre. Ya que la acción comienza “a principios de noviembre” (149) esto significa que han transcurrido más de treinta días, posiblemente más de cuarenta, de los que sólo se han narrado once. De modo que, Galdós emplea abundantemente el recurso de la elipsis o sincopa, propio del tiempo del discurso (Genette, 1989).

Una vez comprobada la imprecisión detectable en el tiempo de la historia, conviene estudiar el tiempo del discurso, y las relaciones que entre ambos se detectan. Es en este campo en el que se comprueba la pericia narrativa de Galdós, que compensa

⁸ La Academia afirma al respecto “La PREPOSICIÓN *DESDE* introduce el punto de ORIGEN, de arranque o de partida de un proceso o una situación. (2010:567)

sobradamente las incorrecciones que pueda cometer a la hora de contar los días que transcurren entre los acontecimientos relatados en *Tormento*.

La estructura temporal de la novela es en cierto sentido episódica o fragmentaria, ya que el autor se centra en presentar fragmentos significativos de la obra, omitiendo largos períodos de tiempo irrelevantes. El desglose que hemos hecho de algunos de las jornadas narradas en la novela es suficiente ejemplo de ello. Esto es comprensible para conseguir la condensación necesaria que dote de interés a la obra, puesto que la historia abarca, como antes se indicó, un período de tiempo de tres meses, que resultaría muy farragoso y literariamente inefectivo en su discurso diario.

Por ello, la elipsis en el texto cumple funciones principalmente discriminativas, sirviendo, según lo ya dicho, para omitir de la narración acontecimientos intrascendentes: “Fuera de este suplicio de ojeadas y sandeces, nada ocurrió aquel día digno de contarse” (240); “En estas y otras cosas, que no merecen referirse, pasaron los pocos días que faltaban para concluir el año 67.” (351). El suspense que pueden causar las omisiones, otra de las funciones propias de la elipsis, no es explotado en la novela, ya que la falta de información relevante se debe a cuestiones de voz y focalización que ya mencionamos.

Sí se emplea, sin embargo, un recurso temporal para provocar el suspense, basado en técnicas no de omisión, sino de suspensión o detención de lo narrado mediante analepsis que truncan la linealidad del orden cronológico. Este recurso, así mismo, consiste en jugar con la narración de acontecimientos que suceden de forma más o menos simultánea, como ya se hizo patente en el desglose de días que previamente hemos realizado en este apartado.

Uno de los casos más evidentes de suspensión temporal se produce hacia el final de la novela -se trata de un episodio que no hemos comentado anteriormente-, cuando se detalla cómo Amparo es descubierta y su pecado se hace público. En el tiempo de la historia se superponen dos líneas de acción: la joven, sabe un lunes que su vergüenza va a ser de conocida por todos; espera la tarde de ese día y el martes que Caballero vaya a visitarla, para poder confesar su culpa; el miércoles decide suicidarse, antes de hacerlo Francisco Bringas la convence para que visite en su casa a Agustín, al no encontrarle allí y saber que va a visitar a Marcelina Polo se reafirma en su decisión de suicidarse, pero Felipe la engaña y en vez de un veneno ingiere un medicamento inocuo (392-411). Al mismo tiempo, Caballero escucha el lunes rumores de la deshonra de Amparo, y se

siente confundido y furioso, dudando que sean ciertos; pasa el martes en su casa - manipulado, a la vez que Amparo, por Rosalía, que no desea que se reconcilien- en medio de interrogantes; el miércoles, instigado por esta visita a Marcelina Polo, regresa a su casa y encuentra a Amparo inconsciente tras fracasar en su intento de suicidio (412-426).

Estos hechos, que contados secuencialmente hubieran conseguido una mayor sensación de simultaneidad, son narrados sin embargo de forma consecutiva, relatando primero lo que le sucede a Amparo, y después lo que le pasa a Agustín -por medio de lo que Genette calificaría una analepsis interna homodiegética, de alcance y amplitud idénticas, tres días, con funciones completivas(1989:103-120)-. El objetivo de esta analepsis es crear una incertidumbre, un suspense, por la tensión narrativa, ya que el episodio de Amparo se corta bruscamente cuando esta ingiere lo que ella y el lector creen veneno, y no se confirma ni se desmiente su muerte, pero sí se induce a creer que ha sucedido. Solamente se resuelve el episodio cuando ambas líneas temporales, la de Agustín y la de Amparo, se encuentran. Como vemos, ya que el tiempo de la historia no continúa, sino que detiene su progreso para narrar hechos pasados, no podemos hablar de una elipsis. Se trata, como ya adelantamos, de una suspensión.

Para concluir el estudio de la temporalidad nos ocuparemos de examinar una problemática suscitada por el inicio de la obra que rompe la linealidad del relato. Para ilustrarla, reproduciremos un fragmento del prólogo de la edición que manejamos, de Teresa Barjau y Joaquim Parellada:

Suele interpretarse el primer capítulo de *Tormento* [...] como una prolepsis interna que conecta temporalmente con el capítulo XI. Así lo anota al pie Francisco Caudet en su edición de 2002. De acuerdo con esta lectura, el sobre que porta Felipe en I es el mismo que abre Amparo en XI, por lo que el órdago de Ido al principio sosteniendo que contiene billetes de banco se resuelve a su favor al comprobar Amparo después que efectivamente se trata de dinero.

La interpretación es admisible, pero en la misma medida en que podría serlo otra que considera el sobre de I y el de XI no son el mismo. Las sucesivas correcciones en manuscritos y galeradas demuestran que Galdós dio muchas vueltas a esa posible conexión antes de optar por una solución de «mesa de trucos» perfectamente acorde con la ironía cervantina del narrador principal. Tras tantas revisiones como reescrituras tiene la novela, un añadido de puño y letra en el interior del folio 76 de las galeradas «y el corazón le dijo que no contenía, como otras veces, billetes de teatro», nos obliga a suspender el juicio acerca de la conexión temporal de esos capítulos. Tal vez en otras ocasiones Centeno había visitado a Amparo y le había llevado billetes de teatro, pero sólo ese sábado se demoraba más de lo acostumbrado. (2007:27)

Ciertamente, los argumentos que presentan son sólidos, y parecen probar que Galdós tuvo intención de mantener el misterio. Sin embargo, fuera o no el objetivo del escritor mantener esta dualidad, interpretar la frase “y el corazón le dijo que no contenía, como otras veces, billetes de teatro” (224) en el sentido de que Felipe había llevado en otras ocasiones billetes de teatro a Amparo resulta inverosímil. Las razones son múltiples, pero defenderemos las de tipo temporal, pues considerar que esta acción va contra la personalidad de los personajes es al fin una interpretación personal y subjetiva.

Sabemos que esa misma semana Agustín habló con Amparo mientras los Bringas estaban en el teatro -cómo ya comentamos en detalle en este apartado-, y que tres días antes había tratado de que Rosalía la llevase y esta le había dicho “Si ella no va, ni quiere, ni le gusta, ni puede” (177). Es decir, más o menos unos siete días antes de este episodio Rosalía consideraba imposible que Amparo fuera al teatro. El narrador hace afirmaciones como: “en Madrid todo el mundo se conoce” (286); y “Madrid, sin ser pequeño, lo parece a veces [...] por la escasa renovación del personal en paseos y teatros. Siempre se ven las mismas caras, y cualquier persona que concurra con asiduidad a los sitios de pública diversión, concluye por conocer [...] a todo el mundo” (193). Lo cual nos hace suponer que no es creíble que Rosalía no estuviese enterada de que Amparo asistiese a una función. Por lo tanto, resultaría absurdo que Felipe hubiese llevado en otras ocasiones billetes a casa de la joven. La interpretación del capítulo I como una prolepsis, o en su defecto de los capítulos II a X como una analepsis, parece la más adecuada. Por tanto, la obra comienza in media res.

Por lo que respecta a la velocidad del relato (Genette, 1989), Galdós domina muy bien la combinación de las pausas, los resúmenes y las escenas -que son, fuera de las elipsis, los recursos temporales que emplea con mayor asiduidad. Este fragmento, inicio del capítulo VIII, es uno de los mejores ejemplos, ya que combina un resumen, encabezado por una elipsis, con diálogo, y una digresión posterior:

Tres noches después, el primo repitió el obsequio de las butacas; pero Rosalía vaciló en aceptarlas, porque al pequeñuelo le había entrado una tos muy fuerte y parecía tener algo de fiebre. A todo el que a la casa llegaba, decía la señora «¿Qué le parece a usted, tendrá destemplanza?». Y a su marido le preguntaba sin cesar: «¿Qué hacemos, vamos o no al teatro?». El amor a las pompas mundanas no excluía en la descendiente de los Pipaones el sentimiento materno, por lo cual, después de muchas dudas, resolvió no salir aquella noche. Pero después de

las seis estaba el chiquitín tan despejado que ganó fuerza la opinión contraria, y con ingeniosas razones Rosalía la hizo prevalecer al fin.

«Bien, iremos, aunque no tengo ganas de salir de casa -dijo, preparando sus atavíos-. Pero tú, Amparo, te quedas aquí esta noche. No me fío de Calamidad. Quedándote tú, voy tranquila. Se te arreglará tu cama en el sofá del comedor, donde dormirás muy ricamente como aquellas noches, ¿te acuerdas?... cuando Isabelita estuvo con anginas. Fíjate bien en lo que te digo. Le das el jarabe antes de que se duerma, y si despierta, otra cucharadita».

No dejemos pasar, ya que se habla de medicinas, un detalle de bastante valor que puede añadirse a los innúmeros ejemplos de sabiduría vividora de los Bringas. Aquella feliz familia traía gratis los medicamentos de la botica de Palacio, por gracia de la inagotable munificencia de la Reina. Sin más gasto que un bien cebado pavo por Navidad, les visitaba en sus indisposiciones uno de los médicos asalariados de la servidumbre de la Casa Real (197).

Es de notar cómo se combina incluso dentro de un resumen fragmentos digresivos -“El amor a las pompas mundanas no excluía en la descendiente de los Pipaones el sentimiento materno”- y citas de diálogos -“¿Qué le parece a usted, tendrá destemplanza?”-, con las consecuentes variaciones en la velocidad narrativa que ello implica. Del mismo modo, emplea un diálogo para resumir un episodio, con una evocación. Este tipo de combinaciones, que no precisamos más por no alargar en exceso el trabajo, obviamente no son exclusivas del escritor canario, pero demuestran su habilidad como narrador.

Dentro de esta inteligente armonización de velocidades o ritmos narrativos, localizamos cierto patrón. En los primeros siete capítulos predominan las pausas digresivas y descriptivas, combinadas con resúmenes, que sirven para ponernos en antecedente de la historia y los personajes. En los sucesivos capítulos, las primeras se van espaciando, y predominan junto con las elipsis las escenas y resúmenes, así como pausas descriptivas puntuales. Hacia mediados de la novela, a partir del capítulo XXV, comienzan a aumentar el número de elipsis y resúmenes. Los cinco capítulos finales son más breves, y en ellos la escena y el resumen son las técnicas más utilizadas por Galdós. Por lo tanto, Tormento empieza con un ritmo lento, que se acelera paulatinamente, para ralentizarse de nuevo en los últimos compases de la acción.

3 El espacio

El espacio en la obra cumple fundamentalmente un cometido funcional, sirve de escenario para la acción. Aún así, aunque no sea un recurso especialmente explotado

por Galdós, el espacio cumple también alguna función, simbólica, fuera de proporcionar a los personajes un mero plano sobre el que desarrollar sus acciones.

En cuanto a la naturaleza concreta de este espacio, se trata fundamentalmente de un espacio urbano, la ciudad de Madrid. Se mencionan tierras lejanas, fundamentalmente Filipinas y la frontera entre Méjico y Estados Unidos, así como Burdeos. Sin embargo, no son más que referencias vagas que sirven de telón de fondo para ciertos acontecimientos que surgen en la historia, además de un recurso instrumental para alejar definitivamente de ella a los personajes que ya no tiene cabida por sus acciones en la sociedad de Madrid. De este modo, Pedro Polo va a Filipinas y Amparo y Agustín a Burdeos, lo que sugiere una cierta idea de castigo y premio, respectivamente, que quizá se busque intencionadamente para justificar el valor moralizante de la novela y la liberalidad galdosiana.

Este espacio urbano de *Tormento* es ante todo interior. No obstante las calles y plazas, que fundamentalmente sirven para indicar los desplazamientos de los personajes también crean ese espacio capitalino: “Debe ir ahora por la calle de Hita o por el callejón del Perro. ¿Ha venido usted por la Costanilla?” (407); “Atravesó todo Madrid de norte a sur. Las once serían cuando entraba en la calle de San Lorenzo” (242). La acción propiamente dicha tiene lugar dentro de las casas: de Bringas y de Pedro Polo sobre todo, en menor medida de Amparo y de Agustín, e incluso de Marcelina, hermana del clérigo.

Hemos mencionado ciertos valores simbólicos en el espacio. Antes de referirnos a ellos, vale la pena señalar que incluso su descripción con intención mimética proporciona cierta información al lector que condiciona su modo de percibir a los personajes. Esto sucede por ejemplo cuando son estos los que focalizan el espacio, ya que podemos apreciar sus opiniones y actitudes con respecto al mismo, lo que nos da pistas acerca de su modo de ser y personalidad (Gullón, 1980). Un buen ejemplo de esto es la descripción que hacen los Bringas de su nueva vivienda:

«Vea usted la alcoba, Cándida... ¡qué hermosa pieza y qué abrigadita! No entra aquí aire por ninguna parte.

-Note usted... rara vez se ve un estucado más bien puesto.

-En este otro cuartito es donde yo me lavo. ¿Ve usted qué mono? Es pequeñín, pero sobra espacio.

-Ya lo creo que sobra. Note usted estos pasillos. Si esto parece la plaza de toros... Lo menos tienen vara y media de ancho.

-Aquí podrán correr caballos. En este cuarto es donde tengo mi costura, y aquí estaremos todo el día Amparo y yo. Sigue la habitación de Paquito, con luces al patio. Ahí tiene él sus libros tan bien puestitos, su mesa para escribir los apuntes de clase, su cama y su percha...

-Note usted, Cándida, qué hermosas luces. Aquí, en verano, se va a leer hasta las cuatro de la tarde.

-Ahora vea usted qué comedor, qué desahogo. Cabe perfectamente la mesa de ocho personas. En la otra casa estábamos tan estrechos, que el aparador parecía venirnos encima, y cuando la criada pasaba con los platos, Bringas tenía que levantarse.

-Note usted, Cándida, este papel imitando roble... Cada día inventan esos extranjeros cosas más bonitas...

-En este otro cuartito, que da también al patio, es donde Bringas tiene todo su instrumental... Esto es un taller en regla. Ha de ver usted también la cocina. Es quizás...

-Y sin quizás la más hermosa que hay en Madrid... Ahora el cuarto de la muchacha... oscurito, sí; pero ella, ¿para qué quiere luces?» (160).

En esta descripción se ponen de relieve ciertas ideas de de clase de Rosalía -“el cuarto de la muchacha... oscurito, sí; pero ella, ¿para qué quiere luces?” (160)-, que contrastan con sus pocos posibles, ya que la casa que se describe es pobre, de clase medio-baja. Se nota así mismo su incapacidad para aceptar la realidad. Sus deseos de magnificar sus posesiones y considerarlas mejores de lo que son contrastan por ejemplo con la actitud que adopta ante la vivienda de Agustín en repetidas ocasiones: “tiene aquí un lujo insultante y revolucionario” (312); “esta casa me apesta con tanto chirimbolo inútil” (313); o “Rosalía, abatida y triste, sentía con toda su alma que la urbanidad le impidiese poner faltas. ¡Vaya que estaba todo bien recargadito!” (355)

Incluso cuando las descripciones en vez de estar focalizadas por un personaje se presentan desde la perspectiva del narrador pueden darnos claves, sino de su modo de ser y pensar -que podemos inferir también en ocasiones, aunque no se nos esté presentando su visión, gracias a las intervenciones del autor implícito-, sí de su condición social, su posición, etc. Un buen ejemplo resulta la descripción de la casa de Amparo y Refugio:

La salita en que entraron, pequeña y nada elegante, contenía parte de los muebles del difunto Sánchez Emperador: un sofá que por diversas bocas padecía vómitos de lana, dos sillones reumáticos, y un espejo con el azogue viciado y señales variolosas en toda su superficie.

El tocador ocupaba lugar preferente de la sala, por no haber en la casa un sitio mejor, y sobre el mármol de él puso Refugio el anciano quinqué [...]

Frontero al tocador estaba el retrato, en fotografía de gran tamaño, del papá de las susodichas niñas [...]. Le hacían la corte otros retratos de graduados de la Facultad en medallones combinados dentro de una orla, que debía de estar compuesta con medicinales hierbas y atributos de farmacia. Sobre la cómoda pesaba descomunal angelote de yeso en actitud de sustentar alguna cosa con la mano derecha, si bien ya no se le daba más trabajo que tener la pantalla del quinqué cuando esta no se hallaba en su verdadero sitio.

Sentose Amparo en uno de aquellos sillones de 1840, cuyo terciopelo era del que había sobrado cuando se hicieron los divanes del decanato. (213-214)

Se pone así de manifiesto la pobreza de la vivienda, y de modo indirecto de aquellas que la ocupan. La descripción también sirve para realzar la condición de orfandad de estos personajes, por medio de una serie de alusiones a objetos que obviamente pertenecieron al padre muerto, y que en algunos casos -como la foto- mantienen su recuerdo. El mobiliario, deteriorado por el paso del tiempo, sugiere que la casa ha visto tiempos mejores.

Pero, como comentamos, Galdós emplea, aunque sea con mesura, cierto simbolismo. De lo más acusado es el uso de las luces y sombras. En la novela son abundantes las referencias a la luz, y a la falta de luz. Esto está propiciado por el tiempo seleccionado para la narración: tardes de invierno, selección en parte obligada por el deseo de imitar la realidad, pues muchas escenas de la obra sólo pueden tener lugar al cabo de la jornada laboral de los personajes, que sería a estas horas. Sin embargo, aunque nada obligaba al escritor a situar la novela en tiempo de invierno en vez de primavera o cercano al verano, en el que la luz sería más abundante, el significado de *Tormento* como conflicto interior, lleva a don Benito a ubicarlo en la intimidad de los hogares y no en exteriores de la ciudad como propiciaría un clima más agradable.

Existe probablemente un deseo consciente de realizar juegos de luces y sombras. Por ejemplo, de Bringas, personaje que trata de arreglar el problema entre Amparo y Agustín, y presentado en general en términos positivos -pese a que también se le critican ciertas actitudes- se dice: “Iluminado de lleno aquel semblante, que pertenecía también a una de las más insignes personalidades del siglo, semejaba mi don Francisco el faro de la historia derramando luz sobre los sucesos” (187).

Tampoco parece casual que el inicio del noviazgo entre Amparo y Agustín tenga lugar a oscuras, puesto que aún no se han revelado los secretos que ella guarda: “Era ya

un poco tarde, y uno y otro no se veían lo bastante para observar su emoción respectiva” (288); “Las miradas del indiano observando el bulto de su amada en la penumbra, bastarían a suplir la luz solar que rápidamente mermaba” (289). También se significa con este juego que el noviazgo debe aún mantenerse en secreto, como muestra la reacción de los amantes ante la luz que porta Prudencia, que corta su charla: “en aquel instante entró en la habitación un testigo indiscreto. Era una claridad movible que venía del pasillo. Prudencia pasaba con la luz del recibimiento [...]. Ambos esperaron.” (291).

Aparte de la luz hay algunos otros elementos simbólicos diseminados por el texto. Un caso muy claro: la puerta de la casa de Caballero, que cierra el paso a Amparo, es “puerta de caoba” (406), del mismo modo, Marcelina Polo que pone impedimentos para la felicidad de la pareja es “la mujer de caoba” (384). Este tipo de paralelismos no son, sin embargo, demasiado frecuentes.

4 Conclusiones

Tras concluir el trabajo, consideramos que hemos alcanzado nuestros objetivos de presentar una visión general acerca de la modalización, el espacio y el tiempo en *Tormento*, pese a que no conseguimos quizá subrayar tanto como hubiéramos querido las interrelaciones que entre estas tres categorías se establecen. Comprobamos así mismo que la amplitud del tema tratado hubiera requerido quizá un espacio mayor para tratarlo en toda su profundidad.

También podemos apreciar que, pese a la gran habilidad que demuestra Galdós a la hora de construir su novela, aún no ha alcanzado la plenitud creativa a la que llegará con sus obras cumbres, como *Fortunata y Jacinta*. De este modo, en el cálculo del tiempo y en algunos otros detalles hemos detectado pequeñas imperfecciones.

Pese a todo, no se puede negar que el estilo de don Benito es muy particular, extremadamente subjetivo, hasta el punto de en ocasiones, y en consonancia con la modalización de la novela, agobiar al lector con la presión interpretativa a la que lo somete. En todo caso, el escritor domina el arte de la difícil facilidad, es decir, es capaz de escribir empleando técnicas y recursos complicados para producir un texto que en una lectura cándida da una falsa sensación de sencillez.

La presencia del autor implícito resulta constante. Sin embargo, su voz y su visión armonizan -salvo quizás en contadas excepciones- con las del narrador omnisciente, que sabe dar informaciones precisas y acertadas, y las de los personajes

que mediante su voz y sus acciones, así como su interioridad, se construyen como criaturas de ficción complejas, mucho más elaboradas que las figuras simbólicas que pueblan las páginas de las novelas de tesis que el escritor canario escribió en su primera época.

La temporalización de la novela se resuelve, pese a errores de calendario que no tiene finalmente un grave efecto sobre la recepción estética de la novela, con pericia. El ritmo novelístico se inicia de modo fuerte, in media res, para pronto ralentizarse durante los capítulos de presentación. La acción se acelera paulatinamente hasta alcanzar una velocidad sino vertiginosa, precipitada, y finalmente se concluye con una transición hacia un ritmo pausado, que no ya lento.

En cuanto al espacio cumple su función tanto a nivel puramente imitativo cómo a nivel estético. La acción se condensa en el microcosmos del espacio doméstico, englobado dentro de una red de referencias que la sitúan en una realidad nacional hispánica -Madrid- y en el mundo, lo que indirectamente supone una proyección individual, y a la vez universal para la historia.

Todo lo dicho nos ayuda a comprender mejor la estructura de una novela realista decimonónica, apreciando el modo preciso en que se manifestó el Realismo en España. También nos permite comprobar la originalidad específica de Galdós y entender los motivos por los que es considerado una de las grandes figuras de la novelística española.

Bibliografía primaria

Pérez Galdós, Benito, “Leopoldo Alas (*Clarín*)”, en *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Ediciones Península, 1972, pp. 211-222.

-----, *Tormento*, ed. Antonio Porrás Moreno, Castalia, Castalia Didáctica, Madrid, 2001.

-----, *Tormento*, ed. Teresa Barjau y Joaquín Parellada, Crítica, Clásicos y modernos, Barcelona, 2007.

Bibliografía secundaria

- Alas, Leopoldo, “*Tormento* Novela original de don Benito Pérez Galdós”, en *Obras completas IV*, ed. Laureano Bonet, con la colaboración de Joan Estuard y Francisco Navarro, Ediciones Novel, Oviedo, 2003, pp. 511-523.
- Booth, Wayne, *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona, 1974
- Bosque, Ignacio et al., *Nueva gramática de la lengua española Manual*, Espasa Libros, Madrid, 2010, p. 567.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, ed. E. Hegewicz, Editorial Labor, Colección Maldoror, Barcelona, 1975.
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Editorial Lumen, Palabra Crítica, Barcelona, 1989.
- Gullón, Ricardo, *Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1970.
- , *Galdós novelista moderno*, Gredos, Biblioteca Románica e Hispánica, Madrid, 1973.
- , *Espacio y novela*, Antoni, Bosch, Barcelona, 1980.
- Iser, Wolfgang, *El acto de leer*, Taurus, Madrid, 1987.
- Ortiz-Armengol, Pedro, *Vida de Galdós*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Platas Tasende, Ana María, *Diccionario de términos literarios*, Espasa Calpe, Espasa Léxicos, Madrid, 2007.
- Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Livraria Almedina, Coímbra, 1991.
- Villanueva, Darío; *La lectura crítica de la novela*, Servicio de publicación da Universidad de Santiago de Compostela, Lalia, Santiago de Compostela, 1988.