

MAGDALENA JIMÉNEZ NAHARRO

LAS PRODUCCIONES ONÍRICAS DE LOS PERSONAJES GALDOSIANOS

Università degli Studi Roma Tre

Resumen

El objetivo de este trabajo es investigar la dimensión onírica (ensoñaciones, fantasías, sueños y pesadillas) de algunos personajes en la obra de Galdós, no tanto para interpretar tales producciones, sino más bien para analizar el modo en el que estos personajes se expresan y entender la función de dicha dimensión (simbólica, artística, etc.) dentro de algunas novelas de su madurez literaria. En ocasiones Galdós utiliza una intuición psicológica que ha sido considerada prefreudiana.

palabras clave: sueños, psicoanálisis, dimensión simbólica, narración

Abstract

The oneiric productions of Galdosian characters

This paper aims to study the oneiric dimension (reveries, fantasies, dreams, and nightmares) of certain characters in the works of Galdós, not so much to interpret such productions, as to analyse the way in which these characters express themselves and to understand the function of this dimension (symbolic, artistic, etc.) within certain later novels written at the height of his literary maturity. Sometimes Galdós uses a psychological intuition that has been considered as Pre-Freudian.

keywords: dreams, psychoanalysis, symbolic dimension, narration

I. Introducción

Este trabajo es un estudio descriptivo, cuya finalidad es analizar las producciones oníricas de los personajes galdosianos para entender cuál es la función de estas en la obra de Galdós. Desde el punto de vista psicológico, es de notar que se encuentran en su obra numerosos ejemplos que aluden a la presencia de dos grandes vertientes: la psicopatológica, que se concreta en la descripción de personajes “desequilibrados”, y la imaginativa, que toma forma de ensoñaciones, fantasías, sueños, pesadillas y delirios.

La primera vertiente le llegó a Galdós a través de las efervescencias científicas del positivismo, pero también como herencia del Naturalismo. En el siglo XIX los progresos en el estudio de la enfermedad mental fueron notorios y el Naturalismo fue un movimiento literario que prestó atención a lo “anormal”. Por otro lado, la segunda vertiente se puede considerar una influencia del Romanticismo, pues en tal movimiento los sueños tuvieron una especial relevancia. En aquella época se sucedieron una serie de descubrimientos importantes en el campo del inconsciente que Galdós siguió de cerca gracias a sus lecturas y amistades, en especial, con el doctor Tolosa-Latour (Lakhdari 2010: 106).

Otras influencias provienen de la tradición literaria española, por ejemplo, de Calderón, del que Galdós derivó su interés por los aspectos simbólicos y por el tema del honor. También hay huellas del folletín, del costumbrismo y de la picaresca. En este sentido, esa forma de ver la realidad social española caracterizada por la descripción de ambientes de los bajos fondos con sus miserias y sus problemáticas marcó intensamente a los realistas y Galdós, refiriéndose principalmente a la picaresca, decía que “El Naturalismo no significa más que la repatriación de una vieja idea” (Elizalde 1988: 470).

Sin embargo, de todas esas influencias, llama la atención la huella de Cervantes al que Galdós consideraba el primero de sus maestros. De hecho, esa influencia se concreta en el interés por el delirio, en su forma de narrar, y en la estructura de sus novelas, pero también en una provocadora ironía y una jocosidad que eran la respuesta al trágico dolor provocado por una realidad desazonadora (Gullón 1966: 54).

Es más, los ecos cervantinos se hallan por todas partes en la producción galdosiana y se manifiestan no solo con referencias directas a la obra de Cervantes (por ej. mediante el adjetivo “quijotesco”), o con el uso de la onomástica simbólica, la onomatopeya, la narración onírica, la parodia, la interrupción, la metaficción, o la écfrasis (De Armas 2013: 77), sino también en la concepción de algunos personajes, como en algunas obras a las que aludimos en este trabajo. De hecho, así

como la locura de don Quijote surge de la lectura de los libros de caballería para incentivar su noble empresa, el proyecto disparatado de Isidora, en *La desheredada*, de reivindicar su origen noble deriva de la lectura de las novelas de folletín. Otro protagonista quijotesco es don Ramón en *Miau*, cuya principal empresa es luchar contra una injusticia que quiere erradicar (De Armas 2013: 77-92). En *Fortunata y Jacinta* destaca Maximiliano, que representa un “loco cuerdo” moderno que contrasta con Fortunata, su mujer, que se describe como una conciencia “completamente sana, irreducible a la educación, inmune a la sociedad” sin ambiciones, aunque no se puede interpretar como un Sancho triunfante, pues ambos son víctimas de la pasión (Gilman 1985: 331).

2. La producción galdosiana

Aunque Galdós se define a sí mismo como realista, es decir, como uno que aspira a crear un mundo ficticio total sacado de la observación directa de la realidad, hay que considerar que solamente una definición de Realismo amplia podría adecuarse a su obra y admitir el partidismo de sus primeras novelas de tesis y el interés posterior por situaciones espirituales insólitas con la aparición de lo fantástico.

La vasta producción galdosiana y su evolución no puede ser contemplada en este trabajo que se concentrará en las producciones oníricas de cuatro obras de las “Novelas contemporáneas” que comparten algunos rasgos (Shaw 1986: 218-20):

- Abandono de la localización imaginaria;
- Paso de una visión cerrada y jerárquica de la sociedad a otra fluida y cambiante;
- Sustitución de la presentación de personajes por medio de tendenciosas introducciones por una técnica más sutil de “indicios”;
- Uso de descripciones de la naturaleza para llamar la atención del lector sobre aspectos psicológicos de los personajes;
- Importancia de los espacios “interiores” y análisis más profundo de las relaciones domésticas y de la vida “interior” (psicológica);
- El medio ambiente es a la vez el mundo “real” y un entorno socio-psicológico que suele proporcionar la clave de lectura;
- Diálogo más realista, que incluye el habla y los modismos populares;
- Técnica de reaparición de personajes en diferentes obras;
- Interés por las dolencias sociales, de las que sobresale el engaño de sí mismo como vicio nacional;
- Personajes y acontecimientos constituyen un comentario simbólico de la Es-

paña de la Restauración mediante dos técnicas: nombres simbólicos y entrelazamiento de la historia privada con la historia pública de la nación.

En su conjunto estas novelas presentan un cuadro terrible de la sociedad española: vacía, mediocre, hipócrita, inmoral, materialista, caracterizada por el engaño del individuo por sí mismo y la ineficacia administrativa, lo cual provoca en Galdós reacciones alternadas de disgusto y resignación humorística (Shaw 1986: 220).

2. 1. *Encuadre de obras analizadas*

Nuestro estudio se centrará en cuatro obras de la madurez literaria de Galdós caracterizadas por la abundancia de las producciones oníricas de sus personajes, a saber: *La desheredada*, *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta* y *Miau*. Antes de realizar nuestro análisis, proporcionamos un breve resumen y comentario de estas obras.

Con *La desheredada* (1881) Galdós confesó su fe en el Naturalismo. Su protagonista, Isidora, se cree hija de familia noble y pretende que su estado civil sea reconocido y que se le entreguen las propiedades del marquesado de Aransis. La obra ilustra los distintos estadios de su vida dirigidos por ese “delirio”. En su carácter muestra: orgullo, hipocresía y cursilería. Pasa por la miseria y llega a la abyección total por no haber hecho uso de un simple sentido común.

En definitiva, Isidora representa a España. De hecho, el último capítulo de la II parte se titula “Muerte de Isidora-Conclusión de los Rufete”, y Galdós ha usado la imagen de la muerte para indicar que se trata de una muerte nacional:

Para Galdós lo grave de los nuevos tiempos era su complacencia, la falta de conciencia de su grave enfermedad espiritual [...] lo que tienen en común Isidora, Juanito Santa Cruz y sus contemporáneos es la pasión por el lujo [...] Los ciudadanos y su gobierno estaban dispuestos a hipotecar su modesto pero auténtico futuro para poder aparentar lo que no eran. El final, por lo tanto, no es ni muerte ni suicidio, sino la prostitución: al principio elegante pero, al final, sórdida (Gilman 1985: 124).

En *Lo prohibido* (1884-1885) se describe la historia de una familia de neuróticos. El protagonista, José María Bueno de Guzmán, se presenta como un degenerado que se traslada a Madrid abandonando su tierra natal. Es un hombre guapo, rico y soltero cuyo eros es insaciable. Dedicar todo su tiempo, dinero y salud a conquistar a las mujeres de otros, en especial, a sus primas que constituyen “lo prohibido”, porque cuando él llega a Madrid ya están casadas.

Gilman (1985: 143-4) considera que la “sórdida vida de un antihéroe pomposamente bautizado [...] era muy poco inspiradora” y acusa la novela de falta de verosimilitud. *Lo prohibido* no se presenta como una confesión genuina en la que la experiencia de los años permite una comprensión de los pecados y las locuras del pasado. La narración no conserva una perspectiva temporal; se trata más bien de un libro con forma de diario en el que el narrador distribuye los acontecimientos en una especie de “pseudopresente”. Seguramente Galdós fue consciente del problema y al final nos informa del motivo de haber escrito tanto cuando José María Bueno explica que está preocupado por su inautenticidad humana y quiere dejar un ejemplo para la posteridad, a fin de liberar toda la hipocresía social y confesarse.

Con *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) Galdós alcanzó el máximo dominio en la técnica novelística construyendo un universo por el que pululan personajes palpitantes de todas las clases sociales a lo largo de casi dos mil páginas, que nos dan una idea auténtica del Madrid de entonces. Ya en el subtítulo de la obra se descubre cuál es la trama de esta “historia de dos casadas”. Se trata de la historia de dos matrimonios igualmente insatisfechos y de dos mujeres enamoradas del mismo hombre: Juan Santa Cruz, un señorito que las engaña a ambas. Para Sainz de Robles (1970: 445), “el fin moral [de la obra] es fácil que sea demostrar los perjuicios sociales, materiales y morales -y hasta espirituales!- que irroga el señoritismo, este morbo feroz compuesto de irreflexión, mala educación, egoísmo-egolatría”.

La obra está dividida en cuatro partes. Las dos primeras aparecen como dos historias de familias: la de los Santa Cruz y la de los Rubín. La tercera y la cuarta están dedicadas a Fortunata y a Maximiliano y tendrán como culminación la maternidad y muerte de ella y la locura e ingreso en el manicomio de Leganés de él. Cuando –en las últimas líneas de la obra– Maximiliano entra en el manicomio, se muestra como una “inversión de don Quijote” y realiza algo así como “una afirmación de los derechos de la locura” (Montesinos 1980: 258):

–¡Si crearán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. Lo acepto. Lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quiere hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan el llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da (Galdós 1970: 981).

En cuanto al personaje central, se presenta como un símbolo de gran hondura: Fortunata es la mujer-España, hija de padres humildes y honrados que mueren, por lo que es puesta bajo la protección de unos tíos ricos poco recomendables. Lo mismo le sucedía a España que no tenía padres seguros ni duraderos y caía con

frecuencia en manos de “tíos” fortuitos (Ortiz Armengol 1987: 31).

En cuanto a la realidad psicológica, aunque Galdós siempre haya intentado investigar detalladamente este ámbito, en esta obra ha puesto de manifiesto esa necesidad de aceptar que “la vida interior del hombre es demasiado compleja para ser totalmente comprendida” (Zahareas 1968: 29). De hecho, Galdós fue un precursor de postulados que desarrollaría posteriormente el psicoanálisis como la multiplicidad¹ del sí y el inconsciente. Lo primero se percibe en su uso de una técnica multiperspectivista mediante la descripción de Fortunata desde diferentes puntos de vista: de otros personajes o de ella misma (Gilman 1985: 304). Respecto al papel del inconsciente, recordemos un episodio (II, II, VIII) en el que Fortunata se halla con Maxi en una escena de relativo buen humor, cuando de pronto cambia bruscamente: “No sabría decir ella cómo fue, ni cómo vino aquel sentimiento a su alma, ocupándola toda; no supo más sino que le miró y sintió una antipatía tan horrible hacia el pobre muchacho, que hubo de violentarse para disimularla” (Galdós 1970: 623).

La última de las obras consideradas es *Miau* (1888), en la cual Galdós describe las miserias y dolores de un medio social inspirándose en una realidad que conocía muy bien: la administración pública. La trama se centra en la familia de los Villaamil, cuyo cabeza de familia es don Ramón. El resto de la familia se compone de doña Pura, su esposa, Abelarda, la hija, Luisito, nieto nacido del matrimonio de Luisa –la primogénita– con Víctor Cadalso, y Milagros, una hermana de su mujer.

Don Ramón es un empleado en el Ministerio de Hacienda durante toda su vida y a los 60 años, cuando le faltan solo dos meses para jubilarse, un nuevo ministro lo despide y la familia se queda sin sustento, porque nunca han ahorrado, pues su esposa derrochaba el dinero en apariencias. Implora para conseguir entrar de nuevo, pero no lo consigue. Al final de la obra, consciente de la inutilidad de sus esfuerzos y no soportando las burlas de que es víctima, comienza a perder el juicio, desarrolla un fuerte complejo de persecución y, sin más ilusiones en la vida, decide suicidarse. Lo triste de su situación espiritual es que ha creído vehementemente en la significación trascendental de la administración y ha sobrestimado el papel que tenía que desempeñar (Ribans 1977: 405).

Casalduero considera que Villaamil es el representante de la humanidad: “Madrid es el mundo, y el empleado, el hombre. Morir es quedar cesante” (1951: 112). Por otra parte, el concepto de la administración como un “mundo absurdo”, autónomo e incomprensible, kafkiano o unamunesco fue desarrollado por Gullón

¹ Hoy se reconoce que la personalidad no es un constructo uniforme, de ahí que se hable de identidad múltiple, que abarca la identidad personal, familiar, social, etc., y diferentes aspectos que se desarrollan gracias a las experiencias y a las relaciones que instaura el individuo a lo largo de la vida.

(1966: 94) que notó que la conducta de Villaamil “se rige por una ley de fatalidad y no propiamente de necesidad económica”, pues cualquier otro, en su caso, hubiera reaccionado de otro modo dada la absurdidad de ese mundo.

Esta obra representa un momento decisivo en la evolución de Galdós del Naturalismo al Simbolismo, pues acepta todos los procesos mentales incluyendo la angustia, la pesadilla o las extrañas nociones proyectadas por los pensamientos, como constituyentes de un realismo más amplio (Gillepsie 1970: 423). En suma, *Miau* es la historia de la condición de una entera familia, cuyos vicios y debilidades han sido determinados en gran medida por la herencia de trastornos nerviosos y representan también un núcleo de males sociales; sin embargo, la presentación de las visiones de Luisito o de los arrebatos criminales de Abelarda trascienden la simple exposición de esos trastornos.

El mensaje que subyace es el de la impotencia del hombre ante una burocracia que lo oprime e intenta aplastarlo. Se describe una sociedad manipulada por unos pocos individuos con el objetivo de explotarla para realizar sus deseos egoístas. En el plano opuesto Villaamil representa al ciego empleado que se empeña en amara ese ente, que no corresponde satisfaciendo sus anhelos de volver a su absurda maquinaria. Hay como un instinto destructivo en el protagonista, cuyo equilibrio psíquico se va alterando progresivamente. Su modernidad consiste en que puede considerarse una historia trágica o una sátira cómica cuyo protagonista es al mismo tiempo un mártir y un loco.

3. Las producciones fantásticas de los personajes galdosianos

Existe una gran efervescencia imaginativa en los personajes galdosianos, que se despliega en los estados crepusculares (con reducción del estado de conciencia) durante los monólogos. Estos son momentos de especial intensidad interior en los que el personaje reflexiona sobre su vida y se dice a sí mismo cosas que no hubiera sido posible revelar de otra manera. Las producciones fantásticas también adoptan la forma de “fantasía diurna” con ensoñaciones (o “sueños con ojos abiertos”) en las que la intensidad de un deseo o de una actitud se refleja en la fantasía. Otros momentos de fantasía prolífica son los sueños y pesadillas e incluso los delirios.

Es de notar que Galdós utilizó ampliamente el recurso de las producciones oníricas, pues conocía/intuía sus potencialidades tan bien que se anticipó a los aportes del psicoanálisis (Allison, Ullman 1974). De forma más concreta, Ingelmo y Méndez (2013: 84), refiriéndose a importantes contribuciones sobre el sueño, han indicado cuál puede ser su función en Galdós como recurso para conocer la

complejidad de los personajes, elaborar las experiencias dolorosas y procesar/ organizar la información recibida.

Por otro lado, es oportuno recordar el interés de Galdós por el tema de la muerte, de manera que la crítica ha distinguido tres usos: como selección natural, como proceso degenerativo, pero también como desenlace espiritual (Earle 1978: 50). De hecho, las obras analizadas se caracterizan por la muerte real (Fortunata, Villaamil, Bueno) o metafórica (Isidora) de los protagonistas y de otros personajes. En este sentido, Aboal (2015: 61-90) ha constatado cómo en Galdós lo onírico guarda una estrecha relación con la cuestión de la muerte, pues la inquietud de los personajes se manifiesta en forma de elucubraciones del subconsciente, que en ocasiones adquieren una función prospectiva anticipando el propio final. Sin embargo, en Galdós la riqueza de las producciones oníricas o incluso la sintomatología de los personajes trastornados nos muestran que esa relación no se puede generalizar a todo el material onírico, cuyo uso va más allá de este tema, en línea con las consideraciones expuestas más arriba.

3.1. *Ensoñaciones*

A continuación presentaremos ejemplos significativos empezando por un episodio de *Fortunata y Jacinta* (IV, IV, II). Galdós nos dice que, en casa de su tía, Fortunata sintió un intenso placer mirando a los barrenderos que quitaban la nieve con sus mangueros y tremendas escobas. Es evidente la asociación con un atributo fálico (Gilman 1985: 329). Aquel mismo día “en el estado incierto del crepúsculo cerebral” Fortunata imaginaba que el viento venía a la plaza a jugar con la hora. Cuando el reloj empezaba a darla, el viento la cogía en sus brazos y se la llevaba muy lejos; la paseaba por todo Madrid y le decía a sus habitantes: “¡Aquí tenéis las doce, tan guapas!”. Se trata de una graciosa fantasía poética con una personificación bastante lograda en la que el viento incluso le echa un piropo a la media noche.

En *Lo prohibido* hay dos momentos especiales. En la II parte (VIII, II), José María Bueno fantasea que Constantino –el marido de su prima Camila– se moría y él se casaba con ella. Sucesivamente nacían de Camila y Bueno una serie de héroes. Entonces pensó que todos sus trastornos nerviosos pasarían cuando se casara con aquella mujer que le daría vitalidad y aquel apetito que tanto admiraba; sin embargo, todas estas fantasías se desvanecían cuando veía que Constantino no se moría.

En la I parte de la misma obra (IV, IV), hallamos a Bueno que acaba de salir del sueño, ve a Eloísa con una taza de té, y “en aquel momento, hallándome tan despierto como ahora y en el pleno uso de mis facultades, creí que Eloísa era mi

mujer” y tal hecho no aconteció en un corto lapso de tiempo. Se trata de un caso de “ilusión” en la que se produce una modificación en la percepción del objeto real, pues Bueno confunde a su prima con su mujer.

Otra ensoñación es protagonizada por Jacinta en *Fortunata y Jacinta* (I, VIII, II), cuando esta se queda aletargada en el Teatro Real mientras asistía a un concierto. Se vio en un sitio que era su casa y no lo era: se hallaba sentada y por las rodillas se le salía un niño lindísimo, que primero le cogía la cara y después le metía la mano en el pecho; ella lo reprendía, pero él insistía y al final la convenció. Cuando Jacinta le metió el seno en la boca, notó que la boca era insensible y los labios no se movían. “Toda la cara parecía una estatua. El contacto que Jacinta sintió en parte tan delicada de su epidermis era el roce espeluznante del yeso, roce de superficie áspera y polvorosa”. Se trata de una simbología de muerte con un presentimiento de que sus ansias de maternidad terminarán frustradas.

En otra ocasión Fortunata confunde a Mauricia *la dura* con Guillermina Pacheco y se dice a sí misma cosas absurdas utilizando el lenguaje soez de Mauricia (III, VII, IV). En este sentido, se alude al tema del doble. Para Gilman (1985: 327), hay un caso de proyección de Fortunata en tres mujeres: Mauricia, Guillermina y Jacinta. En especial, la relación entre Fortunata y Jacinta se caracteriza por el binomio atracción-repulsión, pues Fortunata vive a Jacinta de forma ambivalente, a veces como compañera e incluso llega a admirar su belleza; en cambio, otras veces la considera una enemiga. Al final se llega casi a una identificación total cuando Fortunata pronuncia aquellas palabras clave: “¿No lo sabe? ... Soy ángel ... yo también ..., *mona del cielo*” (III, IV, XV).

Además, los personajes galdosianos sufren tormentosos insomnios como dos que tiene Moreno Isla en *Fortunata y Jacinta*: en el primero se siente desasosegado por los sentimientos que le inspira Jacinta hasta el punto de afirmar que “si fuera soltera, me casaría con ella” (IV, II, III); en el segundo fantasea que quizás al año siguiente Jacinta cambiaría de opinión respecto a su marido, e incluso ardientemente piensa que le podría dar tantos hijos, pero poco después Moreno muere (IV, II, VI).

Los insomnios constituyen momentos especiales en los que el monólogo adquiere intensidad. Se trata de un artificio utilizado por Galdós para dar mayor impacto al monólogo interior. El insomnio forma parte de aquel momento especial que se encuentra entre el sueño y la vigilia que puede configurarse como “ensoñación”, como tormentoso estado de insomnio o incluso como “alucinaciones hipnagógicas” (imágenes que preceden al sueño, muy vivas y casi con carácter alucinatorio). Se trata de fenómenos normales desde un punto de vista psicológico, que se basan en una restricción del estado de conciencia; al ser esta menos capaz

de ordenar el flujo del pensamiento, las imágenes se mezclan entre ellas sin sufrir la censura del superyó. En definitiva, se trata de un artificio literario que hace más genuino el flujo de conciencia y permite que los pensamientos conserven una cierta lógica que se pierde después en el sueño.

En *La desheredada* encontramos dos momentos dignos de ser recordados. En el primero (I, XI) titulado “Insomnio número cincuenta y tantos”, Isidora no consigue dormir y piensa en mil fantasías. En “la soledad del pensar” se reconoce guapísima y piensa que le “entra talento”. Estas fantasías nocturnas son utilizadas para favorecer la llegada de ese sueño que en realidad no llega nunca: la sensación de infelicidad, de inquietud, debidas a la marginación social y probablemente psicológicas le impiden conciliar el sueño. Ese “entrarle talento” aparece casi como una ironía, pues no es más que el conocimiento de Isidora de una condición miserable, ya que el talento se sucede a unos pensamientos obsesivos que se imponen por la fuerza de forma repetitiva. En el fondo lo que querría hacer es simplemente dormir: “daría todos los talentos que hay en mi cabeza por un poco de sueño. Señor, dame sueño y déjame tonta”.

Más adelante (II, XII, III) Isidora pasa una noche de insomnio por unos pensamientos entrecruzados; piensa en el pleito y en otras mil cosas más, pues está programando lo que ella llama el “mal paso”, que consiste en venderse a Bou para sacar de apuros a Joaquín Pez y para llevar adelante el pleito. En un momento dado, le pregunta a Dios por qué no la ha hecho pueblo, pero enseguida vuelve a sus pensamientos mundanos. La ironía del autor es evidente cuando subraya los contrastantes pensamientos de la protagonista.

También al principio de *Miau* (V) se describe el insomnio de Villaamil preocupado por cómo llevar la familia adelante y por una decisión que afectará a su posible vuelta a la Administración. Es de notar que su desazón encuentra un paralelismo en su percepción de la incomodidad de la cama. Por otro lado, Galdós alude al pensamiento mágico del protagonista que se propone utilizar “el criterio pesimista que se había impuesto, poniéndose en lo peor y esperando lo malo para que le viniese lo bueno”. En pocas líneas se pasa de breves pesadillas a un pensamiento obsesivo con repeticiones en el monólogo del protagonista:

Seamos pesimistas –era su tema: pensemos con todo el rigor del pensamiento, que no me van a incluir en la combinación, a ver si me sorprende la felicidad del nombramiento. No esperaré el hecho feliz, no, no lo espero, para que suceda. Siempre pasa lo que no se espera. Póngome en lo peor. No te colocan, no te colocan, pobre Ramón; verás como ahora también se burlan de ti. [...] Nada de melindres de esperanza; nada de “si será o no será”; nada de debilidades optimistas. No lo catas, no lo catas, aunque

revientes (Galdós 1970: 1000).

En general, lo que se desprende es la riqueza y la creatividad de las fantasías que se originan a partir de un estado de “obsesión del deseo”. Casi todos los protagonistas se hallan morbosamente atormentados por una imposibilidad en la realización de sus aspiraciones y ocupados en una especie de “satisfacción sustitutiva” a través de la fantasía. Galdós subraya el tormento a través del esfuerzo mental que esto implica y el estado ambiguo de tal capacidad de fantasear, tan intensamente evocada por los personajes mismos.

3.2. Sueños y pesadillas

El uso de los sueños se presenta frecuentemente como una continuación de las fantasías diurnas y de los llamados “estados crepusculares”. Resulta difícil aplicar una determinada teoría para interpretar estos sueños, que a menudo parecen demasiado contruidos o transparentes por lo que se refiere al simbolismo. Incluso en el caso de que Galdós se hubiera valido para su construcción de material onírico propio o ajeno, habría que suponer que se ha realizado una tal manipulación que se ha alterado profundamente con el objetivo de adaptarlo a sus personajes. A veces estos sueños presentan características muy reales, otras adquieren matices casi surrealistas.

Según Schraibman, Galdós usa los sueños en algunas de sus novelas para resaltar aspectos de la personalidad del personaje, desconocidos para él mismo durante la vigilia, pero sugeridos al lector por el autor en su presentación previa del trasfondo sociológico y psicológico del personaje. Por ejemplo, en *La desheredada* lo onírico sirve para hacer hincapié en la personalidad de la protagonista, la cual se empeña en modificar la realidad en función de sus delirios de grandeza (Schraibman, cit. en Aguirre 1998: 124).

Existen muchas teorías sobre el fenómeno onírico desde la Antigüedad Clásica, pero nos centraremos en la perspectiva psicoanalítica en la que el sueño puede ser entendido como la satisfacción disfrazada de un deseo reprimido (Freud), como camino para el conocimiento y la creatividad (Jung) o como expresión de un estado de la mente (en el psicoanálisis contemporáneo). Se puede recordar todo lo propuesto por Freud (1899) ya que constituye la base de teorías posteriores sobre el sueño. En la raíz del sueño se encontraría el “contenido onírico latente”, que deriva de los impulsos provenientes del Ello, que hallan un vehículo de expresión en las impresiones sensoriales de la noche y en los pensamientos relacionados

con las actividades de la vigilia. La actividad del “trabajo del sueño” consistiría en disfrazar tal contenido onírico latente, demasiado inquietante para el soñador, y en elaborarlo dando lugar al “contenido manifiesto”. El trabajo onírico se vale de una serie de instrumentos entre los que destaca el llamado “proceso primario”, que comporta procedimientos como la condensación (de dos figuras en una), el desplazamiento (de las cualidades de un sujeto a otro), las operaciones defensivas y de censura, y la simbolización.

Si quisiéramos presentar una definición moderna de sueño que tuviera en cuenta, aunque fuera libremente, todo lo dicho anteriormente, propondríamos la de Resnik (1984: 58) para quien “soñar es un modo de viajar fuera de la norma del orden diurno; es un modo normal de metaforizar alucinando la realidad”.

Nos ha parecido que las funciones metafóricas del sueño y sus finalidades narrativas que se apartan de la “norma del orden diurno” están bien presentes en estas creaciones galdosianas que, en su rebuscada y particularizada claridad, no muestran bien la complejidad del trabajo onírico al que alude Freud. Más bien, vemos cómo Galdós se preocupa de enlazar constantemente el sueño con la realidad, subrayando el papel de lo que se conoce como “restos diurnos” (el material del sueño derivado de los acontecimientos cotidianos). A continuación proponemos algunos sueños de las obras analizadas.

En *Lo prohibido* se anticipa la concepción freudiana de censura onírica cuando Bueno durante un sueño dice que Belisario, el hijo de su prima Camila, es suyo, lo cual hace sospechar a su amigo Severiano de la existencia de una relación con su prima, lo cual justifica que Bueno desee dejar la herencia a Belisario. Bueno se enfada e intenta convencerlo de lo contrario. Luego le dice al amigo: “Voy a dormir; coge el bastón, ponte en guardia, y si me oyes alguna barbaridad, pega. Es el animal que habla” (II, X, VI).

A pesar de sus esfuerzos por eliminar de su conciencia los impulsos sentidos por Camila, Bueno obtiene una compensación inconsciente haciendo suyo el hijo de la prima sustituyéndose al padre real. Es de notar la actitud represiva del protagonista que intenta eliminar tal contenido de la mente y se justifica diciendo que es la bestia que habla. Se observa que la censura onírica actúa de tal forma que él no recuerda el propio sueño, que conocemos solo por el comentario de Severiano. En este caso la censura onírica es tan fuerte que llega a impedir que el contenido onírico latente se convierta en un sueño manifiesto del que pueda servirse el recuerdo.

Luis es uno de los personajes más soñadores del universo galdosiano. A menudo, como en el capítulo IX de *Miau*, los sueños son una especie de visión en los que este dialoga con Dios. La relación con los restos diurnos es evidente e incluso Dios le riñe por no haber estudiado. También encontramos un curioso ejemplo de

“sueño dentro del sueño”, pues Luis soñó que soñó con Dios. Él mismo se dice: “no es éste porque no le veo, sino que sueño que le veo y no me habla, sino que sueño que me habla” (XV).

El último sueño de Luis (XL) tiene un matiz profético respecto al abuelo que terminará suicidándose. Se alude al mecanismo psicológico del desplazamiento relacionado con un episodio diurno en el que su tía Abelarda había manifestado impulsos homicidas. En el sueño dice: “y como no se atreve con mi papá la empuñó conmigo”. Vemos que Luis incorpora elementos de la realidad como una silla de casa, malinterpretaciones por creer que su padre ama a su tía, contenidos o clichés oídos de los adultos: “la vida es un valle de lágrimas” e incluso Dios habla de los “juguetes sacrosantos” utilizados en el culto.

Se puede notar el carácter elemental de estos sueños, a través de los cuales Galdós intentó acercarse a la psicología infantil. Se subraya la figura de Dios, personaje principal de tales sueños, que probablemente representa un sustituto paterno: de esta manera Luisito logra atenuar el dolor de tener un padre disoluto. De hecho, Dios tiene las características de un padre ideal que no deja de reprender al niño, pero lo hace con gran benevolencia. Al parecer Galdós prestó atención, por un lado, a las fantasías compensatorias de los niños, que tienen como objetivo la superación de las faltas de los padres; por otro, a la descripción del carácter epiléptico, inclinado al misticismo, del cual tenemos, en este caso, una versión “no patológica”.

En *Fortunata y Jacinta* encontramos otro sueño premonitorio (III, VII, IV) en el que Fortunata paseando por la calle observa que un individuo vende los lápices más fuertes del mundo “como que da con ellos tremendos picotazos en la madera sin que se les rompa la punta”, y tiene que irse porque una mula casi se le echa encima. De repente, cree que le clavan un dardo. Poco después se produce el encuentro con Santa Cruz por la calle. Él le dice que se ha arruinado y ella sueña que se va a vivir con él y trabaja para él. Es una premonición, porque poco tiempo después se produce el encuentro real y la reanudación del idilio. Al mismo tiempo hay una compensación, porque ella sueña que Juan es pobre, no es un señorito sino un “igual”.

Galdós se ha aventurado a utilizar un simbolismo bastante pintoresco y fácil de descifrar. Los distintos elementos: los tubos, el enano, los lápices y el dardo, poseen atributos fálicos (Gilman 1985: 329). Puede ser interesante notar cómo la eventual dimensión de deseo pasa a un segundo plano arrollada por una sexualidad violenta y lesiva: el dardo que la hiere.

Hay personajes que tienen sueños compensatorios de carácter más inocente como don José de Relimpio, tío de la protagonista, en *La desheredada* (II, VIII,

III). Por la noche don José sueña que es un pájaro, el que más canta y que se sube a la rama más alta. En contraste con la vida real en que Isidora lo utiliza y humilla mientras que él sufre platónicamente, halla una compensación en un sueño en el que es el pajarillo más importante.

En la obra galdosiana hay espacio para las pesadillas. Recordemos dos de las más significativas. Fortunata (IV, VI, V) se halla en un estado de inquietud total después de enterarse de que Aurora es la amante de Juan. Aquella noche sueña que entran en su cuarto Aurora, Guillermina y Jacinta y armadas de puñales y con caretas negras le quitan a su hijo, siendo Aurora la que pone en ejecución el plan. Fortunata se despierta muy acojonada. La aparición de estas tres mujeres está relacionada con el vínculo real: Jacinta es la esposa de su amante; Aurora se ha convertido en su rival y Guillermina se interpone entre ella y Juan por razones morales y religiosas. En suma, en la pesadilla son tres enemigas que intentan destruir su felicidad imposible.

Por último, aludimos a la pesadilla de Víctor en *Miau* (XI) con notas surrealistas:

Soñó que iba por una galería muy larga, inacabada con paredes de espejos, que hasta lo infinito repetían su gallarda persona. Iba por aquel inmenso callejón persiguiendo a una mujer, a una dama elegante, la cual corría agitando con el rápido mover de sus pies la falda de crujiente seda. Cadalso le veía los tacones de las botas, que eran ¡cascarones de huevo! Quién podía ser la dama lo ignoraba; era la misma con quien soñara otra noche, y al seguirla, se decía que todo aquello era sueño, asombrándose de correr tras un fantasma, pero corriendo siempre. Por fin, ponía la mano en ella, la dama se paraba y se volvía diciéndole con voz muy ronca: “¿Por qué te empeñas en quitarme esta cómoda que llevo aquí?” En efecto, la dama llevaba en la mano una cómoda ¡de tamaño natural! [...] como si fuera un portamonedas. Entonces Víctor despertaba sintiendo sobre sí un peso tal, que no podía moverse y un terror supersticioso que no podía relacionar ni con la cómoda, ni con la dama (Galdós 1970: 1018).

Aunque hay autores como Schraibman (cit. en Aguirre 1998: 130) que interpretan que la cómoda es un símbolo sexual femenino, desde nuestro punto de vista no es tan unívoco. Es necesario conocer siempre el contexto y la tonalidad afectiva del soñador. En el sueño Víctor sufre tanto que llega a buscar una justificación, pero ese inexplicable terror no lo puede relacionar ni con la cómoda, ni con la dama. Para nosotros, la cómoda podría ser una imagen del robo de los fondos de las oficinas de Valencia y la señora con la voz ronca sería el Estado, víctima del robo, que pretende que se haga justicia. Se cuenta que Víctor es un narcisista que se complace viendo su gallarda imagen reflejada hasta lo infinito. Sin embargo, su seguridad

aparente se va deshaciendo hasta que despierta turbado... ¿por un sentido de culpa o porque el descubrimiento del delito podría interponerse en el anhelado ascenso?

En las obras consideradas hay producciones delirantes como las de Maximiliano, que vive casi constantemente en un delirio acompañado a menudo de alucinaciones. Ha creado un sistema filosófico en el que la muerte constituye la culminación del ser. Sin embargo, no podemos analizarlas aquí pues merecen una investigación que debería ser objeto de otro estudio.

4. ¿Cómo se expresan los personajes galdosianos en estado onírico?

Al analizar las producciones oníricas hemos observado que estas pueden adoptar formatos como el diálogo en segunda persona singular como hace Luisito con Dios en *Miau*, pero la técnica más utilizada es el monólogo interior que es el modo con el que el personaje expresa su pensamiento más íntimo, casi subconsciente, a través de frases directas. Se caracteriza porque no va dirigido a ningún interlocutor, sino a sí mismo en primera persona singular (o con plural mayestático) como Villaamil en *Miau*.

De hecho, desde un punto de vista narrativo, Galdós se distancia de lo narrado mediante dos estrategias: 1) haciendo hablar a sus personajes como en los casos mencionados y 2) con la creación de un narrador encargado de presentar el conflicto y los personajes. Según Gullón, normalmente la palabra del autor no tiene tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de verdad espiritual, por eso este intenta eliminarse de la narración o hacerse invisible para no quitar relieve a los personajes (Gullón 1966: 274).

En este sentido, Gullón (1966: 264) intentó mostrar cómo Galdós había utilizado el monólogo tradicional dándole nuevos enfoques, por lo que puede ser considerado un precursor del monólogo interior de Joyce. Sin embargo, “el monólogo no aparece en las narraciones galdosianas en el estado revuelto, inconexo” caracterizador del *Ulysses*: no presenta esos fragmentos dispersos típicos del pensamiento, pero sí transmite la complejidad del ser humano. En suma, Joyce pretendía transcribir el mecanismo del pensamiento espontáneo y libre, mientras que Galdós se basaba en la selección de los componentes del monólogo.

Otra técnica utilizada es la descripción en tercera persona y la introducción de frases entrecomilladas en estilo directo como en un diálogo sin verbo introductor de lengua; por ejemplo, en la ensoñación mencionada de Jacinta en el teatro (*Fortunata y Jacinta*, I, VIII, II).

Por último, también se emplea frecuentemente el estilo indirecto libre, una

técnica típica del Realismo con la cual se reproducen pensamientos y sensaciones de los personajes dentro del discurso del narrador sin verbos de lengua (dijo, pensó sintió) ni enlaces subordinantes (Cabrales, Hernández 2009: 36). Gramaticalmente, además de faltar el verbo introductorio, se produce un cambio de la persona “yo” a la persona “él”, lo cual repercute en los deícticos. Al sustituir las reflexiones del autor con las del personaje utilizando su estilo personal es como si la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de este (Alas 1882: 137). Es decir, la perspectiva y el lenguaje son característicos del personaje como en el sueño premonitorio de Fortunata mencionado más arriba (III, VII, IV).

5. Conclusiones

Galdós, preocupado por el funcionamiento de la vida interna, profundiza la psicología de sus personajes mediante sueños y fantasías, lo cual le permite realizar una delicada introspección que ha anticipado, aunque de forma elemental, los avances posteriores del psicoanálisis como el inconsciente, la censura onírica, el mecanismo de la proyección, o incluso el concepto de *sí múltiple*.

En general, el material onírico constituye una representación del mundo interno. A veces se presenta como una satisfacción de un deseo; en otras refleja una situación conflictiva o contradictoria, de modo que –como después intuiría Freud– deseo y conflicto actúan mutuamente de forma continuada, sea de modo complicado y simbólico, sea de modo simple como en los sueños de Luis. Además, lo onírico puede adquirir una función prospectiva anticipando acontecimientos futuros.

En suma, para describir estos estados, Galdós se vale de las mismas técnicas literarias utilizadas en otros momentos de la narración. Destaca el discurso indirecto libre, que contribuye a que la voz del narrador desaparezca y dota a sus personajes de una mayor autenticidad.

Por último, no debe pasarse por alto una cierta inquietud que el elemento onírico genera en el lector de Galdós, precisamente por su inserción en el contexto de una poética realista. Es a partir de la fricción entre los dos elementos, el sueño y la realidad, que se genera el aspecto imaginativo, grotesco y exasperado del primero, que desplaza al lector obligándolo a un cambio brusco de registro. Esto también resulta en el desbordamiento frecuente de la dimensión del sueño mismo a la realidad, a menudo con un tránsito en la zona media del delirio y la alucinación. Así que incluso las descripciones de la vida diaria desnuda y cruda están teñidas de sueños. Buñuel era muy consciente de este potencial onírico de la escritura de

Galdós, quien ciertamente había captado el aspecto paradójicamente surrealista de su “realismo” y, en sus múltiples versiones cinematográficas (*Nazarín*, *Tristana*), lo había empujado más hacia la irrealidad, capturando ese aspecto de *unheimlich*, que surge precisamente de la inquietante mezcla entre lo familiar y lo extraño, entre el realismo y la fantasía exasperada.

Bibliografía citada

- ABOAL LÓPEZ, MARÍA (2015), *La muerte en Galdós*, Universidad de Alicante, Servicio de Publicaciones.
- AGUIRRE, ÁNGEL MANUEL (1998), “La simbología de los sueños y de las pesadillas en dos novelas de Pérez Galdós: *Miau* y *La desheredada*”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, eds. Laura Dolfi; Elide Pittarello; Antonella Cancellier; Teresa Cirillo; Alessandra Melloni. Roma, Bulzoni: 123-34.
- ALAS, LEOPOLDO (1982), *La literatura en 1881*, Madrid, Alfredo de Carlos Hierro.
- ALLISON, GEORGE H.; ULLMAN, JOAN C. (1974), “The Intuitive Psychoanalytic Perspective of Galdós in *Fortunata and Jacinta*”, *International Journal of Psychoanalysis*, 55: 333-43.
- CABRALES, JOSÉ MANUEL; HERNÁNDEZ, GUILLERMO (2009), *Literatura española y latinoamericana 2: Del romanticismo a la actualidad*. Madrid, SGEL.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1951), *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.
- CORREA, GUSTAVO (1970), “Pérez Galdós y la tradición calderoniana”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250/2: 221-41.
- DE ARMAS, FREDERICK A. (2013), “Huellas de Cervantes en Galdós: la écfasis de San Bartolomé en *El amigo manso* y *Miau*”, *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, ed. Carlos Mata-Induráin, Pamplona, EUNSA: 77-92.
- EARLE, PETER G. (1978), “Pérez Galdós: Meditación de la muerte”, en *Actas del segundo congreso internacional de estudios galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 1: 49-59.
- ELIZALDE, IGNACIO (1988), “El naturalismo de Pérez Galdós”, *Realismo y naturalismo en España*, ed. Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos: 469-81.
- FREUD, SIGMUND (1899), *L'interpretazione dei sogni*, Milano, Mondadori, 2012.
- GILLEPSIE, GERALD (1970), “*Miau*: hacia una definición de la sensibilidad de Galdós”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 250/2: 415-27.
- GILMAN, STEPHEN (1985), *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus.

- GULLÓN, RICCARDO (1966), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.
- INGELMO FERNÁNDEZ, JOAQUÍN; MÉNDEZ RUÍZ, JOSÉ ANTONIO (2013), “Estudio de algunos sueños infantiles en *Miau* de Galdós: los sueños de Luisito Cadalso”, *Revista de psicopatología y salud mental del niño y del adolescente*, 21: 83-88.
- LAKHDARI, SADI (2010), “Les mots et les images chez Freud et Pérez Galdós: le dialecte du rêve et la création littéraire”, *Savoirs et clinique*, 1/12: 106-14.
- MONTESINOS, JOSÉ F. (1980), *Galdós*, Madrid, Castalia, 3 vols.
- ORTIZ ARMENGOL, PEDRO (1987), *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO (1881), *La desheredada*, Madrid, Aguilar, 1970.
- (1885), *Lo prohibido*, Madrid, Aguilar, 1970.
- (1886-1887), *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Aguilar, 1970.
- (1888), *Miau*, Madrid, Aguilar, 1970.
- RESNIK, SALOMON (1984), *Il teatro del sogno*, Torino, Boringhieri.
- RIBBANS, GEOFFREY (1977), “La figura de Villaamil en *Miau*”, *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria: 397-413.
- SAINZ DE ROBLES, FEDERICO (1970), “Nota preliminar”, *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Aguilar: 443-6.
- SHAW, DONALD L. (1973), *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1986.
- ZAHAREAS, ANTHONY N. (1968), “El sentido de la tragedia en *Fortunata y Jacinta*”, *Anales galdosianos*, 3: 25-34.

Magdalena Jiménez Naharro es profesora, traductora y psicóloga multilingüe. Es lectora de español en la *Università degli Studi Roma Tre*. Sus áreas de investigación incluyen: la fraseología, la enseñanza del español L2, los aspectos psicológicos del aprendizaje multilingüe, la metodología CLIL y el proceso de escritura. Se doctoró en Lingüística aplicada (Universidad Pablo de Olavide, 2017) con una tesis sobre la complejidad sintáctica en la escritura académica (sobresaliente cum laude, mención internacional y premio extraordinario de doctorado).

magdalena.jimenez@uniroma3.it