

LA ATRACCIÓN DEL ABISMO EN GALDÓS: EL SUICIDIO EN *LA ESTAFETA ROMÁNTICA*

SARA COSANO LAGUNA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

La consideración del suicidio ha variado en gran medida dependiendo del período histórico. Con independencia de las interpretaciones sociales, los artistas y los poetas de todas las épocas han sentido la necesidad de plasmar este interés en sus obras.¹ Los distintos planteamientos acerca de esta inquietud común son, sin duda, lo más interesante, de tal manera que la expresión es tan relevante como lo expresado. En el ámbito literario, observamos a lo largo del siglo XIX dos vertientes a la hora de abordar el suicidio. En España, poemas como “El suicidio” de Agustín de Alfaro, *El romanticismo y los románticos* (1837) de Mesonero Romanos o *Todo es farsa en este mundo* de Bretón de los Herreros (1835) son tres muestras del punto de vista jocoso y satírico con el que algunos autores trataron el tema. Frente a este aspecto, el talante serio y riguroso que Galdós adoptó al plantear el suicidio en sus obras completa la cosmovisión del tema en el panorama literario español del siglo XIX.

El suicidio es un tema transversal en la novelística galdosiana de los últimos años, hecho que Casaldueiro (1951: 51) puso en relación con la reorientación espiritual, moral y estética sufrida por el autor canario alrededor de 1897.² El reflejo de esta evolución personal es

¹ Sobre la presencia del suicidio en la literatura y sus múltiples representaciones en el arte, véase respectivamente el trabajo de Andrés (2003) y el de Brown (2002).

² En cuanto al tratamiento del suicidio en las novelas de Galdós, remito al estudio de Alemán (1978), donde se analizan con detenimiento las motivaciones socio-psicológicas de los protagonistas de *Miau*, *Tormento*, *Celín*, *Fortunata* y

patente en la tercera serie de sus *Episodios nacionales* (1898-1900) y, entre los diez volúmenes que componen este tercer friso histórico-literario, es quizá *La estafeta romántica* (julio-agosto, 1899) donde mejor se aprecie este interés por el suicidio, gracias a la estructura de la obra.³ Al tratarse de una novela epistolar polifónica, Galdós ha centrado su trama en el devenir consuetudinario de los personajes novelescos, relegando a un plano secundario las hazañas bélicas y las intrigas políticas del contexto histórico real. Impregnadas de un vívido intimismo, las cartas son un intercambio de puntos de vista sobre las motivaciones suicidas de cuatro personajes: Larra, Fernando, Pilar y Felipe. Nos proponemos, pues, abordar el tema del suicidio en *La estafeta romántica*.⁴

En nuestro *Episodio* hallamos un personaje suicida, Larra, y tres potencialmente suicidas, Pilar de Loaysa, su marido, Felipe, y su hijo ilegítimo, Fernando Calpena. Para su caracterización es posible que Galdós se nutriese de las teorías sociológicas expuestas por Émile Durkheim en su célebre estudio *El suicidio*, publicado en 1897, tan sólo dos años antes que *La estafeta romántica*.⁵ Al hilo de nuestro

Jacinta, Marianela, Realidad, Torquemada en la Cruz y Torquemada en el purgatorio. Cabrejas (1991: 191-201) aborda el tema teniendo en cuenta el medio social de los personajes de *Miau, Realidad/La Incógnita y Torquemada en el purgatorio*.

³ Para conocer la funcionalidad del formato epistolar en este *Episodio Nacional* resultan interesantes los trabajos de Rueda (2000: 375-391), Bernal Salgado (1985: 19-40) y Serrano Puente (1975: 39-64).

⁴ Benito Pérez Galdós, *La estafeta romántica*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, 2ª edición. En todos los casos, cito por esta edición indicando el número de página al que corresponde cada fragmento seleccionado.

⁵ Dado que vamos a asociar a los personajes de *La estafeta romántica* con las tres tipologías suicidas expuestas por Durkheim, nos parece pertinente resumir brevemente los rasgos que las caracterizan. El suicidio egoísta es una consecuencia de la alienación social del individuo y se produce cuando éste no está fuertemente integrado en la sociedad; el altruista es aquel individuo que entiende el suicidio como un sacrificio necesario o impuesto por la sociedad o por motivos morales, es decir, se da en aquellas personas que anteponen los valores de la sociedad a sus intereses personales; finalmente, el suicidio anómico está motivado por un cúmulo de circunstancias variables y complementarias, como la desorientación individual, la pérdida de la identidad, la desesperanza y el hastío por la vida, y el individuo siente que su vínculo con la sociedad se ha roto inesperadamente (Durkheim, 1998: 141-301). No tenemos en cuenta la tipología mixta de suicidios (ego-anómico, anómico-altruista y ego-altruista) que explica en el capítulo VI del libro segundo de su estudio (1998: 302-322).

estudio, atenderemos tanto a las razones psicológicas como a la situación sociológica que pudieron justificar el suicidio de cada personaje, así como las implicaciones simbólicas e ideológicas que conlleva la perpetuación de la vida de los tres suicidios no consumados. En el caso particular de Larra, veremos el alcance de la canonización de Fíguro que traza Galdós al tratar su suicidio. Por último, en las ocasiones que consideramos oportunas relacionamos los procesos suicidas de los personajes con otros estudios puntuales sobre el tema realizados a lo largo del siglo XX.

El formato epistolar tiene en relación con el suicidio una función narrativa clara: conectar desde el principio la Historia real o, mejor, los acontecimientos coetáneos a la época en que se desarrolla la trama de *La estafeta romántica* con nuestro tema. De hecho, la novela comienza *in medias res* con la única misiva fechada con toda pulcritud de detalles –Laguardia a 20 de febrero de 1837– precisamente para fijar la atención en los días posteriores al suicidio de Larra. Aunque no es la primera vez que Galdós recrea literariamente su figura, hay que reconocerle al autor canario la reivindicación de Fíguro desde unos planteamientos distintos al resto de los autores realistas gracias precisamente al perspectivismo con que traza su suicidio en nuestro *Episodio*.

La presencia de Larra en la novelística galdosiana se remonta a 1879, cuando aparece en *Los Apostólicos* como uno de los personajes que asisten a la tertulia del café del Príncipe. Galdós completa la semblanza del escritor con las nuevas impresiones que aporta en *Mendizábal*, *De Oñate a la Granja* y *La estafeta romántica*. La crítica ha interpretado de diversas maneras la revisión que Galdós hace de Larra a lo largo de su obra en general y en relación con *La estafeta romántica* en particular. José Luis Varela señaló cómo a raíz del suicidio de Larra se forjaron dos visiones antagónicas que pretendían explicar el suceso, que sintetiza así:

Una corriente de opinión, invocando la moral pública, condena el suicidio, y señala en accidentes biográficos, rasgos de carácter o en la índole de su formación espiritual, las razones que desembocan en la catástrofe; otra corriente ve en el desenlace un acto libre y romántico, en el entierro una ocasión de solidaridad pública con unos principios ideológicos y formula finalmente su absolución liberal: Larra es el primer mártir del «mal de España» (Varela, 1983: 47).

Considera Varela que ambas interpretaciones del suicidio de Larra no se concilian hasta los años que median entre la primera Guerra Mundial y la segunda República, predominando hasta entonces una de las dos versiones unilaterales ya mencionadas. En el caso concreto de Galdós, Varela estima la recuperación que hace de Larra, pero señala la primacía de lo biográfico sobre cualquier otro aspecto en su novelística.⁶ Para Rubén Benítez, la publicación de *Mendizábal* en 1898 marca un hito en la estimación de Larra así como de su obra. Hasta ese momento ha prevalecido una imagen peyorativa de Fígaro, debido en gran parte a los intereses personales de los autores realistas:

Hasta fines del siglo XIX se persiste en subrayar el carácter malévolo de la personalidad de Larra [...], la falta de sentido moral en su conducta amorosa, la filiación francesa de su ideología y de su lengua, la irreligiosidad de su espíritu y el sombrío y negativo pesimismo de su visión del mundo; la teatralidad supuestamente inauténtica de sus gestos, aun de su suicidio. Los escritores realistas, preocupados por la propia estimación ante un público opuesto por naturaleza a soluciones extremas, se disgustan con el suicidio de Larra más que por convencimientos filosóficos porque lo adivinan expresión simbólica del derrumbe moral no ya de un individuo, sino de la sociedad cuyos principios, de algún modo, comparten (Benítez, 1978: 11).

A su vez, la presentación del suicidio de Larra en *La estafeta romántica* se ajusta más a la visión que dieron los hombres del 98, pues Benítez considera que Galdós ha reflejado en la muerte de Larra “el carácter histórico”, “el destino nacional” (Benítez, 1989: 175). En este sentido, el crítico obvia en su apreciación la importancia que pudo tener el componente afectivo o anímico en el suicidio de Fígaro. No obstante, advierte al final de su estudio que “Galdós valora a Larra, caso inusitado en su tiempo, no por lo que de él nos dice, sino por lo que con sus lecturas hace” (Benítez, 1989: 183).⁷ Para Navarro Domínguez, Galdós ha plasmado una consideración negativa del

⁶ Consideramos aquí las conclusiones del capítulo titulado “El símbolo” (Varela, 1983: 47-98).

⁷ Rubén Benítez se refiere a la imitación formal y a las intertextualidades que Galdós establece con los artículos de Larra en las novelas que publicó desde 1865 hasta 1911. No obstante, la influencia de Larra en la obra periodística del autor canario se remonta a sus años juveniles, en concreto al período en el que empezó a colaborar en *El Omnibus* (1857-1862) de Las Palmas (García Pinacho, 2000: 355).

suicidio de Larra en *La estafeta romántica*; una percepción que ha relacionado con el concepto del “suicidio político” decimonónico:

Larra ya no es representado como la conciencia de la España contemporánea [...], sino más bien como signo de uno de los problemas de esa misma España; ya no se trata de un intelectual extranjerizante alienado por la sociedad española, sino de un reflejo de esa misma sociedad (Navarro Domínguez, 2006: 133).

También señaló cómo Galdós dejó su impronta en la literatura posterior a través de la idolopeya de Larra ante Fernando Calpena, iniciándose así la lista de apariciones de Fígaro en varias obras del siglo XX bajo la forma recurrente de fantasma. Partiendo de estas tres lecturas críticas del suicidio de Larra, la interpretación que desarrollamos a continuación es una síntesis de todas ellas acompañada de algunas precisiones y apreciaciones de carácter personal.

Aunque es cierto que Galdós no aunó las dos corrientes de opinión señaladas por Varela, sí dejó al menos constancia de ellas a través de los distintos personajes de *La estafeta romántica*. De hecho, encontramos una clara polarización de opiniones representadas fundamentalmente por María Tirgo y Juana Teresa, la marquesa de Sariñán, por un lado, y Demetria, por otro. Galdós nos presenta esas dos perspectivas divergentes a través de cinco cartas (I, II, IV, VI y XI). Éstas constituyen una perfecta crónica al alimón pues lo que callan unas lo divulgan las restantes.

En las dos primeras cartas, María Tirgo y la marquesa de Sariñán propagan la imagen del malogrado Fígaro reduciendo su muerte a un mero arrebato sentimental y asociándolo con el romanticismo. Así le confesará María Tirgo a Teresa la noticia:

Ello es que se ha suicidado, pegándose un tiro en la sien, un joven de talento y fama, por despecho amoroso, de la rabia que le dieron los desdenes de su amante, la cual es casada [...]. Ya vemos que es romántico el que se mata porque le deja la novia o se le casa (10).

Ante las dudas de su amiga sobre la identidad del suicida, Teresa le aclara: “Mariquita mía, ¿estás en Babia? El que se ha suicidado en Madrid es Larra” (15), a quien valora como “un escritor satírico de tanto talento como mala intención, según dicen, que yo no lo he leído ni pienso leerlo. Las señoras, a sus quehaceres en el Año

Cristiano”, indicando a continuación que se “mató por contrariados amores con una casada, ¡qué abominación!” (15). Ambos personajes femeninos son la encarnación literaria de una de las corrientes de opinión divulgada en la época, según la cual Larra no representaba más que un icono del romanticismo convencional y sentimental, ya prefigurado literariamente en su drama *Macías* y en *El Doncel de Don Enrique el Doliente*.⁸ La condena del suicidio romántico por amor es un acierto de perspectiva galdosiana que ridiculiza más a quienes le rechazan que al sujeto rechazado. La carta VI, en la que Fernando Calpena relata la aparición de Larra, insiste irónicamente en dicho amor imposible como la causa detonante del suicidio. En ella se establece un paralelismo entre ambos personajes por sus respectivas situaciones amorosas, cifrado en términos de desafío post-mortem: “Debemos matarlas a ellas –díjome Larra con triste sonrisa–, y a nosotros no. ¿Qué culpa tenemos nosotros de sus traiciones?” (35). Esta visión se completa con las razones de tipo anímico o de carácter que aduce Pilar de Loaysa en la carta apócrifa que dirige Miguel de los Santos Álvarez a Fernando:

¿Y por qué...? –decíamos todos, que es lo que se dice en estos casos–. ¿Cuál ha sido el móvil...? Quién hablaba de un arrebató de locura; quien atribuía tal muerte al estallido final de un carácter, verdadera bomba cargada de amargura explosiva. Tenía que suceder, tenía que venir a parar en aquella siniestra caída al abismo (55).

El plano ideológico o político desde el cual el suicidio de Larra se entiende como un acto deliberado impulsado por la situación social e intelectual del país lo representan las palabras de Demetria. En la IV carta se describe a la rica heredera enamorada de Fernando como un dechado de virtudes entre las cuales sobresale su entusiasmo por la literatura y la cultura de su tiempo. Precisamente en ello reside la relevancia de sus asertos; esto es, en ser conclusiones extraídas de una lectura inmanente a la obra de Larra, ajenas a las erradas impresiones populares. Ella se percata de que Larra no es un Werther, de que el

⁸ Llama la atención que Galdós silencie la otra vertiente de su romanticismo, esto es, su rebeldía y su activismo político, que ha llevado a la crítica a hermanar la actitud romántica de Larra en este otro sentido con el papel activo de Byron, Shelley o Heine. Sobre el romanticismo en Larra, remito a las aportaciones de Dieterich Arenas (1967: 205- 216), Kirkpatrick (1977 y 1988: 21-34), y Armiño (2003: 23-35).

personaje real supera al de ficción en sus motivaciones suicidas, y ve su innata condición suicida, su instinto de autodestrucción, paradójicamente en el único aliciente que tuvo a lo largo de su vida: su pensamiento crítico: “el difunto suicida era un hombre que con su propio pensamiento, como la cicuta, se amargaba y envenenaba la vida” (20). Considerado así, el suicidio de Larra tiene visos rilkeanos. En este sentido, su profundo interés por el devenir de su país y su prurito político le instaron a plasmar su desoladora visión de España en sus artículos, sobre todo los firmados bajo el seudónimo de Fígaro. Larra fue una víctima de su época precisamente porque subordinó el sentimiento al pensamiento. Fue un hombre que pensó agudamente lo que sentía y sintió mucho lo que pensaba; lo primero le llevó a la sátira, lo segundo le lanzó al abismo, una evolución prefigurada en “El día de difuntos de 1836” y “La nochebuena de 1836”. En la carta apócrifa de Miguel de los Santos se vuelve a insistir en la enajenación social de Larra al mismo tiempo que se hace una valoración positiva de su trayectoria literaria:

Era una lástima ver aquel ingenio prodigioso caído para siempre, reposando ya en la actitud de las cosas inertes. ¡Veintiocho años de vida, una gloria inmensa alcanzada en poco tiempo con admirables, no igualados escritos, rebosando de hermosa ironía, de picante gracejo, divina burla de las humanas ridiculeces... No podía vivir, no. Demasiado había vivido; moría de viejo, a los veintiocho años, caduco ya de la voluntad, decrepito, agotado. (56)

Como puede inferirse de estos dos fragmentos de la obra, la visión del suicidio de Galdós prefigura la revisión de los hombres del 98, como afirmó Rubén Benítez. En este sentido, consideramos que Galdós asocia más el suicidio político de Larra con la alienación social sufrida en sus últimos meses que con el reflejo de la situación política del país, con la que lo relacionó Navarro Domínguez. Larra sería más un símbolo de la época que su espejo.

Otro aspecto interesante que se desprende de la recreación del suicidio de Larra en este *Episodio* es la apreciación positiva que Galdós tiene de la valía literaria de Fígaro. A este respecto, consideramos que la canonización de Larra está en consonancia con la que realizaron Valera, Faustino Sarmiento, Bécquer y José Yxart en distintas obras publicadas a mediados del siglo XIX (Escobar, 2002: 135-147). El diálogo que se establece entre Fernando y Larra en la idolopeya narrada en la carta VII es realmente revelador: “¿Verdad

que era yo un gran escritor? Has sido único, Mariano –le dije–” (35). Galdós insistirá de nuevo en esa unicidad en la carta XI: “Aún nos parecía mentira que del primer ingenio de nuestra época no quedase más que aquel despojo miserable. ¡Veintiocho años de vivir!... ¡Y verle allí mudo, inerte; su arte y pluma enterrados con él!” (57). La última expresión de este lamento colectivo no deja de ser dilógica. El plano literal reitera la idea de la muerte de Larra. El plano figurado tiene un matiz profético en cuanto a la proyección del estilo de Larra, pues Fígaro no tuvo continuadores inmediatos tras su muerte. Con un sentido parecido creemos que deben interpretarse las últimas palabras de Larra antes de desvanecerse en el sueño de Fernando: “La pólvora mata a la memoria... ¿no crees tú? ¿Qué medicina hay para esto?” (35). Para este pasaje, Galdós pudo inspirarse en las “Horas de invierno” de Larra: “Escribir en Madrid es llorar, es buscar voz sin encontrarla, como en una pesadilla abrumadora y violenta. Porque no escribe uno siquiera para los suyos” (Larra, 1960: 290-291).

Atendiendo a las dos perspectivas planteadas por Galdós, podemos definir el suicidio de Larra con los términos del estudio sociológico de Émile Durkheim. Como señaló Varela (1983: 46):

La irritación y el hastío [...] parecen situarle con claridad entre los que Durkheim llama suicidios anómicos, esto es, los constituyentes de un deliberado, cuando no escandaloso quebrantamiento de los ordenamientos sociales, aunque participe también de los rasgos del suicidio egoísta, caracterizado por [...] depresiones individuales ante un presunto mundo hostil contra el que descargar su propia culpa.

La estafeta romántica comienza identificando a Larra con Fernando Calpena. Según nos adentramos en la lectura de la obra, descubrimos que se trataba de un error, de un equívoco fruto de la desinformación de uno de los personajes, María Tirgo. Fernando dista mucho de ser el alter ego literario de Larra, aunque ambos hayan sufrido los embates del desamor. Ciertamente lo que no es es quizás lo que más ajustadamente defina a Fernando. Las dos primeras referencias de él son negaciones: “No es pretendiente de oficio ni buscador de dotes” (9), “por juicioso no le tengo –dirá María Tirgo–; es de estos que con tanta lectura y la facilidad para discurrir, se llenan la cabeza de viento, y piensan y obran a la romántica, según ahora se dice” (9). Según esto, Fernando es un hombre honrado y leal, ajeno a la ambición y de convicción romántica. Aunque sabemos que está

luchando como soldado por la causa liberal, tampoco es un héroe nacional, sino más bien un antihéroe. Es un hombre abatido por su desairada relación con Aura, su prometida. El desengaño amoroso le conducirá a un progresivo estado de postración. Pero de nuevo nos topamos con otra negación. Fernando, a pesar de manifestar los principales síntomas del suicida, tampoco será un Werther o, si se prefiere, es un “Werther sin suicidio” (32) como él mismo se define. En suma, dentro de los múltiples niveles de ficción y de las distintas relaciones que se establecen entre la literatura y la vida en este *Episodio*, Galdós moldea a Fernando Calpena utilizando las circunstancias vitales de dos suicidas, uno real, Larra, y otro ficticio, Werther. Ahora bien, las concomitancias entre Fernando con su *alter ego* real y con su trasunto literario tienen significados diferentes en cuanto al alcance del carácter romántico de Fernando y también con la ausencia total de intención suicida en él.

Fernando comparte con Larra específicamente tres rasgos: una infancia y circunstancia familiar parecida, la desesperación a causa del desamor y un cierto nihilismo romántico. Es bien conocida la vida itinerante que tuvo Larra en su niñez y la sucesión de internados entre los que transcurrieron sus primeros años, alejados del afecto familiar y que le confinaron al ensimismamiento y la soledad.⁹ Una infancia similar, con ausencia de apoyo familiar, sufre Fernando por su condición de hijo bastardo, hasta que pasa a vivir con los señores de Maltrana:

Ya sé lo que es calor de familia; en mí anidaron y criaron sentimientos dulcísimos que ya llevaré conmigo en lo que de vida me reste; [...] me espanta la soledad en que yo quedaría si estos sentimientos me faltasen; y me compadezco de mí, acordándome del tiempo en que no los conocía (104).

⁹ Para José Marín de Burgos (1980: 71-77 y 512), los vaivenes anímicos que sufrió Larra en su infancia fueron causados precisamente por una vida exenta del calor familiar y, junto con otros factores más, causantes de la acendrada acritud del Larra maduro. Unas razones parecidas expone Miranda de Larra (2009a: 28): “No hay duda de que este cúmulo de circunstancias negativas introdujeron en el carácter del niño factores tales como la tristeza, la melancolía, la inseguridad, el miedo y, seguramente, alguno más como la introversión y el escepticismo, si no la misantropía, también”. En la biografía que preparó con motivo del bicentenario de la muerte del que fue su tatarabuelo, aporta más datos relativos a la infancia de Larra y ofrece numerosos materiales personales como apéndices de su semblanza (Miranda de Larra, 2009b).

A su vez, el abandono de Fernando por otro pretendiente puede recordarnos al sufrido por Larra el mismo día de su suicidio; incluso podemos ver un paralelismo velado entre ambos en el hecho de que tanto Larra como Fernando sintieron la necesidad de buscar a sus amantes y que tanto Dolores Armijo como Aura estuvieran en ese momento bajo la autoridad de sus respectivos tíos. Por último, podemos constatar una visión desengañada de la existencia y la condición humana común en ambos. Al reflexionar sobre la enfermedad que padecen las niñas de los señores Maltrana, Fernando se consuela pensando que si “se van, como creo, se libran del sufrimiento humano, y eso van ganando. Habrán vivido tan sólo en la época feliz” (26). Pero sin duda el pasaje con mayor carga intertextual se aprecia cuando Fernando le relata al presbítero Pedro Hillo su visita al cementerio:

Ayer fui con el párroco al cementerio: no puedes figurarte la envidia que me daba de los que duermen bajo aquellas lápidas, protegidos por una cruz. [...] Toda la noche he visto en mi mente las cruces solitarias, algunas no muy derechas, y me ha sido grato pensar en la placidez de los que duermen en la tierra, soñando quizá que han desaparecido del mundo el mal y la ridiculez (107)

Este pasaje evoca el conocido artículo de “El día de difuntos de 1836”.¹⁰ Ahora bien, si el clima lúgubre del artículo de Larra presagiaba ya su suicidio, el texto de Fernando en cambio no es un indicio de muerte: “El recelo de que supongas en mí intentos de suicidio me inquieta, querido capellán, pues nada más lejos de mi ánimo que el propósito de poner fin a mi pobre existencia” (107). Como trataremos después, la pasividad del personaje, su total carencia de voluntad para implicarse en ninguna actividad es la razón principal que hace que Fernando se aferre a la vida. A su vez, esta falta de voluntad es precisamente lo que más diferencia el carácter romántico de Fernando del de Larra. Consideramos que precisamente esta ausencia es la que lleva a Demetria a ver “más emparejado al don Fernando con el personaje de esta historia, fingida o real –se refiere a Werther–, que con el melancólico y desesperado muerto de Madrid”

¹⁰ Refiriéndose a los muertos, Larra dirá que ellos “viven, porque ellos tienen paz; ellos tienen libertad la única posible sobre la tierra, la que da la muerte” (Larra, 1982: 398).

(20-21). Utilizando las palabras de Umbral, podemos decir que Larra fue un hombre activo, “un romántico que piensa”, “una cabeza pensante”, mientras que Fernando es una “estatua descabezada” por el sentimentalismo wertheriano.¹¹

La identificación con Werther hace que asimilemos más a Fernando con aquel sentimentalismo lacrimoso, con un romanticismo sensiblero. En efecto, es más la melancolía y la complacencia en el dolor lo que singulariza mayormente en el plano amoroso a Fernando. En este sentido, su carácter es plenamente romántico, pues, como asegura la señora de Valvanera, Fernando “ama su sufrimiento y no quiere desprenderse de él” (46). Junto al parecido con el carácter de Werther, Galdós ha proyectado en Fernando otros rasgos de los héroes románticos por los cuales hubiera sido más verosímil un malogrado final para el personaje que el que finalmente le concede. El desastre amoroso lleva a Fernando a plantearse batirse en duelo con su rival, el pretendiente de Aura:

Hace poco creía yo que estaba de más en el mundo. Hoy pienso que el que está de más es otro. Si uno de los dos sobra, urge que se vaya, que despeje. Próximo está el abismo, y uno de los dos forzosamente caerá en él (39).

La señora de Valvanera nos da la clave del segundo rasgo, el enfrentamiento entre la realidad y las ilusiones, entre el mundo y el hombre: “la desproporción monstruosa entre lo que piensa, siente o sueña y lo que le sucede. ¡Tanta poesía en su espíritu, y prosa tan baja en la realidad!” (46). Consciente de la inclinación a proyectar en la vida las acciones de las obras literarias que lee su hijo, Pilar advierte temerosa las consecuencias que la lectura del Werther puede causarle a Fernando: “Por la impresión que hizo en mí esta obra al leerla por vez primera, juzgo la que hará en un espíritu admirablemente preparado para la imitación del caso que en ella se presenta...” (73).

¹¹ Para Umbral, Larra conjuga las cualidades del romántico ideal que, a su juicio, reúne en sí la impulsividad o el sentimiento pasional y la frialdad o el pensamiento crítico y objetivo. Esta caracterización le lleva a hacer la siguiente distinción en cuanto a su carácter romántico: “Larra es un romántico que piensa; es decir, el verdadero romántico. Sólo se es algo de verdad si se es además una cabeza pensante. Y, en todo caso, siempre valdrá más quedarse sólo en cabeza pensante que en estatua descabezada. Estatuas descabezadas son casi todos nuestros otros románticos. Larra no ha quedado como tal gracias a esa frialdad deductiva que se le imputa como anti-romántica” (1999: 21).

En la carta XIX, Valvanera comunicará a Pilar cómo se ha agravado el estado de su hijo hasta llegar a “encerrarse en su cuarto o pasear solo por las inmediaciones de la casa” (95). Junto a la tendencia al ensimismamiento y la soledad, el último rasgo es el dilema de su identidad que hermana a Fernando con héroes románticos bastardos y desclasados como don Álvaro. A propósito de sus consideraciones negativas sobre la impronta romántica, Juana Teresa confiesa con malicia que “todo ello cuadra muy bien a un personaje que no se sabe de dónde ha salido, ni de quién recibe el dinero que gasta” (102). La revelación de su identidad empeorará aún más la situación anímica de Fernando, sumiéndolo en una desorientación total:

esto acaba de hundirme. Me achico cada día más; me siento enano, microscópico; me pierdo entre las multitudes plebeyas, y deseo que nadie se fije en mí ni me pregunte quién soy ni de dónde he venido (107).

Galdós ha moldeado la personalidad de Fernando con todos los rasgos relevantes asimilados a los personajes románticos, exceptuando uno: su feliz desenlace. Fernando es un caso paradigmático de los protagonistas que aparecen en todas las obras del período espiritualista (1892-1907) de Galdós. De hecho, Casaldueiro da una definición del “hombre espiritualista” que es perfectamente aplicable a nuestro personaje: “es el que lucha consigo mismo. No tiene voluntad de poder, voluntad de dominio, sino voluntad de perfeccionamiento” (Casaldueiro, 1951: 187). La estancia de Fernando en el castillo de Villarcayo, casa de la señora Valvanera, tiene efectos catárticos para el personaje, representa ese proceso de maduración personal ya mencionado. Galdós nos muestra la indisposición anímica del personaje a lo largo de la obra: “Sí, sí: estoy pesimista, mejor dicho, lo soy, y todo lo veo negro, no porque finjan caprichosamente la negrura mis ojos turbados, sino porque lo es” (26), “Hoy estoy de malas. La murria [...] ha vuelto a meterse en mí, negra, sofocante [...], y caigo otra vez en la cavilación tétrica que me caldea los sesos” (29), “La tristeza se me va aposentando en el alma [...] como propietario que se decide a ocupar por siempre su domicilio heredado: no podré arrojarla nunca; la siento que se me acomoda y agasaja” (106), “No dudes que soy una nulidad social y moral. Mi amor propio en ruinas me señala como el último de los seres” (127). Al igual que ocurrirá con las vacilaciones de ánimo de Pilar, Fernando expresa su estado a través de

un lenguaje cargado de imágenes y metáforas lúgubres, un recurso usual en las obras galdosianas como ha estudiado Isabel Román (1993).¹² Finalmente, Fernando asumirá la vida como un deber impulsado por el respeto y el amor hacia las personas que lo estiman y, sobre todo, su madre:

Te aseguro que si no existiera mi madre y la cadena que a ella me une, para mí no habría un bien como la muerte. Me halaga la idea de no sentir nada; de sentir, si acaso, la vaga impresión de la quietud, de la carencia de todo estímulo. Es dulce notar vacíos de interés los dramas y dormidas en nuestro regazo las pasiones [...]. La convicción de que si a mí mismo *no me necesito* para nada, a otras personas queridísimas soy necesario, me obliga a rectificar aquellas ideas. El vivir no me gusta; pero es un deber, como tal acepto la vida, y procuraré su conservación. No quiero hacer más víctimas. Que las personas que aman mi vida la tengan, aunque a mí me pese. (107, el subrayado está en el original)

Antes de la publicación de *La estafeta romántica*, Galdós hubo de conocer en profundidad la obra de Schopenhauer.¹³ De hecho, en la progresión de Fernando vemos reunidas dos de las grandes máximas del pensamiento del filósofo alemán: el pesimismo existencial y una firme voluntad de vivir. Muy relacionado con lo que acabamos de apuntar, podemos decir que Fernando prefigura en cierto sentido varios rasgos prototípicos de los personajes de las novelas españolas aparecidas en 1902, sobre todo del protagonista de *La voluntad* y del Fernando Ossorio de *Camino de perfección*. Las relaciones entre estos tres personajes no se limitan a una actitud pesimista común, sino que

¹² En relación con el uso del lenguaje figurado en Galdós, son particularmente interesantes los tres últimos capítulos de su estudio: “Algunos temas que convocan la mayor profusión metafórica: las ideas, la vida del cerebro, la expresión”, “La tendencia a las *metáforas diegéticas*” y “La tendencia a la hipérbole” (Román, 1993: 165-188, 189-214 y 215-262 respectivamente).

¹³ Clarín fue el primero en advertir esta influencia en la obra del autor canario, concretamente en relación con la publicación de *La Incógnita*: “tal vez pensando en Schopenhauer se le ocurrió a Galdós escribir esta *Incógnita*” (recogido en Santiago, 1993: 148). Relacionando la influencia filosófica con el período espiritualista de Galdós, Casaldueiro señaló que “Galdós en esta etapa va conducido por Schopenhauer y reconciliado con Hegel, quienes le ayudan a plantearse de nuevo el problema de la personalidad humana, del Estado y de la voluntad” (1951: 186). Para Alonso Alonso (1996: 30-31), la huella del filósofo alemán es patente en pasajes de *Doña Perfecta*, *Fortunata y Jacinta* y *Realidad*.

se manifiestan en coincidencias de mayor envergadura o implicación social: la inadaptación a la sociedad que les rodea, un sentimiento de inferioridad y el debate entre la voluntad y la contemplación, el dilema entre la acción y la pasividad. Jorge Urrutia, cuyo estudio sobre las obras españolas de principios del siglo XX seguimos muy de cerca al plantear este acercamiento con la obra del autor canario, señala otras dos características que también podemos aplicar al personaje galdosiano: la muerte simbólica y la iniciación o proceso de aprendizaje operado en el individuo a lo largo de la obra (2002: 103 y 45), ambas íntimamente relacionadas en nuestro caso como trataremos a continuación.¹⁴

Ese *camino de perfección* que guía a los personajes del período espiritualista de Galdós “transcurre parasimbólicamente” en los protagonistas de los *Episodios nacionales*. Como expuso Hans Hinterhäuser,

este proceso de maduración (concebido pedagógicamente) está dirigido y estimulado de antemano por la acción de la Historia: al ponerse en contacto vivo y existencial con ella, los héroes galdosianos [...] intuyen sus elevados fines” (1963: 295)

En *La estafeta romántica*, las cartas que el anciano Beltrán de Urdaneta remite a Fernando tienen esa función:

Tú, niño ilustrado, a quien las posibilidades de tomar un buen papel en la política imponen la seriedad, podrás darle la vuelta (todas las cosas tienen dos caras), y presentarlo por el lado grave, para gobierno y enseñanza de esta generación más estudiosa en los libros que en los hechos (165).

¹⁴ En *La estafeta romántica*, la señora de Valvanera y el anciano Beltrán de Urdaneta pueden ser considerados como los maestros o guías de Fernando. En cuanto a la caracterización de los personajes en las novelas españolas de 1902 son especialmente interesantes los capítulos titulados “El decadentismo”, “El misticismo”, “Simbolismo generacional” y “La novela aparentemente distinta” (Urrutia, 2002: 41-48, 55-62, 95-100 y 101-104, respectivamente). En relación con los “antihéroes” de *Amor y pedagogía*, *Camino de perfección*, *La voluntad* y *Sonata de otoño*, Urrutia señala igualmente la influencia del protagonista de *Le disciple* (1889) de Paul Bourget, unas concomitancias anímicas que son igualmente perceptibles en nuestro personaje (2002: 45).

Ahora bien, así como Larra estaba marcado por su funesto hado, Fernando disfruta inconscientemente de todo lo contrario. Fíguro buscó la libertad personal y encontró un fatal destino; Fernando es un ente pasivo, parece que la libertad lo haya elegido a él augurándole un futuro prometedor. Quizás por eso Beltrán de Urdaneta le confiesa:

Fernando de mi corazón, eres el niño mimado de la fortuna [...]. Entrás en el mundo con pie derecho; tú lo tendrás todo: la naturaleza te dotó generosamente, y las diosas y ninfas de la tierra te abren sus amantes brazos (152).

Encontramos, pues, un doble proceso en la evolución de Fernando. En primer lugar, hallamos el rechazo del suicidio como solución de sus males, aunque permaneciendo como un hombre sin pasiones y pasivo. En segundo lugar, de la lucha por recuperar su voluntad a la voluntad de la lucha, es decir, la conversión al hombre de acción. Este cambio implica ciertamente el “suicidio” simbólico del personaje o, al menos, la anulación de parte de su carácter, aunque también podríamos catalogar a Fernando como un suicida egoísta según la tipología de Durkheim. En definitiva, en Fernando se consume el paso de Schopenhauer a Nietzsche en lo filosófico; del romanticismo sentimental (Werther) al activo (Larra), en lo literario; de la literatura a la vida.

Si el confinamiento en la casa de los Maltrana es una purgación de los males amorosos de Fernando, la lectura tiene una función catártica similar tanto en el alma de este personaje como en el de Pilar de Loaysa. Valvanera expresará a Pilar esta necesidad de su hijo en términos metafóricos solicitando la ayuda de los amigos de Fernando para que éstos le remitan “cosas literarias, y que le manden versos, [...]. Me hacen suma falta elementos de distracción, recreos del espíritu, que son gran medicina, por desgracia escasísima en las farmacias de acá” (48). Al hablar sobre su matrimonio, Pilar le confiesa a su amiga: “En este período, Valvanera mía, han sido mi único consuelo la lectura y el trato de personas inteligentes, la lectura sobre todo” (79). Esta misma idea la señala Fernando en el pasaje quizá más lírico de toda la obra:

Grandes y leales amigos son los libros, ¿verdad, mi caro capellán? Gracias a ellos, ningún vacío de nuestra existencia deja de amenguarse un poco. Leemos, y lentamente caen sobre nuestra alma gotitas de un bálsamo consolador (125)

No obstante, Galdós alerta de los peligros de proyectar la literatura en la vida. Quizá ante el temor de un posible suicidio de Fernando, Pedro Hillo ya le había advertido claramente al joven:

Será tu perdición el querer proyectar en la vida real una sombra de las figuras poéticas, reduciendo a hechos los sentimientos hinchados y artificiosos que son la armadura de tragedias y dramas. Esas cosas se leen, se admiran, pero no se imitan, porque acabaríamos por volvernos locos (52)

Esta separación radical entre la ficción y la realidad puede ser un indicio del incipiente paso del romanticismo al sentimentalismo realista que Casaldueiro observa en la tercera serie de los *Episodios nacionales*.¹⁵

A través de Pilar de Loaysa, Galdós aborda en nuestro *Episodio* el tema de la condición femenina en la sociedad decimonónica. Como veremos, las mujeres se debatían entre el ser y el parecer; una disyuntiva que no era una elección, sino una imposición socialmente establecida y admitida por aquéllas con una abnegada resignación que las sometía moral e intelectualmente. Es así como Pilar se lo confiesa a su fiel amiga, la señora de Valvanera, en la carta XXVI donde constata que en “esta existencia, amasada y recompuesta por la general simpleza, no sólo nos es forzoso disimular nuestras faltas, sino también nuestro talento”, afirmando a continuación que resulta extraño “la que no se ha creado una representación falaz de su persona para poder vivir”, para concluir que además en su caso “el histrionismo es más meritorio que en ninguna, por la enorme distancia entre lo que soy y lo que represento, entre mi ingenio secreto y mi estolidez pública” (122). No obstante, Pilar denuncia la misma impostura en el plano social:

¿Qué ganamos con vivir en el engaño social, desempeñando mentidos papeles, decorándonos con una opinión ficticia y haciendo creer que somos lo que no somos? Cada uno es lo que es: bueno malo, tuerto o derecho, cada ser represente su propio carácter. Apartémonos

¹⁵ Casaldueiro (1951: 138) ve reflejado dos momentos en el desarrollo de los diez volúmenes de esta tercera serie: el primero consiste en el reflejo del paso del clasicismo al romanticismo y el segundo el que hemos mencionado. Sobre las relaciones entre la literatura y la realidad en este *Episodio*, remito al análisis que hace al respecto Díez de Revenga (1985: 191-205).

de la comparsa social [...]. Lo que cada uno es ante Dios, séalo ante los hombres. Impere la verdad (135)

Aunque por su actitud Pilar represente a la rebelde que aboga por la libertad en el plano individual y en el social, la actitud del personaje hasta este momento la ha convertido en una víctima más de aquello que detesta. En el fondo, ella es un ser escindido, que ha llevado una existencia bipolar en la cual “la incomunicación entre las dos esferas era necesaria” (75). En la vida pública y social es la mujer de Felipe, pero en el ámbito privado y personal es la madre de Fernando Calpena, fruto de la relación que mantuvo con el príncipe José Poniatowsky, sobrino del rey de Polonia, como Juana Teresa revela en la última carta de la obra.

La relación con su marido no ha hecho más que agravar los problemas de Pilar. Tras más de veinte años, constituyen una pareja arrastrada por una vorágine de incomunicación y desavenencias conyugales que los “junta con una cadena de presidio” (129). La causa principal reside en la disparidad de sus caracteres que los mantiene “desavenidos, inarmonizados, como dos notas discordantes que desgarran el oído cuando suenan juntas” (76). La naturaleza impulsiva de Pilar choca irremediabilmente con el orden que representa su marido, al que define como uno “de los que celebran culto en los altares de la rutina social y de todo el artificio que nos rodea” (76-77). Por su parte, Felipe la califica despectivamente como una romántica, un apelativo que responde a “su manera personalísima de repudiar lo que se sale de lo vulgar y corriente” y que Pilar acepta aclarándole a su amiga Valvanera que “si romántico quiere decir revolucionario [...] te advierto que yo lo soy”, confesando a continuación que se siente “un poco masónica, quiero decir que prefiero los males de la libertad a los del orden” (79). Asumiendo como insalvables estas diferencias, Pilar había afirmado ya antes que se habían declarado “una guerra implacable”, puesto que incluso “en política disentíamos, pues yo, sólo por llevarle la contraria, alardeaba de patriotería liberalesca y hasta de jacobinismo” (78). Como abordaremos después, Galdós une significativamente el plano psicológico al ideológico, el enfrentamiento en la ficción narrativa con el conflicto de la realidad histórica española, sin perder un ápice en la individuación de ambos personajes. Pilar y Felipe quedan, pues, asociados simbólicamente y respectivamente con los partidarios del liberalismo y del absolutismo, con el romanticismo y el neoclasicismo. No obstante, a pesar de sus

diferencias personales, Pilar alega una razón de carácter sociológico como el detonante de la infelicidad en el matrimonio: la precipitación con la que los padres obligan a sus hijas a casarse por interés y no por amor. Por ello, según este personaje, “lo de hacer o no hacer pareja es cuestión de suerte”, ya que las personas sólo “se conocen bien cuando envejecemos, y siempre la casan a una cuando es niña o casi niña, fundándose en sentimientos superficiales que luego se convierten en humo” (75).

En el fondo, las vicisitudes de Pilar son las mismas que deben afrontar otras heroínas galdosianas. De hecho, podemos hermanar a nuestro personaje con las protagonistas de *Tristana* (1892) y, sobre todo, del drama titulado *Realidad* (1892).¹⁶ La filiación con Augusta es múltiple, pues ambas poseen las mismas ansias de libertad y la infelicidad conyugal les ha generado un conflicto similar entre la verdad y las apariencias, la realidad y el deseo. En *La estafeta romántica*, las confesiones de Pilar evocan e incluso remiten con frecuencia a los parlamentos de la protagonista de *Realidad*. Los paralelismos alcanzan también al tema que nos ocupa, aunque hay que apuntar una salvedad en relación a la presencia del suicidio en ambas obras: en *Realidad* el suicida es Federico Viera, el amante de Augusta, mientras que en nuestro *Episodio* son Pilar y Felipe los personajes potencialmente suicidas, como ya anotamos.

Si el disimulo y la ocultación limitan su matrimonio, sus relaciones sociales están igualmente reducidas al mínimo. Por un lado, su “medio hermana” Juana Teresa está dispuesta a chantajearla con su mácula moral a fin de obtener “el caminito de Laguardia” para su hijo, es decir, conseguir la dote de Demetria, la mayorazga, mediante el matrimonio de los dos jóvenes. Pilar desea exactamente lo mismo para Fernando, pero no por cuestiones económicas sino sociales, ya que quiere restituirle su linaje y fraguarle una cómoda posición en la sociedad. Por otro lado, salvo su única amiga Valvanera, Pilar ha sido denostada en las reuniones de sociedad a causa de su “coquetismo, [...] un arte de guerra para devolver al mundo mis sufrimientos, que en gran parte, de él y de sus leyes recibía yo” (77), un rasgo inusitado

¹⁶ Sobre el proceso de la liberación de la mujer en *Tristana*, véase el estudio de Feal Deibe (1976: 116-129). En el estudio introductorio a la edición conjunta de *La incógnita* y *Realidad*, Francisco Caudet ha señalado que Galdós defiende en *Tristana* y *Realidad* los mismos planteamientos favorables a la emancipación femenina que ya plasmó en el artículo de costumbres titulado “La mujer del filósofo” (Pérez Galdós, 2004: 56-57).

en las heroínas galdosianas de este ciclo (Hinterhäuser, 1963: 317-337). Pilar se ha servido de la frivolidad para disipar las sospechas de su única falta, la existencia de un hijo ilegítimo, y esto ha propiciado que paradójicamente le atribuyesen infundados adulterios: “por la verdad nadie me acusa, por la mentira me denigran” (77). No obstante, en el ámbito familiar ha contado con la lealtad de Justina, su criada, a la que consideraba como “parte de mi pensamiento” y cuya “voluntad era parte de la mía [...] llegando a suplírmela por entero” (71). Es interesante cómo Galdós insiste en caracterizar a Pilar como un *medio ser*, si se nos permite la expresión ramoniana, que ha necesitado del apoyo de otras personas para suplir las carencias de su identidad en los momentos críticos de su vida. Galdós se ha valido de este rasgo para relacionar a Pilar con Fernando, cuyo potencial suicida hemos de recordar que reside precisamente en un conflicto similar, y en consecuencia insinuar otra de las posibles causas de suicidio en el personaje femenino.

A pesar de su crisis de identidad y de su rebeldía social, es la enajenación familiar la que determina la decisión final de Pilar. Ella anhela restituir el honor y la respetabilidad social a su hijo y, en consecuencia, pondrá fin a la Pilar que guardaba las apariencias con su marido y, por ende, con la sociedad. La impaciencia por conseguir su propósito llega incluso a turbar su descanso y le produce alucinaciones que tienen el valor que Gullón (1960: 190) atribuye a los sueños galdosianos que él clasifica como compensatorios: proyectar en el plano onírico aquello que el personaje sabe que es imposible conciliar en la realidad. Particularmente significativo es el delirio que Pilar describe en la carta XXX; se trata de un encuentro ficticio entre su marido y su hijo en el que celebran que Fernando haya entrado a formar parte del servicio de Felipe como capitán. La probabilidad de que ocurra en la vida real resulta sumamente remota, pues como Pilar constata en otra ocasión “Felipe y Fernando eran y son incompatibles, irreconciliables; el uno es la ley, el otro su transgresión” (75). Consciente de su incapacidad para comunicarle la decisión a su marido, Pilar solicita la ayuda del abogado Manuel Cortina, “el robusto Cirineo” (120) que será el encargado de las cuestiones legales y el intermediario entre los dos cónyuges. Pilar expresa su debilidad de fondo: “Preguntóme el letrado si me encontraba yo con fuerzas para esta terrible confesión, y le respondí resueltamente que no. No tengo ese valor, que es valor de suicida” (128).

Aunque el personaje no llegue a perpetrar un suicidio real, sí podemos considerar que Pilar aniquila en un plano simbólico parte de su personalidad. El suicidio simbólico de Pilar está claramente expresado a través del uso deliberado de un lenguaje figurado y la repetición de expresiones idénticas que ponen de manifiesto el proceso operado en el personaje. En la carta XXIV, la decisión de Pilar de acabar con su existencia anterior la lleva a afirmar con determinación:

Si para el fin que persigo no hubiere más remedio que romper con todo, romperé, estallaré como una bomba; ya que toda esta pólvora, toda esta metralla que llevo dentro de mí años y más años, quieren salir a que les dé el aire (114).

La intervención del abogado en sus asuntos familiares es “como una operación quirúrgica, con dolores transitorios”, tras la cual llegará “todo lo que quiera. Hago en mí una revolución; destruyo lo pasado y fundo un régimen nuevo” (118). Pilar volverá a utilizar estas expresiones en la misma carta antes de especificar que el cambio consiste en evolucionar “de una vida de artificios a otra moldeada en la realidad”, en la que admite: “no me voy a conocer. Crearé que me he muerto y he resucitado, que soy otra, que no soy yo [...]. Y desde mi nuevo ser veré el pasado triste, y tendré lástima de lo que fui...” (120-121). Y, de nuevo, casi al final de la carta XXVI, explicita su desazón e inquietud en unos términos parecidos: “¡Oh, cuándo llegará eso que llamo mi tránsito, paso inevitable de una vida a otra! ¿Será como una muerte; será como una resurrección?” (122). Como vemos, el suicidio figurado de Pilar conlleva la proliferación de expresiones metafóricas e imágenes relacionadas con el campo semántico de la muerte, explicitada en varios casos, o de la aniquilación de un pasado infeliz así como del renacer a una nueva vida con una identidad distinta y placentera. Agonía del pasado e inauguración de una etapa nueva en su vida nos dan la medida del suicidio figurado, de la “operación quirúrgica”, de este personaje femenino.

Desde el punto de vista del psicoanálisis, el cambio de Pilar de Loaysa se corresponde con la interpretación que Kurt Schneider (1980) y Herbert Hendin (2009), entre otros, dieron a algunas tendencias suicidas en el ser humano, según las cuales la muerte implicaba para algunos pacientes el tránsito de una vida hostil a una existencia más placentera, es decir, el impulso suicida nacía al

concebir la muerte como un renacer a otra vida con unas condiciones más favorables. Esta concepción del suicidio es la que se da en Pilar, para quien su renacer es doble; la restitución del honor y del linaje a su hijo implica al mismo tiempo la afirmación de su personalidad plenamente y también su libertad como mujer en la sociedad. Es cierto que cuando Pilar se rebela, se revela, pero hay que tener en cuenta que lo hace sin perder su carácter abnegado y que, como ya anotamos, no reacciona frente a la sociedad, sino ante su marido. Si por el arrojio y la desenvoltura que imprime Galdós a nuestro personaje, su carácter es similar al de Nora en *Casa de muñecas*, carece del valor de la heroína ibseniana. Galdós parece haber cifrado el destino último de Pilar en el significado de su nombre. De hecho, ella no busca la libertad para sí misma, sino para dedicársela enteramente a Fernando; hay una transposición de la entrega al marido a favor de su hijo. En este sentido, el suicidio figurado de Pilar puede ser clasificado como “altruista” según los estudios sociológicos de Durkheim, puesto que su motivación suicida viene dada por la fuerte imbricación con su estirpe, en este caso no con su marido sino con el que siente como su auténtico vínculo familiar, su ilegítimo hijo Fernando Calpena.

No deja de ser paradójico que Pilar no haya aplacado su infelicidad al alcanzar su meta y disfrutar de su libertad, como confiesa en la carta XXX: “En medio de mi triunfo, que triunfo es, estoy triste: no se aparta de mí la imagen de Felipe, abrumado de dolor por mi causa” (137). Es más, la consternación de Pilar se acrecienta al constatar el sufrimiento que su revelación, de su suicidio figurado como lo hemos denominado, ha infligido en el alma de su marido: “Su silencio me duele tanto como mi culpa. Imagino en él padecimientos crueles, que agravan los míos. Por primera vez en mi vida, creo que siento con él, que su corazón y el mío laten a la par” (141). A continuación, los remordimientos de Pilar llegarán a convertirse en admiración hacia Felipe al descubrir el lado más humano de su marido, la magnanimidad de su espíritu, totalmente desconocido para su mujer: “[...] veo surgir el espíritu de un gran hombre, de un santo más bien. No sólo me inspira ya veneración, sino un amor puro y acendrado” (169). Finalmente, Pilar albergará la esperanza de una reconciliación:

Si queriéndole yo nos aliviáramos ambos de este horrible peso, mi corazón se halla dispuesto al amor de todos, a la concordia, a la

reconciliación. No sé si esto será posible, dado su orgullo [...]. Pero por mí no quede (137).

Como vemos, la libertad hará que Pilar se sienta insatisfecha y, sobre todo, culpable, llena de remordimientos. Su evolución es un caso paradigmático de la reconversión que sufren numerosas heroínas galdosianas al final de las obras, que ha sido interpretada de diversas maneras. Joaquín Casaldueiro (1951: 107) atribuye estos cambios al planteamiento de Galdós, para quien sería la propia naturaleza de la mujer la causante de sus fracasos, mientras que Hans Hinterhäuser los achaca al ideal femenino que, a su juicio, configura Galdós con una intención pedagógica: “la mujer hogareña, custodia de los perennes valores morales” (1963: 318). En cambio, consideramos que Galdós lo que realmente muestra es que la limitación de estas mujeres reside en los miedos, las vacilaciones y los remordimientos que surgen tras su liberación, como si al novelista canario sólo le interesase plantear “el germen de fracaso y tragedia que encierra” la lucha de las mujeres en el siglo XIX o “la historia de una idealista fracasada”, tal como afirma Marina Mayoral (1993: 6 y 7 respectivamente). Ahora bien, esta interpretación sólo se puede aplicar a ambos personajes considerándolos exclusivamente en tanto que personajes novelescos, pero hemos de atender también al otro aspecto desde el que Galdós concibe las criaturas de los *Episodios Nacionales*: el plano simbólico-nacional.

Atendiendo a este segundo criterio, el sentido de la posible reconciliación entre Pilar y Felipe se carga de connotaciones ideológicas que a su vez estimamos íntimamente unidas al motivo por el cual Galdós decidió no suicidar de hecho a sus personajes, a pesar de darnos las múltiples razones que los pudieran haber inducido a un trágico final. Al especificar los rasgos que diferenciaban el carácter de Pilar del de Felipe, señalamos cómo el enfrentamiento de la pareja era el correlato en la ficción del conflicto real que se estaba dando en la política del país, que grosso modo podemos simplificar así: Pilar-liberalismo-isabelinos *versus* Felipe-absolutismo-apostólicos. Teniendo en cuenta esta caracterización, el hecho de que ninguno de los dos personajes se suicide e incluso lleguen a una posible reconciliación con el paso del tiempo pudiera entenderse como la personalísima solución por la que Galdós apostaba para solventar los problemas políticos del momento; una solución que vemos asociada al consejo que le da el abogado Cortina a Pilar: “Lo que no tiene

remedio debe afrontarse con valor y espíritu de concordia” (136). El novelista no ve la alternativa en la aniquilación de ambos bandos sino en saber desechar las posiciones antagónicas que estaban llevando el país a la ruina; quiere despertar la conciencia histórica de un país que se estaba suicidando debido a las guerras carlistas. En este sentido, Galdós unió en nuestro *Episodio* “el deseo de suicidarse la nación como se suicida el individuo” (Casalduero, 1951: 190). Este anhelo conciliador no es un rasgo exclusivo de los *Episodios Nacionales*, como advirtió Ángel del Río,¹⁷ pero en *La estafeta romántica* aparece unido a cierto escepticismo por parte del autor y personificado en el anciano Beltrán de Urdaneta. Para él, todos los conflictos se reducen a “obtener el mando, y a que los triunfadores imiten a los vencidos en sus desaciertos y mezquindades” y no sin ironía le advierte a Fernando:

tú, que has de ser actor en esta comedia, y te contentarás con hacer tu papelito modesta y gravemente, creyendo que haces algo. Cuando llegues al término de la vida, nuestras dos calaveras tendrán un careo gracioso en las honduras de la tierra...y nos reiremos (166).

El ideario político del Galdós maduro oscila entre dos polos que están encarnados en sus personajes: el idealismo conciliador y el escepticismo, el primero insta a la vida y el segundo muestra las dudas respecto al anterior.

Atendiendo a la dimensión individual de Felipe en tanto que personaje novelesco, el marido de Pilar tiene su antecedente literario en Maximiliano Rubín, pues ambos comparten unas motivaciones similares para una autodestrucción que finalmente no se produce en las obras. Galdós opta por la locura como vía de escape en el protagonista de *Fortunata y Jacinta*, mientras que Felipe encuentra en la fe cristiana su asidero vital. El personaje de nuestro *Episodio* queda tan impresionado por la confesión de Pilar que se sume en “un abatimiento hondísimo, postración de todas las energías físicas y espirituales” (136). Teniendo en cuenta este cambio repentino en su vida, podríamos identificar al personaje en la categoría de los suicidas anómicos según los postulados sociológicos de Durkheim.

¹⁷ Para Ángel del Río, la superación de las diferencias se agudiza sobre todo en las novelas galdosianas escritas en torno a 1892, cuyo caso paradigmático encuentra en *La loca de la casa*. Véase al respecto el capítulo titulado “El pensamiento conciliador de Galdós” (Río, 1953: 68-74).

Desengañado y enfermo, sufre crisis nerviosas y trastornos de carácter y muestra una tendencia al aislamiento, a la soledad. Pilar nos describe puntualmente la siniestra tranquilidad que reina en el ambiente de su hogar deshecho, mediante un lenguaje metafórico plagado de luctuosas expresiones: “lúgubre calma” (142), “el silencio y la quietud reinan en mi casa. Parece esto un panteón” (137), “monotonía fúnebre” (146). Todas son impresiones premonitorias de muerte, un recurso recurrente en la caracterización de los suicidios no consumados de la obra. Desde el punto de vista psicológico, en Felipe interactúan dos de las motivaciones graves de los suicidas, el desorden mental unido a la pérdida del ser amado, y sin embargo no asoma ningún conato de suicidio en él. Este personaje parece haber asumido el lema con el que Oscar Wilde terminaba su *Salomé*: “El misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte. Sólo hay que mirar el amor”. Esto es precisamente lo que Felipe siente. Su amor por Pilar lo paraliza, pero el amparo divino, su “cristiana paciencia” (136), le consuela. Hombre de ley y de principios absolutos, Felipe asumirá el destino que le marca su lectura del *Kempis*: “El humilde, recibida la afrenta, está en paz, porque descansa en Dios, no en el mundo” (136). Su estoicismo lo hará renunciar a todo, perdonar a Pilar facilitándole cualquier trámite legal necesario y, por último, se encomendará a Dios, puesto que “él no aspira más que a una vejez obscura, preparándose a un buen morir” (168).

Las lecturas religiosas son un factor más que evita la consumación del suicidio en el caso de Pilar: “cogí la *Imitación de Cristo*, y su lectura me produjo gran consuelo” (134), “gran consuelo han sido para mí los actos de religión, y a ellos debo la serenidad con que aguardo mi sentencia” (135). A pesar de los indicios de suicidio que se dan en ella –actitud angustiada, accesos de rebeldía, ensoñaciones románticas, intensas perturbaciones emocionales, la ruptura del núcleo familiar–, la resolución del caso familiar con unas expectativas satisfactorias y su vinculación religiosa al final de la obra atenúan la posibilidad de que atente contra su propia vida. Según Pöldinger, en todo suicida se produce una progresiva evolución hacia el suicidio, que él determina en tres estadios: en el primero, se considera la posibilidad, en el segundo, las tendencias constructivas y destructivas pugnan en el individuo y, finalmente, la tercera consiste en la decisión de suicidarse (Pöldinger, 1969: 15-29). En el segundo estadio del proceso, el carácter de Pilar y el devenir de los

acontecimientos han sido más fuertes que los impulsos suicidas, como ocurre también en el caso de Felipe.

En *La estafeta romántica*, Galdós ha expuesto las causas que pudieron haber inducido a algunos personajes de ficción al suicidio. Las motivaciones psicológicas de los personajes nos han llevado a su vez a poder identificarlos con las tres categorías de suicidios expuestas por Émile Durkheim desde un punto de vista sociológico. En este sentido, aunque no podemos hablar de suicidios consumados, en la obra hay tres personajes potencialmente suicidas: Fernando Calpena, Pilar de Loaysa y Felipe, que son casos paradigmáticos de los suicidas egoístas, altruistas y anómicos, respectivamente.

En clave simbólica, Galdós utiliza el proceso suicida de los tres personajes referidos como un recurso literario para plantear su reflexión sobre la historia de España. La firme voluntad de vivir de los personajes está directamente relacionada con el papel que cada uno de ellos representa en la intrahistoria desarrollada en nuestro Episodio. Según lo expuesto, la superación de la crisis de identidad en Fernando implica no sólo su “renacer” a la vida sino la asunción de su destino: luchar por la causa liberal. En el caso de Pilar y Felipe, la reconciliación de la pareja supone la búsqueda del equilibrio ideal entre las fuerzas políticas que estaban destruyendo la armonía del país.

A través de la recreación literaria del suicidio de Larra, hemos podido comprobar cómo Galdós anticipa la consideración literaria y personal que tuvieron de Fígaro los hombres del 98, aunque sin olvidar la visión negativa que también tuvo su suicidio para parte de sus coetáneos en la primera mitad del siglo XIX. No obstante, quizá lo más importante sea la valoración de Larra como un genio irremplazable. Este es el alcance del homenaje que rinde el novelista canario a Larra, su particular *ramo de violetas* para la posteridad.

En general, el rechazo unánime del suicidio por parte de todos los personajes de la obra es un reflejo de la reprobación social del tema en la sociedad decimonónica. No obstante, podemos constatar una gradación de opiniones en la repulsa del suicidio. Por un lado, nos encontramos con personajes –Pilar– que aun entendiendo y sufriendo las circunstancias del acto suicida no se atreverían a cometerlo: “Me apresuro a concluir, temerosa de que vuelva Felipe, que hoy está tremendo, hija: un Júpiter tonante, jaquecoso, que por rayos tiene los interrogatorios impertinentes. ¡Ay, comprendo el suicidio ante un fiscal semejante!” (114). Por otro lado, los personajes más conservadores de nuestro *Episodio* –Juana Teresa y María Tirgo–

abominan el suicidio por cuestiones morales o por asociarlo con el espíritu romántico.

La abierta apología de la vida que los personajes hacen ha llevado a parte de la crítica a considerar el final de la obra como un contrapunto al romanticismo y por tanto han visto en el final de la obra un enfoque o una solución clásica (Bernal Salgado, 1985: 38). En esta interpretación está implícita la asociación del romanticismo con el suicidio a lo largo del texto. Si bien es cierto que todos los personajes suicidas analizados –salvo Felipe– han sido tildados como románticos por el resto, Galdós ha evitado ceñir el espíritu romántico a sus aspectos más tópicos como comprobamos al analizar la caracterización que hace de Larra en la obra el prototipo del romántico español con sentido pleno. Nos parece pertinente recoger dos citas significativas de lo que defendemos. En una ocasión, Pilar, intentando definir el movimiento, dirá:

¿Será esto romanticismo? Sólo sé que es verdad. Y la verdad romántica es la revolución desencadenada en nuestras almas, el pueblo que se encrespa, los tronos que caen, la pequeñez volviéndose grandeza...” (148).

El testimonio de Beltrán de Urdaneta también nos parece sugerente e ilustrativo: “El romanticismo es la juventud y también la vejez. El mundo antiguo y el presente en él se enlazan. Por un lado llora, por otro ríe” (165). Como vemos, Galdós supo captar muy bien las contradicciones del romanticismo como movimiento en general y como actitud individual.

Según lo expuesto, consideramos que la obra rechaza concretamente dos actitudes románticas sin proponer un modelo de conducta clásico o ilustrado. Si por un lado es ciertamente patente el interés de Galdós por refrenar la impulsividad de los personajes, por otro ridiculiza el suicidio por amor y el amor por el suicidio, es decir, la “Wertherfieber” real y figurada que suscitó en la época la publicación de la obra de Goethe. Es posible que Galdós viese la lucha por la libertad y la fidelidad a uno mismo como dos razones de peso para evitar la autoaniquilación, pues como se apunta en la obra: “Todo hombre que recobra su libertad, todo emancipado de la tiranía del amor, es héroe que vuelve ileso de las batallas de la vida” (60-61). O simplemente entendiéndose que la imposibilidad de las cuitas amorosas y, mucho menos, el suicidio por amor, tuviesen sentido alguno dada la

veleidad de todo sentimiento amoroso. No sin cierta socarronería afirmará el abogado de Pilar que “el amor, dígame lo que se quiera, no sólo es un sentimiento, sino también un arte” (136).

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Serafín (1978), *Juegos de vida y muerte: el suicidio en la novela galdosiana*, Miami, Editorial Universal.
- Alonso Alonso, Cecilio (1996), “Notas sobre el pesimismo activo en la literatura española hacia 1900. (Un fin de siglo entre la voluntad y el dolor de vivir)”, *Anales de literatura española*, 12, pp. 27-54.
- Andrés, Ramón (2003), *Historia del suicidio en Occidente*, Barcelona, Península.
- Armiño, Mauro (2003), “Mariano José de Larra, entre la pasión y el hastío”, en *Heterodoxos e incómodos en la historia y la literatura españolas de la edad contemporánea*, Madrid, Comunidad de Madrid, pp. 23-35.
- Benítez, Rubén (1978), “Nota preliminar” a Rubén Benítez (coord.), *Mariano José de Larra*, Madrid, Taurus, pp. 11-18.
- (1989), “Larra en Galdós”, *La Torre*, 10, pp. 171-184.
- Bernal Salgado, José Luis (1985), “La forma epistolar y sus funciones en La estafeta romántica de Galdós”, *Anuario de estudios filológicos*, 8, pp. 19-40.
- Brown, Ron M. (2002), *El arte del suicidio*, Madrid, Síntesis.
- Cabrejas, Gabriel (1991), “Galdós y el suicidio”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 14, pp. 191-201.
- Casalduero, Joaquín (1951), *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.
- Dieterich Arenas, Genoveva (1967), “Lo romántico y lo moderno en Larra”, *Revista de Occidente*, 50, pp. 205-216. Número extraordinario en homenaje a Larra.
- Díez de Revenga, Francisco J. (1985), “Realidad y literatura en los Episodios Nacionales: La estafeta romántica”, en *Rubén Darío en la métrica española y otros ensayos*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 191-205.
- Durkheim, Émile (1998), *El suicidio*, Madrid, Akal.

- Escobar, José (2002), “La canonización de Larra en el siglo XIX”, en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José M^a Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades y Virginia Trueba Mira (ed.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 135-147.
- Feal Deibe, Carlos (1976), “Tristana de Galdós: capítulo en la historia de la liberación femenina”, *Sin nombre*, 7, pp. 116-129.
- García Pinacho, María del Pilar (2000), “Larra: pasión juvenil de Galdós”, en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, v. 2, pp. 355-385.
- Gullón, Ricardo (1960), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- Hendin, Herbert (2009), *Seducidos por la muerte*, Barcelona, Planeta.
- Hinterhäuser, Hans (1963), *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- Kirkpatrick, Susan (1977), *El laberinto inextricable de un romántico liberal*, Madrid, Gredos.
- (1988), “Larra and the spanish mal du siècle”, en John R. Rosenberg (ed.), *Resonancias románticas: Evocaciones del Romanticismo Hispánico*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, pp. 21-34.
- Larra, Mariano José de (1960), *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*, ed. Carlos Seco Serrano, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles).
- (1982), *Artículos*, ed. Enrique Rubio, Madrid, Cátedra.
- Marín de Burgos, José (1980), *Dos suicidas: Larra y Ganivet. Estudio psicológico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Mayoral, Marina (1993), “La mujer ideal de Galdós”, *Ínsula*, 561, pp. 6-9. Número dedicado a Galdós.
- Miranda de Larra, Jesús (2009a), “Del nacimiento al suicidio: evolución interior de un español desesperado”, en Miguel Sanz, Amaya de, Lambie, Monique, Gracia Zamacoa, Carlos (ed.), *Larra: Fígaro de vuelta, 1809-2009. Actas de conferencias bicentenario 1809-2009*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, v. II, pp. 23-38.
- (2009b), *Larra. Biografía de un hombre desesperado*, Madrid, Aguilar.

- Navarro Domínguez, Eloy (2006), “La detonación y sus ecos: algunas interpretaciones políticas del suicidio de Larra en la literatura española de los siglos XIX y XX”, en Pablo Zambrano Carballo (coord.), *Estudios sobre literatura y suicidio*, Sevilla, Alfar, pp. 123-171.
- Pérez Galdós, Benito (1984), *La estafeta romántica*, Madrid, Alianza Editorial, 2ª edición.
- (2004), *La incógnita/Realidad*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.
- Pöldinger, Walter (1969), *La tendencia al suicidio*, Madrid, Ediciones Morata.
- Río, Ángel del (1953), *Estudios galdosianos*, Zaragoza, Librería General.
- Román, Isabel (1993), *La creatividad en el estilo de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Rueda, Ana (2000), “El poder de la carta privada: La incógnita y La estafeta romántica”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 3, pp. 375-391.
- Santiago, Donald (1993), “La recepción de Schopenhauer en España”, *Documentos A. Genealogía Científica de la Cultura*, 6, pp. 146-155.
- Schneider, Kurt (1980), *Las personalidades psicopáticas*, Madrid, Ediciones Morata, 8ª edición.
- Serrano Puente, Francisco (1975), “La estructura epistolar en Pepita Jiménez y La estafeta romántica”, *Cuadernos de investigación filológica*, 1, pp. 39-64.
- Umbral, Francisco (1999), *Larra. Anatomía de un dandy*, Madrid, Visor.
- Urrutia, Jorge (2002), *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Varela, José Luis (1983), *Larra y España*, Madrid, Espasa-Calpe.