

LA NOVELA REALISTA EN DIEZ TEXTOS

CAROLINA MOLINA FERNÁNDEZ

IES Agustóbriga. Navalmoral de la Mata

PROPÓSITO DE LA ANTOLOGÍA

La presente antología es una selección de fragmentos representativos de nueve autores de la novela realista europea del siglo XIX. Con el objetivo de poder trabajar en diversas asignaturas y desde diversos enfoques (Lengua y Literatura de 4.º de la ESO y de 2.º de Bachillerato, Literatura Universal), los textos se transcriben en riguroso orden cronológico, a excepción del primero (de Juan Valera). Los fragmentos de los escritores españoles aparecen insertos entre los de los europeos porque consideramos que no es posible entender la novela española sin mirar hacia autores como Émile Zola o Leon Tolstoi.

Partimos de las reflexiones del narrador de *Pepita Jiménez* sobre las diferencias entre Romanticismo y Realismo para hacer, a través de las actividades, un recorrido por las características de la novela realista (temas, personajes, aspectos formales) que suelen recoger los libros de texto.

Cada fragmento aparece introducido por una pequeña explicación que pretende enmarcarlo en el contexto de la obra. Además de ejercicios de comprensión escrita e interpretación, incluimos también actividades de creación y elaboración, conscientes de que es tarea del profesor hacer una selección de aquello que más convenga a su clase. La antología se completa con el solucionario, que incluye anotaciones que pretenden resultar útiles y enriquecedoras.

AUTORES Y OBRAS DE NUESTRA ANTOLOGÍA	
Realismo francés	- Honoré de Balzac, <i>Engéne Grandet</i> - Émile Zola, <i>Germinal</i>
Realismo italiano	- Gianni Verga, <i>Los Malavoglia</i>
Realismo inglés	- Thomas Hardy, <i>El alcalde de Casterbridge</i>
Realismo ruso	- Leon Tolstoi, <i>Resurrección</i>
Realismo español	- Juan Valera, <i>Pepita Jiménez</i> - Leopoldo Alas «Clarín», <i>La Regenta</i> - Emilia Pardo Bazán, <i>Los pazos de Ulloa</i> - Benito Pérez Galdós, <i>Fortunata y Jacinta</i> - Benito Pérez Galdós, <i>Tristana</i>

JUAN VALERA, *PEPITA JIMÉNEZ* (1873)

El siguiente texto de *Pepita Jiménez* pertenece a la segunda parte de la novela, a la que el narrador llama *Paralipómenos* (palabra griega que significa ‘suplemento, añadido’). Comenzamos nuestro recorrido por la novela realista leyendo un fragmento en que el propio narrador reflexiona sobre las diferencias entre el Romanticismo y el Realismo.

Al llegar a este punto, no podemos menos de hacer notar el carácter de autenticidad que tiene la presente historia, admirándonos de la escrupulosa exactitud de la persona que la compuso. Porque si algo de fingido, como en una novela hubiera en estos *Paralipómenos*, no cabe duda en que una entrevista tan importante y trascendente como la de Pepita y don Luis se hubiera dispuesto por medios menos vulgares de los aquí empleados. Tal vez nuestros héroes, yendo a una nueva expedición campestre, hubieran sido sorprendidos por deshecha y pavorosa tempestad, teniendo que refugiarse en las ruinas de algún castillo antiguo o torre moruna, donde por fuerza había de ser fama que aparecieran espectros o cosas por el estilo. Tal vez nuestros héroes hubieran caído en poder de alguna partida de bandoleros, de la cual hubieran escapado merced a la serenidad y valentía de don Luis, albergándose luego, durante la noche, sin que se pudiese evitar, y solitos los dos, en una caverna o gruta. Y tal vez, por último, el autor hubiera arreglado el negocio de manera que Pepita y su vacilante admirador hubieran tenido que hacer un viaje por mar, y aunque ahora no hay piratas o corsarios argelinos no es difícil inventar un buen naufragio, en el cual don Luis hubiera salvado a Pepita, arribando a una isla desierta o a otro lugar poético y apartado. Cualquiera de estos recursos hubiera preparado con más arte el coloquio apasionado de los dos jóvenes y hubiera justificado mejor a don Luis. Creemos, sin embargo, que en vez de censurar al autor porque no apela a tales enredos, conviene darle gracias por la mucha conciencia que tiene, sacrificando a la fidelidad del relato el portentoso efecto que haría si se atreviese a exornarle y bordarle con lances y episodios sacados de su fantasía.

Mucho queremos nosotros a Pepita; pero la verdad es antes que todo, y la hemos de decir, aunque perjudique a nuestra heroína.

Juan Valera, *Pepita Jiménez*, ed. de Leonardo Romero,
Madrid: Cátedra, 1997, pp. 294–295.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Busca en el diccionario las palabras cuyo significado desconozcas. ¿Sabes, por ejemplo, qué significan *albergarse*, *vacilante*, *apelar*, *portentoso*, *exornar*, *lance*?
2. Las palabras o sintagmas subrayados en el texto son elementos —temáticos o formales— de los dos grandes movimientos del siglo XIX, el Romanticismo y el Realismo. A partir de lo que sabes, completa la siguiente tabla con los subrayados de *Pepita Jiménez*:

Elementos románticos citados	Elementos realistas citados

3. Por lo que has leído en el fragmento, ¿qué crees que se nos cuenta en *Pepita Jiménez*? Justifica tu respuesta con datos del texto.
4. La ironía es un recurso literario; busca en tu libro de texto o en una enciclopedia en qué consiste. ¿Crees que el narrador emplea la ironía? ¿Dónde se percibe?

HONORÉ DE BALZAC, *EUGÉNIE GRANDET* (1833)

Uno de los primeros autores realistas europeos es el francés Honoré de Balzac. Escribió *La comedia humana*, un ciclo de ochenta y cinco novelas con las que pretendió reflejar la sociedad francesa de su tiempo. A ella —y dentro de las «escenas de la vida provinciana»— pertenece *Eugénie Grandet*. La obra cuenta la historia de los Grandet, una próspera familia campesina cuya existencia se ve sacudida con la visita de un primo parisino del que se enamorará profundamente la hija, Eugénie. En el siguiente fragmento, se nos describe con sutil ironía al anodino matrimonio Grandet, y se nos sugiere cuál es la principal preocupación del avaro campesino.

La señora Grandet se ponía invariablemente un vestido de seda de color verdoso que se había acostumbrado a que le durara casi un año; llevaba una gran pañoleta de algodón blanco, un sombrero de paja muy rica y, casi siempre, un delantal de tafetán negro. Como no salía apenas, gastaba poco calzado. En fin, nunca quería nada para ella.

A veces Grandet, presa de los remordimientos, al recordar el tiempo transcurrido desde el día en que había entregado seis francos a su mujer, estipulaba un plus adicional para alfileres cuando vendía las cosechas del año.

Los cuatro o cinco luses regalados por el holandés o el belga que le compraba las cosechas a Grandet, constituían la parte más segura de los ingresos anuales de la señora Grandet.

Pero cuando ya había recibido los cinco luses, su marido solía decirle, como si tuviesen la bolsa en común: «¿Me puedes prestar algunos céntimos?». Y la pobre mujer, sintiéndose feliz de poder hacer algo por un hombre a quien su confesor le presentaba como señor y dueño, le devolvía, en el transcurso del invierno, algunos escudos del dinero para alfileres.

Cuando Grandet se sacaba del bolsillo la moneda de cinco francos otorgada mensualmente a su hija para los pequeños gastos de hilo, agujas y atavío, no dejaba nunca, tras de abrocharse el bolsillo del chaleco, de preguntar a su mujer:

—Y tú, mamá, ¿quieres algo?

—Amigo mío —respondía la señora Grandet animada por un sentimiento de dignidad maternal—, ya veremos.

¡Sublimidad inútil! Grandet creía ser muy generoso con su mujer.

Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, trad. de Luis Romero,
Barcelona: Planeta, 1980, p. 28.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Busca en el diccionario las palabras cuyo significado desconozcas: ¿sabes, por ejemplo, qué significan *tafetán*, *estipular*, *atavío*? ¿Hubieras sido capaz de averiguarlo por el contexto?
2. Resume en dos o tres líneas el contenido del fragmento.
3. Subraya todos los vocablos que aparecen en el texto vinculados a la economía y al dinero. ¿Cuál es la principal preocupación del señor Grandet? ¿Crees que esta descripción refleja bien la fuerza económica de la burguesía del siglo XIX?
4. Profundiza en la descripción de los personajes:
 - a) Escribe en tu cuaderno las partes que se nos citan del atuendo de la señora Grandet. ¿Te parecen propios de alguien con mucho dinero? ¿Qué pretende reflejar el narrador al fijarse en tales detalles?
 - b) El narrador afirma que la «pobre» señora Grandet se sentía feliz «de poder hacer algo por un hombre a quien su confesor le presentaba como señor y dueño». ¿Crees que el narrador está de acuerdo con la situación de la mujer? ¿A quién se está criticando? Razona tu respuesta.
 - c) La descripción física del señor Grandet se centra en un solo detalle: ¿cuál? ¿Por qué?
5. Uno de los rasgos más característicos de la novela realista es la presencia del narrador omnisciente. El narrador omnisciente es la voz en tercera persona que sabe absolutamente todo de sus personajes, que planea como un «pequeño dios» en la narración y pretende hacernos partícipes a los lectores de su sabiduría. Los siguientes enunciados del texto revelan al narrador omnisciente. Explica por qué:
 - a) «La señora Grandet se ponía *invariablemente* un vestido de seda de color verdoso».
 - b) «A veces Grandet, *presa de los remordimientos*».
 - c) «Pero cuando ya había recibido los cinco luses, su marido solía decirle, *como si tuviesen la bolsa en común*».
 - d) «Grandet *creía ser* muy generoso con su mujer».
6. El texto «parece» una fotografía de la cotidianeidad de los Grandet, y es así por el uso de un tiempo verbal: ¿cuál es? Busca ejemplos en el texto.
7. Busca en una enciclopedia (puedes hacerlo a través de internet) algunos de los títulos que conforman la serie *La comedia humana*. ¿Por qué crees que Balzac le puso ese título?

GIOVANNI VERGA, *LOS MALAVOGLIA* (1881)

Giovanni Verga es el autor más ilustre del Realismo italiano, que por sus especiales características recibe el nombre de Verismo. En *Los Malavoglia* (traducido a veces al castellano como *Los Malasangre*, es un título que puede resultar equívoco por sus connotaciones negativas) hace un crudo retrato de la vida de los campesinos y pescadores sicilianos. El director italiano Luchino Visconti se inspiró en esta novela para rodar, en 1948, una de las películas más importantes del Neorrealismo italiano: *La terra trema*. En la siguiente escena de *Los Malavoglia* Verga nos describe, en su peculiar estilo, cómo se pactaba una boda entre dos familias; importaba, sobre todo, la conveniencia de dicha alianza, y no tanto si existía amor entre los dos jóvenes, Mena y Blas.

Había pasado ya algún tiempo, y el tiempo se lleva tanto lo malo como lo bueno. Ahora la comadre Maruca estaba totalmente ocupada cortando y cosiendo ropa y Mena no preguntaba ni siquiera para quién era; y una tarde llevaron a su casa a Blas Cebolla, con el patrón Fortunato, su padre, y toda la parentela. «Aquí está el compadre Cebolla que ha venido a haceros una visita», dijo el patrón Toño, haciendo que entrara, como si nadie supiera nada, cuando en la cocina estaban preparados el vino y los garbanzos tostados, y los chicos y las mujeres llevaban el traje de los días de fiesta. Mena parecía Santa Águeda de verdad, con el vestido nuevo y el pañuelo negro en la cabeza, de forma que Blas no le quitaba los ojos de encima, como el basilisco, y estaba encaramado en el taburete, con las manos entre las piernas, y de vez en cuando se las frotaba de alegría. «Ha venido con su hijo Blas, que ya se ha hecho un hombre», seguía diciendo el patrón Toño.

—Claro, los chicos crecen, y nos empujan de espaldas a la fosa —contestó el patrón Fortunato.

—Ahora bébase un vaso de vino, que es del bueno —añadió la Larga—, y estos garbanzos, que los ha tostado mi hija. Lo que siento es que no sabía nada y no he podido preparar lo que se merecen.

—Pasábamos por aquí— respondió el patrón Cebolla— y nos hemos dicho, vamos a ver a la comadre Maruca.

Blas se llenó los bolsillos de garbanzos, sin dejar de mirar a la chica, y después los chiquillos saquearon la bandeja [...]. Mientras tanto, los viejos se habían puesto a hablar entre sí, bajo el níspero, con las comadres sentadas en círculo, que alababan las dotes de la muchacha, que era buena ama de casa y que tenía todo reluciente como un espejo. [...]

Mena estaba sentada junto al joven, como debe ser, pero no levantaba la mirada del delantal, y Blas se quejó a su padre, cuando se marcharon, de que ella no le había ofrecido el plato de los garbanzos.

—¡Es que querías todavía más!— le gritó el patrón Fortunato, después de haberse alejado—; ¡si no se te oía roer más que a ti, como si fueras un mulo delante de un saco

de cebada! ¡Mírate, te has tirado todo el vino encima de los pantalones, Giufà! ¡y me has estropeado un traje nuevo!

El patrón Toño, muy contento, se frotaba las manos y decía a la nuera:

—¡Me parece mentira haber llegado a puerto, con la ayuda de Dios! A Mena no le faltará de nada y ahora solucionaremos todas nuestras cosillas y podrá decir: «Dejó dicho el pobre abuelo que risas y males por turno llegan».

Giovanni Verga, *Los Malavoglia*, trad. de María Teresa Navarro,
Madrid: Cátedra, 1987, págs. 206–207.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Contesta a las siguientes preguntas en tu cuaderno:
 - a) ¿Qué hacía, según el narrador, la comadre Maruca en los últimos tiempos? ¿Por qué tiene que ver con Mena?
 - b) ¿Quiénes son el patrón Fortunato y Blas Cebolla?
 - c) ¿Qué tenían preparado en la familia de Mena para recibir a los Cebolla?
 - d) ¿Qué llevaba puesto Mena ese día? ¿A quién se parecía, según el narrador?
 - e) ¿Qué hace Blas durante toda la entrevista?
 - f) ¿Qué le recrimina Fortunato a su hijo al marcharse de la casa de los Malavoglia?
 - g) ¿Qué constatan las palabras del abuelo cuando se acaba la entrevista?

2. La sutileza es una de las características de la novela de Verga: por ejemplo, en ningún momento el narrador nos dice que se esté preparando la boda de Mena con Blas Cebolla, tan sólo se nos sugiere a través de ciertos comentarios. ¿Sabrías decirnos cuáles?

3. Uno de los rasgos de la novela realista es su interés por retratar «grupos de personajes» (y no sólo individuos) de todas las clases sociales. Las familias Malavoglia y Cebolla son pescadores, gente sencilla de una aldea siciliana: ¿en qué partes del texto se percibe?

4. En este fragmento de *Los Malavoglia* el personaje que aparece dibujado con más nitidez es Blas Cebolla.
 - a) El narrador dice de él que miraba a su futura esposa «como un basilisco». Busca en el diccionario qué significa *basilisco*, y explica qué ha querido decir con semejante símil o comparación.
 - b) La última intervención del patrón Fortunato animaliza aún más a este personaje. Indica en qué palabras se advierte este recurso literario.

5. En el retrato de los personajes de la novela realista son muy importantes los diálogos, que en este caso están llenos de expresividad, refranes y frases hechas. Señala algunos de ellos.

6. *Investigación*. La «pedida de mano» constituye uno de los *ritos* antes del matrimonio común hasta el siglo xx. Pregunta a las personas mayores de tu entorno cómo vivieron ese momento, y haz luego una redacción con los datos que obtengas.

ÉMILE ZOLA, *GERMINAL* (1885)

Émile Zola es otro de los grandes autores franceses del siglo XIX. Es el padre del Naturalismo, corriente literaria que, influida por las ideas deterministas de la ciencia de la época, considera que la novela debe reflejar la realidad con absoluta objetividad. *Germinal* (1885) es quizá su novela más famosa, y sigue por supuesto los postulados naturalistas. Cuenta la historia de Étienne Lantier, un joven que llega a un poblado minero en busca de empleo y ha de sufrir las nefastas condiciones de los trabajadores del carbón en el Norte de Francia. En este fragmento se advierte cómo las circunstancias sociales y económicas rigen la conducta humana.

De Montsou al poblado, Étienne y Maheu no cruzaron una sola palabra. Cuando el último entró, la Maheude, que estaba sola con los niños, observó de inmediato que volvía con las manos vacías.

—¡Ah, qué amable has sido! —dijo—. ¿Y mi café, y mi azúcar, y la carne? Un trozo de vaca no te habría arruinado.

Él no respondía, ahogado por una emoción que ocultaba. Luego, en aquel rostro espeso de hombre endurecido en los trabajos de las minas, hubo un suspiro de desesperación y gruesas láminas brotaron de los ojos cayendo en una especie de lluvia cálida. Abatido en una silla, lloraba como un niño, arrojando los cincuenta francos sobre la mesa.

—¡Toma! —balbuceó—. ¡Ahí tienes lo que te traigo!... Es el trabajo de todos.

La Maheude miró a Étienne, lo vio mudo y abrumado. Entonces ella también se echó a llorar. ¿Cómo vivir nueve personas con cincuenta francos durante quince días? Su hijo mayor les había abandonado, el viejo no podía mover ya las piernas: aquello suponía la muerte próxima. Alzire se arrojó al cuello de su madre, trastornada por oírla llorar. Estelle gritaba, Léonore y Henri sollozaban.

Y pronto del poblado entero subió el mismo grito de miseria. Los hombres habían regresado a sus casas y cada hogar se lamentaba ante el desastre de aquella mala paga. Las puertas volvieron a abrirse y aparecieron las mujeres gritando en la calle, como si sus quejas no hubieran podido resistir bajo el techo de las casas cerradas. Caía una lluvia fina, pero no la sentían, se llamaban desde las aceras y se mostraban el dinero cobrado en el hueco de su mano.

—¡Mirad! Le han dado esto, ¿no es burlarse de la gente?

Émile Zola, *Germinal*, trad. de Mauro Armiño,
Madrid: Alianza, 2005, pp. 210–211.

T R A B A J O E N C L A S E

1. *Investigación*. Busca en una enciclopedia o en internet datos sobre la vida de Émile Zola, y sobre el argumento de *Germinal*.
2. El fragmento tiene dos partes claramente diferenciadas: indica cuáles son, y resume en una frase su contenido. ¿Cuál de las dos te parece más dramática?
3. Enumera los personajes que aparecen en la escena. ¿Poseen todos la misma importancia? ¿Qué función te parece que tienen aquellos que no lo son tanto?
4. Las tesis naturalistas sostienen que las condiciones sociales y económicas influyen en la conducta humana. ¿Crees que se percibe esto en el fragmento? ¿Dónde?
5. ¿Te parece que hay crítica social en esta escena de *Germinal*? Razona tu respuesta.
6. Indica qué tipo de narrador hay en el fragmento, y relaciónalo con las tesis naturalistas. Fíjate en la forma en que se reproducen las palabras de los personajes: ¿crees que el narrador es *visible*, que se hace notar, o tan sólo quiere «representar» la realidad?
7. En la primera parte del texto, el narrador asume el punto de vista de la mujer, es decir, los lectores vemos y sabemos lo que piensa ella. Subraya todas las palabras que indiquen que esto es así. ¿Qué persigue el autor al destacar el punto de vista femenino?
8. En la primera parte del texto, el narrador compara las lágrimas del minero con una lluvia: busca y copia las palabras exactas. Se vuelve a hablar de lluvia un poco después, ¿dónde? ¿Crees que ambas alusiones al fenómeno atmosférico pueden tener alguna relación?

LEOPOLDO ALAS «CLARÍN», *LA REGENTA* (1884–1885).

Como sabes, *La Regenta* es la obra más importante de Leopoldo Alas «Clarín». Se trata de una de las grandes novelas en lengua española, y por supuesto uno de los máximos exponentes del Realismo europeo. El fragmento que vamos a leer pertenece a la segunda parte de la obra: en una noche de carnaval, Ana Ozores, inducida a bailar con don Álvaro Mesía, sufre un desmayo. La escena marca el principio del triunfo de Mesía sobre el otro «pretendiente» de Ana, el Magistral Fermín de Pas.

Don Víctor gritó:

—Ana ¡a bailar! Álvaro, cójala usted...

No quería abdicar su dictadura el buen Quintanar; don Álvaro ofreció el brazo a la Regenta, que buscó valor para negarse y no lo encontró.

Ana había olvidado casi la polka; Mesía la llevaba como en el aire, como en un rapto; sintió que aquel cuerpo macizo, ardiente, de curvas dulces, temblaba en sus brazos.

Ana callaba, no veía no oía, no hacía más que sentir un placer que parecía fuego; aquel gozo intenso, irresistible, la espantaba; se dejaba llevar como cuerpo muerto, como en una catástrofe; se le figuraba que dentro de ella se había roto algo, la virtud, la fe, la vergüenza; estaba perdida, pensaba vagamente...

El presidente del Casino en tanto, acariciando con el deseo aquel tesoro de belleza material que tenía en los brazos, pensaba: «¡Es mía! ¡Ese Magistral debe de ser un cobarde! Es mía... Éste es el primer abrazo que ha gozado esta pobre mujer.» ¡Ay, sí, era un abrazo disimulado, hipócrita, diplomático, pero un abrazo para Anita!

—¡Qué sosos van Álvaro y Ana! —decía Obdulia a Ronzal, su pareja.

En aquel instante Mesía notó que la cabeza de Ana caía sobre la limpia y tersa pechera que envidiaba Trabuco. Se detuvo el buen mozo, miró a la Regenta inclinando el rostro y vio que estaba desmayada. Tenía dos lágrimas en las mejillas pálidas, otras dos habían caído sobre la tela almidonada de la pechera. Alarma general. Se suspende el baile clandestino, don Víctor se aturde, ruega a su esposa que vuelva en sí... se busca agua, esencias... llega Somoza, pulsa a la dama, pide... un coche. Y se acuerda que Visita y Quintanar lleven a aquella señora a su casa, bien tapada, en la berlina de la marquesa. Y así fue. En cuanto Ana volvió en sí, pidiendo mil perdones por haber turbado la fiesta, don Víctor, de muy mal humor, ya sin miedo, la llenó el cuerpo de pieles, la embozó, se despidió de la amable compañía y con la del Banco se llevó a la Regenta a la cama. [...]

A las seis de la mañana, al despedirse Paco de Mesía con un apretón de manos, a la puerta del Casino, el Marquesito exclamó:

—¡Bravo! ¡Al fin! ¿Eh?

Mesía tardó en contestar; [...] y al cabo dijo:

—Ps... Veremos.

Llegó a su casa, la fonda; llamó al sereno, que tardó en venir; pero en vez de reñirle como solía, le dio dos palmadas en el hombro y una propina en plata.

—¡Qué contento viene el señorito...! ¿Del baile, eh?

—Señor Roque, del baile...

Y al acostarse, al dejar en una percha una prenda de abrigo interior, de franela, murmuró a media voz don Álvaro, como hablando en el lecho, a cuyo embozo echaba mano:

—¡Lástima que la campaña me coja un poco viejo...!

Clarín, *La Regenta*, ed. de Gonzalo Sobejano,
Madrid: Castalia, 1989, tomo II, págs. 312–313.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Busca en el diccionario los vocablos cuyo significado desconozcas. ¿Sabes, por ejemplo, qué significan las palabras *abdicar*, *terso*, *pechera*, *almidonar*, *berlina*, *embozar*?
2. Vuelve a leer el fragmento de la novela y contesta a las siguientes preguntas:
 - a) ¿Quién anima a la Regenta a bailar con Don Álvaro Mesía?
 - b) ¿Duda Ana sobre si debe bailar o no con el galán?
 - c) ¿Cómo baila Ana? ¿Cómo crees que debía sentirse, según se deduce de las percepciones de su pareja de baile?
 - d) ¿Qué se figura Ana que le ha sucedido?
 - e) ¿Qué pensamientos tiene Álvaro Mesía, el presidente del Casino, mientras baila con ella? ¿Dónde se «materializa» el triángulo amoroso?
 - f) ¿Qué opinan los demás del baile de ambos?
 - g) ¿Qué hacen con Ana Ozores cuando se desmaya?
 - h) ¿Qué le dice el Marquesito a Álvaro Mesía y qué le contesta él?
 - i) ¿Cómo acaba el día Mesía? ¿Te parece que se refleja su hipocresía en el comentario?
3. En los textos vistos hasta ahora, hemos contemplado diferentes estratos sociales (burguesía campesina, mineros, pescadores). ¿Qué clase social aparece reflejada en este fragmento de Clarín? Argumenta tu respuesta con citas del propio texto.
4. *Narrador y punto de vista.*
 - a) Indica en qué aspectos de *La Regenta* se percibe que el narrador es omnisciente. Para ello, recuerda que: - los narradores omniscientes pueden *leer* la mente de sus personajes; - pueden cambiarse de espacio sin ningún tipo de impedimento (son *ubicuos*, están en todas partes).
 - b) ¿Manifiesta su opinión este narrador en algún momento?
 - c) Resulta también muy interesante, en este fragmento, el constante cambio del punto de vista. ¿Sabrías decir dónde se percibe este *perspectivismo*?
5. *Sobre el estilo.*
 - a) La primera parte del fragmento está llena de comparaciones. Localízalas.
 - b) Clarín acude, en este fragmento, a un uso del presente un poco peculiar. ¿Dónde? ¿Para qué?

THOMAS HARDY, *EL ALCALDE DE CASTERBRIDGE* (1886)

El alcalde de Casterbridge, una de las grandes novelas del escritor inglés Thomas Hardy, cuenta la historia de Michael Henchard, que cometió en la juventud un error por el que pagará toda su vida: en una noche de borrachera, vende a su mujer y a su hija a un marinero, Richard Newson. Ambas reaparecen en su vida muchos años después, cuando él era un próspero comerciante y ejercía de alcalde de Casterbridge. Las acoge en su casa, pero su mujer fallece al poco tiempo, y tres semanas después de su muerte descubre por una carta una terrible verdad: la joven que ahora se aloja en su casa no es su hija, sino la del marinero Richard Newson. El fragmento que vas a leer refiere justamente ese momento.

Su marido se quedó mirando fijamente el papel... como quien mira el cristal de la ventana a través del que se divisa un extenso paisaje. Con los labios temblorosos, pareció comprimir su armazón corporal como para encajar mejor el golpe. [...] Por su atormentado cerebro cruzó ahora este pensamiento: «Este maldito descubrimiento me lo tengo bien merecido».

Ahora veía con perfecta claridad por qué su mujer se había mostrado tan reacia a cambiar el apellido de la muchacha. [...]

Permaneció descorazonado y fuera de sí durante casi dos horas, hasta que de repente se dijo: «¿Y si no fuera verdad?».

Saltó como un resorte, se desprendió de las zapatillas y se acercó con una vela a la puerta de la habitación de Elizabeth-Jane, a cuya cerradura aplicó el oído para ver qué hacía. La joven estaba respirando profundamente. Henchard giró suavemente el pomo, entró y, haciendo pantalla con una mano, avanzó en dirección a la cama. [...]

Ella era rubia. Él era moreno. Pero éste era un dato sin importancia. Durante el sueño salen a la superficie datos genealógicos soterrados, curvas ancestrales, rasgos de hombres muertos que la movilidad y el estado de vigilia atenúan y disimulan. En aquel reposo estatuario del semblante de la joven se reflejaba inequívocamente el de Richard Newson. No pudiendo soportar aquella visión, se alejó como alma que lleva el diablo.

Thomas Hardy, *El alcalde de Casterbridge*, trad. de Bernardo Moreno, Barcelona: Alba Editorial, 1999, pp. 203–204.

T R A B A J O E N C L A S E

1. *Investigando*. El argumento de esta novela de Thomas Hardy le debe mucho al folletín, una de las manifestaciones «literarias» más importantes del siglo XIX. Busca en una enciclopedia (lo puedes hacer por internet) qué es la *novela de folletín* (o el *folletín*), y explica después por qué podemos hacer esta afirmación.
2. La noticia de la verdad sobre Elizabeth-Jane deja aturdido a su supuesto padre. Subraya en el texto las palabras que insisten en esta idea. ¿Qué imagen se nos da del alcalde de Casterbridge?
3. En este fragmento de la novela aparece lo que los estudiosos de la novela llaman una *generalización*, es decir, una afirmación que hace el narrador omnisciente y que es presentada como una verdad que hay que aceptar indiscutiblemente. Localízala.
4. Cuando se publicó *El alcalde de Casterbridge*, las tesis naturalistas ya se habían difundido, y hay una parte del texto donde ello se refleja claramente. ¿Dónde? Explica por qué.
5. En literatura, se denomina *anagnórisis* al descubrimiento de la verdadera identidad de un personaje, que hasta un determinado momento de la trama aparecía bajo una identidad falsa. Explica por qué hay aquí una anagnórisis. Las anagnórisis son muy habituales en el cine y en la literatura, ¿recuerdas alguna?

EMILIA PARDO BAZÁN, *LOS PAZOS DE ULLOA* (1886)

Emilia Pardo Bazán es, junto con Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero), una de las grandes mujeres novelistas del siglo XIX. No podía faltar en esta antología un fragmento de *Los pazos de Ulloa*, novela que la consagró para la posteridad.

En el esconce de la cocina, una mesa de roble, denegrida por el uso, mostraba extendido un mantel grosero, manchado de vino y grasa. Primitivo, después de soltar en un rincón la escopeta, vaciaba su morral, del cual salieron dos perdigones y una liebre muerta, con los ojos empañados y el pelaje maculado de sangraza. Apartó la muchacha a un lado el botín, y fue colocando platos de peltre, cubiertos de antigua y maciza plata, un mollete enorme en el centro de la mesa y un jarro de vino proporcionado al pan; luego se dio prisa a revolver y destapar tarteras, y tomó del vasar una sopera magna.

De nuevo la increpó, airadamente, el marqués:

—¿Y los perros, vamos a ver? ¿Y los perros?

Como si también los perros comprendiesen su derecho a ser atendidos antes que nadie, acudieron desde el rincón más oscuro [...]. Julián creyó al pronto que se había aumentado el número de canes, tres antes y cuatro ahora; pero al entrar el grupo canino en el círculo de viva luz que proyectaba el fuego, advirtió que lo que tomaba por otro perro no era sino un rapazuelo de tres a cuatro años cuyo vestido, compuesto de chaquetón acastañado y calzones de blanca estopa, podía desde lejos equivocarse con la piel bicolor de los perdigueros, con quienes parecía vivir el chiquillo en la mejor inteligencia y más estrecha fraternidad. Primitivo y la moza disponían en cubetas de palo el festín de los animales, entresacado de lo mejor y más grueso del pote; y el marqués, que vigilaba la operación, no dándose por satisfecho, escudriñó con una cuchara de hierro las profundidades del caldo [...]. El chiquillo gateaba por entre las patas de los perdigueros, que, convertidos en fieras por el primer impulso del hambre no saciada todavía, le miraban de reajo, regañando los dientes y exhalando ronquidos amenazadores; de pronto, la criatura, incitada por el tasajo que sobrenadaba en la cubeta de la perra *Chula*, tendió la mano para cogerlo, y la perra, torciendo la cabeza, lanzó una feroz dentellada que, por fortuna, sólo alcanzó la manga del chico, obligándole a refugiarse más que de prisa, asustado y lloriqueando, entre las sayas de la moza, ya ocupada en servir caldo a los racionales.

Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*,
Madrid: Alianza, 1976, pp. 17–18.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Busca en tu libro de texto el argumento de *Los pazos de Ulloa*, y resúmelo. ¿A qué parte de la obra crees que pertenece el texto reproducido arriba?
2. La obra posee una enorme riqueza léxica, y aparecen numerosos términos que ya no utilizamos. Busca en el diccionario el significado de *esconce*, *maculado*, *pelitre*, *estopa*, *tasajo*. Entenderás mejor el argumento.
3. Reflexiona sobre los personajes del fragmento:
 - a) Cita a los personajes que aparecen en esta escena.
 - b) ¿De dónde vienen Primitivo y el Marqués? ¿Qué hay en el fragmento que lo corrobore?
 - c) ¿Qué pide el Marqués que haga la muchacha? ¿Por qué crees que son tan importantes los perros?
4. La novela realista ha de servirse de la descripción para poder pintar la realidad. Señala dónde hay descripciones en este fragmento. ¿Qué te parecen? ¿Desde el punto de vista de qué personaje están hechas? Justifica tu respuesta.
5. En la segunda parte del fragmento, hay dos claras animalizaciones. Señala dónde. ¿Qué crees que pretende el narrador con ellas?
6. *Los pazos de Ulloa* es considerada una de las novelas españolas en las que mejor se percibe el influjo de las teorías naturalistas. ¿Lo adviertes tú en este texto?
7. La escena presenta, desde la observación de un narrador impasible, una realidad verdaderamente cruda. ¿A qué otras novelas de esta época que conozcas te recuerda?
8. Investiga en una enciclopedia o en internet sobre la vida de Emilia Pardo Bazán. ¿Te parece una mujer adelantada a su época? Justifica tu respuesta.

BENITO PÉREZ GALDÓS, *FORTUNATA Y JACINTA* (1886–1887)

Benito Pérez Galdós es probablemente el escritor del siglo XIX que más influjo ha tenido en la novela española del siglo XX. Su maestría, su peculiar estilo y su ingente producción lo hacen merecedor de que citemos dos textos suyos: comenzamos por *Fortunata y Jacinta*, y leeremos después un fragmento de *Tristana*.

Juanito reconoció el número 11 en la puerta de una tienda de aves y huevos [...] Portal y tienda eran una misma cosa en aquel edificio característico del Madrid primitivo. [...] A la izquierda de la entrada vio el Delfín cajones llenos de huevos, acopio de aquel comercio. [...] A la derecha, en la prolongación de aquella cuadra lóbrega, un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves. Retorcía los pescuezos con esa presteza y donaire que da el hábito, y apenas soltaba una víctima y la entrega agonizante a las desplumadoras, cogía otra para hacerle la misma caricia. Jaulones enormes había por todas partes, llenos de pollos y gallos, los cuales asomaban la cabeza roja por entre las cañas, sedientos y fatigados, para respirar un poco de aire, y aun allí los infelices presos se dan de picotazos [...].

Habiendo apreciado este espectáculo poco grato, el olor de corral que allí había, y el ruido de alas, picotazos y cacareo de tanta víctima, Juanito la emprendió con los famosos peldaños de granito, negros ya y gastados. Efectivamente, parecía la subida a un castillo o prisión de Estado. El paramento era de fábrica cubierta de yeso y éste de rayas e inscripciones soeces o tontas. Por la parte más próxima a la calle, fuertes rejas de hierro completaban el aspecto feudal del edificio. Al pasar junto a la puerta de una de las habitaciones del entresuelo, Juanito la vio abierta y, lo que es natural, miró hacia dentro [...]. Pensó no ver nada y vio algo que de pronto le impresionó, una mujer bonita, joven, alta... [...] La moza tenía pañuelo azul claro por la cabeza y un mantón sobre los hombros, y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural.

Juanito no pecaba de corto, y al ver a la chica y observar lo linda que era y lo bien calzada que estaba, diéronle ganas de tomarse confianzas con ella.

—¿Vive aquí —le preguntó— el Sr. de Estupiñá?

—¿D. Plácido?... en lo más último de arriba —contestó la joven, dando algunos pasos hacia fuera.

Y Juanito [...] advirtió que la muchacha sacaba del mantón una mano con mitón encarnado y que se la llevaba a la boca. La confianza se desbordaba del pecho del joven Santa Cruz, y no pudo menos de decir:

—¿Qué come usted, criatura?

—¿No lo ve usted? —replicó mostrándoselo—. Un huevo.

—¡Un huevo crudo!

Con mucho donaire, la muchacha se llevó a la boca por segunda vez el huevo roto y se atizó otro sorbo.

—No sé cómo puede usted comer esas babas crudas —dijo Santa Cruz, no hallando mejor modo de trabar conversación.

—Mejor que guisadas. ¿Quiere usted? —replicó ella ofreciendo al Delfín lo que en el cascarón quedaba.

Por entre los dedos de la chica se escurrían aquellas babas gelatinosas y transparentes. Tuvo tentaciones Juanito de aceptar la oferta; pero no: le repugnaban los huevos crudos.

—No, gracias.

Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, ed. F. Caudet,
Madrid: Cátedra, 1992, vol. 1, pp. 181–184.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Sitúa el texto en el contexto de la novela. ¿Es éste un episodio importante para el desarrollo de la acción?
2. De nuevo encontramos aquí el uso de descripciones, aunque las de Galdós son un poco diferentes a las que hemos visto hasta ahora. Localiza la *topografía* del edificio donde va Juanito y la *prosopografía* de Fortunata. ¿Notas diferencias respecto a descripciones de otros escritores decimonónicos? ¿Son igual de *asépticas*?
3. El narrador omnisciente de *Fortunata y Jacinta*, aunque está en tercera persona, a veces se «materializa» en comentarios en primera persona. En el fragmento hay uno, ¿dónde? ¿Qué otro escritor del siglo XVII hace algo así al comienzo de su novela más importante?
4. Haz una lista con todas las palabras del texto que tienen que ver con el campo semántico de las aves. ¿Con qué se compara a Fortunata? ¿Por qué crees que utiliza tal comparación?
5. Otra de las características del Realismo es el uso del diálogo. ¿Hay aquí diálogo? ¿Crees que las palabras de Fortunata son coherentes con la clase social a la que pertenece? Señala las incorrecciones que ella comete.
6. ¿Cómo califican el narrador y el personaje al huevo crudo que está comiendo Fortunata? ¿Produce esto en el lector una sensación placentera, o más bien desagradable?

BENITO PÉREZ GALDÓS, *TRISTANA* (1892)

La crítica suele dividir las novelas de Galdós en tres períodos, sin contar los *Episodios Nacionales*. *Tristana*, publicada en 1892, es una de sus «novelas espiritualistas» (las de la última época), y cuenta la vida de una mujer que lucha por el mundo que le ha tocado vivir. El fragmento que reproducimos a continuación es el principio de la obra. Se trata de un comienzo magistral, una descripción que rebosa literatura y evidencia la maestría de este gran novelista.

En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos, vivía, no ha muchos años, un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino; no aposentado en casa solariega, pues por allí no las hubo nunca, sino en plebeyo cuarto de alquiler, de los baratitos, con ruidoso vecindario de taberna, mendero, cabrería, y estrecho patio interior de habitaciones numeradas. La primera vez que tuve conocimiento de tal personaje y pude observar su catadura militar de antiguo cuño, algo así como una reminiscencia pictórica de los tercios viejos de Flandes, dijeronme que se llamaba *Don Lope de Sosa*, nombre que trasciende al polvo de los teatros, o a romance de los que traen los librillos de retórica; y en efecto, nombrábanle así algunos amigos maleantes; pero él respondía por don Lope Garrido. Andando el tiempo, supe que la partida de bautismo rezaba don Juan López Garrido, resultando que aquel sonoro don Lope era composición de caballero, como un precioso afeite aplicado a embellecer la personalidad; y tan bien caía en su cara enjuta, de líneas firmes y nobles, tan buen acomodo hacía el nombre con la espigada tiesura del cuerpo, con la nariz de caballete, con su despejada frente y sus ojos vivísimos, con el mostacho entrecano y la perilla corta, tiesa y provocativa, que el sujeto no se podía llamar de otra manera. O había que matarle o decirle don Lope.

Benito Pérez Galdós, *Tristana*, ed. M. Amores y A. Sánchez Aguilar, Barcelona: Vicens-Vives, 2003, pp. 3–4.

T R A B A J O E N C L A S E

1. *La novela y otras artes.*

- a) El comienzo de *Tristana* recuerda a otra gran novela de la literatura española. ¿Cuál? Busca el primer párrafo de dicha novela, cópialo en tu cuaderno y establece las diferencias.
 - b) El narrador alude también a otras disciplinas artísticas. ¿A cuáles?
2. El narrador de esta novela está en tercera persona, aunque este fragmento puede inducir a equívoco. ¿Por qué? ¿Conoces otras obras del autor en las que el narrador se «materialice»? ¿Para qué crees que lo hace?
 3. ¿Qué te parece la última frase del texto? ¿Serías capaz de explicar el porqué de esa sorprendente afirmación?

LEON TOLSTOI, *RESURRECCIÓN* (1899)

Resurrección, una de las últimas novelas de este autor ruso, narra la redención de un error de juventud: el príncipe Nejludov se ve obligado a presenciar un juicio y reconoce en el banquillo de los acusados a una antigua criada suya, Katherina Maslova, con la que vivió un amor de juventud. A partir de entonces la vida del príncipe cambia por completo, porque se siente responsable de la suerte de Maslova. La siguiente escena recoge el encuentro en la cárcel, muchos años después, del príncipe y la criada.

Pronto por una puerta lateral, entró Maslova. Acercándose suavemente a Nejludov, se detuvo y lo miró de arriba abajo. Como la antevíspera, sus negros cabellos se escapaban en bucles del pañolón. Su rostro enfermizo, abotagado, exangüe, sin embargo siempre agradable de ver, respiraba calma; sólo los negros ojos bajo los párpados hinchados resplandecían con un brillo particular.

—Pueden ustedes hablar aquí —dijo el subdirector, alejándose.

Nejludov estaba sentado en un banco pegado al muro. Maslova miró primeramente al subdirector con aire interrogativo. Cuando éste se hubo apartado, ella tuvo un encogimiento de hombros que denotaba su sorpresa y, decidiéndose a acercarse a Nejludov, se levantó la falda y se sentó junto a él sobre el banco.

—Le será a usted difícil perdonarme, lo sé— empezó a decir Nejludov. Se detuvo, sintiendo que de nuevo las lágrimas le subían a los ojos; luego continuó: —Pero si no está en mis manos reparar el pasado, a lo menos estoy resuelto a hacer todo lo que pueda. Dígame usted...

—¿Cómo se las ha arreglado usted para encontrarme? —preguntó ella eludiendo su pregunta. Ora su mirada se clavaba en él, ora la apartaba hacia el suelo.

«¡Dios mío, ayúdame! ¡Enséñame lo que debo hacer!», se decía a sí mismo Nejludov, consternado por el cambio sobrevenido en el rostro ahora tan enfermizo de la joven.

—Fue anteayer —dijo él—; yo era jurado cuando la juzgaron en la Audiencia... ¿No me reconoció usted?

No, en absoluto. No era momento de reconocer a nadie.

—Así, pues, ¿hubo un niño? —preguntó Nejludov, sintiéndose enrojecer.

—Murió inmediatamente, a Dios gracias —respondió Maslova con voz seca y maligna, apartando los ojos.

—¿Y de qué? ¿Y cómo?

—Yo misma me encontraba enferma y estuve a punto de morir —prosiguió ella sin levantar los ojos.

—¿Cómo fue que mis tías la despidieron?

—¿Es que se conserva a una criada con un niño? En cuanto me vieron encinta,

me despidieron... Pero, ¿de qué sirve hablar de todo eso? Ya no me acuerdo de nada, lo he olvidado todo. Está bien acabado.

—¡No, no está acabado! ¡No sabría resolverme a eso! ¡Quiero al menos redimir mi falta!

Leon Tolstoi, *Resurrección*,
Barcelona: Editorial Juventud, 2002, pp. 283–284.

T R A B A J O E N C L A S E

1. Busca información sobre Leon Tolstoi, y escríbela en tu cuaderno. ¿Cuáles son sus dos novelas más famosas?
2. Contesta a las siguientes preguntas:
 - a) ¿Cómo sugiere el narrador la mala vida que ha llevado Maslova?
 - b) ¿En qué detalle se observa el poder del príncipe, y la sorpresa de la mujer?
 - c) ¿Qué le pide el príncipe? ¿Cómo lo hace? ¿Te resulta sorprendente?
 - d) ¿De quién es el hijo que ha tenido Maslova?
 - e) ¿Cómo reacciona ella? ¿Por qué crees que lo hace así?
3. ¿Se introduce el narrador en la mente de algún personaje? ¿Por qué?
4. Con los datos que tienes, haz un pequeño perfil de Maslova y Nejludov. ¿Te parece que el diálogo entre ellos proporciona información a este respecto?
5. Señala las características de la novela realista que encuentres en este fragmento de *Resurrección*.
6. *Resurrección* es una novela que habla de la desigualdad entre clases sociales en la Rusia de finales del siglo XIX. A pesar de que la novela recoge una realidad de hace más de una centuria, muchas cosas no han cambiado aún en el siglo XXI. Haz una redacción en la que reflexiones sobre las situaciones de injusticia y desigualdad en el mundo actual.

SOLUCIONARIO. NOTAS Y SUGERENCIAS

JUAN VALERA, *PEPITA JIMÉNEZ* (1873)

1. Las siguientes definiciones proceden del *DRAE*:

Albergarse: dar albergue u hospedaje.

Vacilante: que vacila (*vacilar*: moverse indeterminadamente).

Apelar: recurrir a alguien o algo en cuya autoridad, criterio o predisposición se confía para dirimir, resolver o favorecer una cuestión.

Portentoso: Singular, extraño y que por su novedad causa admiración, terror o pánico.

Exornar: adornar, hermosear.

Lance: Trance u ocasión crítica.

2.

Elementos románticos citados	Elementos realistas citados
<ul style="list-style-type: none"> - «nuestros héroes» (el narrador llama «héroes» a los personajes de la novela en irónica alusión al héroe romántico). - «deshecha y pavorosa tempestad». - «ruinas de algún castillo o torre moruna». - «espectros». - «partidas de bandoleros». - «piratas o corsarios argelinos». - lugares poéticos y apartados. - «portentoso efecto». 	<ul style="list-style-type: none"> - carácter de autenticidad. - escrupulosa exactitud. - la fidelidad del relato. - «la verdad es antes que todo».

3. Por lo dicho en el texto, el alumno ha de deducir que Pepita Jiménez cuenta una historia de amor.

4. Por supuesto que el narrador emplea la ironía, en realidad está ironizando sobre todas las exageraciones (sobre todo en lo que a temas se refiere) del Romanticismo.

HONORÉ DE BALZAC, *EUGÉNIE GRANDET* (1833)

1. Respuesta libre.

2. El texto realiza una descripción de los esposos Grandet, insistiendo en los pobres atavíos de la mujer y en la preocupación desmesurada del señor Grandet por el dinero.

3. Los vocablos son: «gastaba», «seis francos», «plus adicional», «vendía», «compraba», «cuatro o cinco luises», «ingresos anuales», «bolsa», «prestar», «céntimos», «escudos», «dinero», «moneda», «cinco francos», «gastos». La principal preocupación del señor Grandet, como prueban todos estos términos, es el dinero. Balzac

refleja muy bien en fragmentos como éste que efectivamente la burguesía era la fuerza económica del siglo XIX.

4. a) El atuendo de la señora Grandet lo constituye «un vestido de seda de color verdoso que se había acostumbrado a que le durara casi un año», «una gran pañoleta de algodón blanco», «un sombrero de paja», «un delantal» y «poco calzado». Se viste, por tanto, más como una campesina pobre que como una acaudalada burguesa. El narrador insiste en el atuendo femenino para sugerir la avaricia del señor Grandet.

b) Las palabras del narrador revelan una cierta crítica a la Iglesia, en tanto que se sugiere que el púlpito mantiene la situación de dominio del hombre sobre la mujer.

c) La descripción del señor Grandet se centra en que siempre se abrochaba el bolsillo del chaleco, y representa de un modo muy plástico las ansias de dinero (y el miedo a perderlo) de este próspero campesino.

5. a) El adverbio «invariablemente» da cuenta de que este narrador conoce el día a día de sus personajes, y sabe que la señora Grandet se pone siempre el mismo vestido.

b) El sintagma «presa de los remordimientos» [sic] evidencia que el narrador conoce lo más profundo del corazón de Grandet.

c) y d) El enunciado «como si tuviesen la bolsa en común» desvela la hipocresía del matrimonio, y revela la omnisciencia del narrador en tanto que la tercera persona sabe que ello no es cierto. Lo mismo sucede con la frase «Grandet creía ser muy generoso con su mujer»: él lo creía, pero el narrador (y nosotros los lectores, lo acabamos de comprobar) sabe que no es cierto.

6. A la sensación de «fotografía» de la cotidianidad coadyuva el empleo del pretérito imperfecto, en el uso que las gramáticas suelen recoger como «imperfecto iterativo». Es el tiempo predominante en el fragmento.

7. El título *La comedia humana* (serie a la que pertenecen obras como *Papá Goriot*, *Un asunto tenebroso*, *Los campesinos*, *Esplendores y miserias de las cortesanas*, *El primo Pons*) se sustenta en el viejo tópico literario del *theatrum mundi*, el mundo como teatro.

GIOVANNI VERGA, *LOS MALAVOGLIA* (1881)

1. a) La comadre Maruca (la Larga) estaba preparando el ajuar de su hija Mena.

b) El patrón Fortunato es el padre de Blas Cebolla, el futuro marido de Mena.

c) Habían sacado el mejor vino y habían tostado unos garbanzos.

d) Mena, vestida «con el vestido nuevo y el pañuelo negro en la cabeza» se parecía a Santa Águeda.

e) El chico no deja de mirar a Mena durante su estancia en la casa de los Malavoglia.

f) Fortunato le recrimina a su hijo que no ha parado de beber y comer durante todo el encuentro.

g) Que la boda no es sólo beneficiosa para Mena, lo es para toda su familia, que a estas alturas de la novela ha pasado ya por varias desgracias.

2. La primera frase del narrador («el tiempo se lleva tanto lo malo como lo bueno») sugiere que lo que nos va a contar es, efectivamente, una buena noticia. Se nos presenta a la madre cosiendo el ajuar de su hija, todos los personajes visten sus mejores indumentarias, Blas se frota las manos «de alegría», los mayores «alababan las dotes de la muchacha, que era buena ama de casa y que tenía todo reluciente como un espejo», y sientan juntos a los futuros esposos.

3. Que la novela realista retrata «grupos» se refleja, en este caso, en la abundancia de personajes citados: la comadre Maruca, Mena, Fortunato Cebolla, Blas Cebolla, el abuelo Toño, la «parentela» de los Cebolla y «los chiquillos». La humildad de los personajes se evidencia en diversos aspectos: los apelativos «comadre» y «compadre», muy coloquiales, y los apellidos de los personajes («Cebolla») evocan estratos populares; por otra parte, el atuendo de Mena (pañuelo negro en la cabeza, delantal), los alimentos que ofrecen los Malavoglia a los Cebolla (vino y garbanzos tostados) y en general todo el ritual de la pedida de mano se ajusta, en toda regla, a los usos y costumbres de una familia humilde.

4. a) Un basilisco en un animal mitológico «al cual se le atribuía la propiedad de matar con la vista». Por extensión se dice de una persona «furiosa y dañina» (*DRAE*). La comparación animaliza al personaje, en tanto que destaca la irracionalidad de la mirada.

b) Fortunato recrimina a su hijo que sólo se le oía «roer» a él mismo, «como si fueras un mulo delante de un saco de cebada». La animalización resulta muy clara.

5. En realidad, una de las características de Los Malavoglia es la apropiación del acervo popular que hace el narrador, muchas veces en forma de refrán. En el fragmento hay al menos tres «frases hechas»: «el tiempo se lleva tanto lo malo como lo bueno», «los chicos crecen, y nos empujan de espaldas a la fosa», «risas y males por turno llegan».

6. Respuesta libre.

ÉMILE ZOLA, *GERMINAL* (1885)

1. Respuesta libre.

2. La primera parte es la escena de los Maheu, que presencia Étienne: el padre llega a su casa con las manos vacías, no hay alimentos para los nueve miembros de su familia. La segunda parte es la confirmación, a través de las figuras femeninas, de que eso mismo les sucede a todos los mineros. La escena pasa de lo particular a lo general, con lo que se gana en dramatismo.

3. Los personajes son Étienne, Maheu y su mujer, y los tres niños. Efectivamente, los personajes principales son el minero y su mujer. Étienne (el protagonista de la novela) pasa en esta escena a ser un mero observador, pero resulta relevante que él contemple el momento para entender su evolución psicológica. Los tres niños, que se echan a llorar cuando ven a su madre desesperada, ayudan a suscitar el *pathos* del lector.

4. Efectivamente, la escena general de todas las mujeres saliendo a su casa para protestar por un sueldo ínfimo parece confirmar esa tesis: la desesperación obliga a tomar medidas extremas; unos capítulos más adelante, todos los mineros marcharán a casa del acomodado patrón para protestar por sus angustiosas circunstancias.

5. La crítica social en los textos de Zola procede de la escena misma; no hay desde luego comentarios «tendenciosos» del narrador, que se sirve de los propios procedimientos narrativos para denunciar. En este caso, la visión descarnada de un minero llorando porque no tiene con qué alimentar a su familia es muy significativa. También se puede comentar con los alumnos la última intervención en estilo directo («¡Mirad! Le han dado esto, ¿no es burlarse de la gente?»), porque las palabras de las mujeres parecen dirigirse a los propios lectores.

6. Se trata de un narrador omnisciente en tercera persona (lo que la narratología llama *narrador heterodiegético*) que, siguiendo las tesis naturalistas, «reproduce» la realidad sin hacer ningún comentario, sin juzgar respecto a la materia narrativa. Adviértase que se emplea el estilo directo: hablan los personajes, no el narrador, con lo cual la voz «casi» desaparece.

7. La mujer (la Maheude) «observó de inmediato que volvía con las manos vacías», oímos lo que le dice a su marido («¿Y mi café, y mi azúcar, y mi carne?»), «la Maheude miró a Étienne, lo vio mudo y abrumado», y después accedemos a sus pensamientos de en estilo indirecto libre: «¿Cómo vivir nueve personas con cincuenta francos durante quince días? Su hijo mayor les había abandonado, el viejo no podía mover ya las piernas: aquello suponía la muerte próxima». Al asumir el punto de vista de la mujer, la voz pretende acercarnos a los personajes desde la desesperación de una madre que no puede alimentar a sus hijos; y ello evidentemente conmueve.

8. Efectivamente, se nos dice que «gruesas lágrimas brotaron de los ojos [de Maheu] cayendo en una especie de lluvia cálida»; cuando las mujeres de los mineros salen a la calle, «caía una lluvia fina, pero no la sentían». La semejanza de las lágrimas con la lluvia sirve para crear una poética y sutil imagen, que parece insistir en la tristeza del cielo ante la situación de estos indefensos (algo que, por otra parte, parece evocar las tesis románticas de la naturaleza como reflejo del estado anímico del individuo...).

LEOPOLDO ALAS «CLARÍN», *LA REGENTA* (1884–1885)

1. Las siguientes definiciones proceden del *DRAE*:

Abdicar: (aquí en su tercera acepción, en desuso) privar a alguien de un estado favorable, de un derecho, facultad o poder.

Terso: liso, sin arrugas.

Pechera: parte de la camisa y otras prendas de vestir, que cubre el pecho.

Almidonar: mojar la ropa blanca en almidón desleído en agua, o cocido, para ponerla blanca y tiesa.

Berlina: coche de caballos cerrado, de dos asientos comúnmente.

Embozar: cubrir el rostro por la parte inferior hasta las narices o los ojos.

2. a) Es el propio esposo, Víctor Quintanar, quien anima a Ana a bailar con su futuro amante.
- b) Dice el narrador que Ana «buscó valor para negarse y no lo encontró», de lo que deducimos que, fiel a su carácter, tuvo ciertas dudas.
- c) Ana no recuerda la polka y tiembla en los brazos de su pareja.
- d) «Se le figuraba que dentro de ella se había roto algo, la virtud, la fe, la vergüenza; estaba perdida, pensaba vagamente».
- e) Mesía piensa que por fin ha seducido a la Regenta; en los pensamientos del donjuán se materializa, al nombrar al Magistral, este peculiar triángulo amoroso.
- f) A través del comentario de Obdulia, descubrimos qué piensan los que observan la escena, se produce un cambio de punto de vista (nos alejamos de la pareja) y nos enteramos de que bailan sin ningún garbo. El perspectivismo es evidente.
- g) Se la llevan a casa en la berlina de la Marquesa.
- h) e i) El Marquesito felicita a Mesía, porque piensa que por fin ha logrado seducirla. Álvaro, sin embargo, le quita hierro al asunto, aunque descubriremos la hipocresía del personaje porque se marcha a casa pensando que efectivamente lo ha logrado.

3. El texto de *La Regenta* reproduce una escena que debía de ser muy común entre esa alta burguesía de provincias que se codea con la nobleza: un baile de Carnaval en el que están presentes el Regente de la Audiencia y su mujer, los marqueses..., en un espacio burgués y decimonónico por excelencia, el casino.

4. a) Como aparece formulado en la actividad, los narradores omniscientes se caracterizan por la capacidad de introducirse en las mentes de sus personajes. En este caso, sabemos lo que piensan Ana Ozores («Ana [...] no hacía más que sentir un placer que parecía fuego») y don Álvaro Mesía («El presidente del Casino, en tanto, acariciando con el deseo aquel tesoro de belleza material que tenía en los brazos, pensaba»). La ubicuidad del narrador omnisciente de *La Regenta* está muy bien representada en los saltos espaciales: el texto tiene lugar en tres escenarios (el Casino, la casa de Ana, el hogar de Mesía).
- b) Hay una exclamación en el texto con la que el narrador de Clarín parece estar más cerca de Galdós que de los postulados naturalistas: «¡Ay, sí, era un abrazo disimulado, hipócrita, diplomático, pero un abrazo para Anita!».
- c) El perspectivismo está muy vinculado al narrador omnisciente: los lectores, por la capacidad de esta voz en 3.^a persona, sabemos qué sienten Ana, Álvaro Mesía, qué piensa Obdulia, qué cree el Marquesito, qué opina el sereno..., y ello enriquece enormemente la percepción del lector, que se «pone» a la altura del propio narrador. Formalmente, esto se refleja en el cambio de sujeto, y en los propios verbos de cognición y percepción.

5. a) Las constantes comparaciones («como cuerpo muerto», «como en el aire», etc.) aparecen en el momento del baile, y parecen querer dibujar con palabras el propio movimiento de la polka (de hecho, hay cierto ritmo en la repetición).
- b) A pesar de que en el fragmento predominan el imperfecto y el perfecto simple, el instante del desmayo aparece narrado con el presente simple («Alarma general. Se suspende el baile clandestino, don Víctor se aturde, ruega a su esposa que vuelva en sí... se busca agua, esencias... llega Somoza, pulsa a la dama, pide... un coche»), un cambio estilístico que se aviene a la urgencia y alarma que se supone produce un hecho como éste.

THOMAS HARDY, *EL ALCALDE DE CASTERBRIDGE* (1886).

1. D. Estébanez Calderón, en su *Diccionario de términos literarios* (Madrid: Alianza, 1996), afirma de los folletines: «Se trata de relatos de corte melodramático, en los que se narra la historia de unas heroínas bondadosas, que viven una serie de aventuras y desdichas» (p. 424). Como se habrá podido comprobar por el leve esbozo del argumento que se hace, *El alcalde de Casterbridge* algo le debe al folletín decimonónico: su trama no es precisamente sencilla.

2. «Labios temblorosos», «atormentado cerebro», «descorazonado», «fuera de sí», «como alma que lleva el diablo». Todos estos sintagmas explican la actitud que tendrá Henchard con su hijastra a partir de esta anagnórisis, y lo presentan como un ser casi irracional.

3. La generalización a que nos referimos está hecha en presente gnómico, y ello la hace fácilmente localizable: «Durante el sueño salen a la superficie datos genealógicos soterrados, curvas ancestrales, rasgos de hombres muertos que la movilidad y el estado de vigilia atenúan y disimulan.»

4. Las tesis naturalistas se imbrican, precisamente, en la generalización: se alude de forma directa al peso de la herencia genética, tal y como sostenía Darwin y creyeron los teóricos del naturalismo como Zola.

5. Respuesta libre. Se les puede comentar a los alumnos que las primeras anagnórisis están en la literatura griega: Edipo descubre que Yocasta es su madre después de casarse con ella (en *Edipo Rey* de Sófocles), y Ulises, tras su vuelta a Ítaca y después de un tiempo, es reconocido por la nodriza Ericlea (en la *Odisea* de Homero).

EMILIA PARDO BAZÁN, *LOS PAZOS DE ULLOA* (1886)

1. El fragmento pertenece al principio de la novela: Julián acaba de llegar al pazo y contempla atónito el salvaje clima en que se mueven los habitantes del lugar. Todavía no ha descubierto que ese niño que se mueve entre los perros es hijo de Mabel y del propio marqués.

2. Las siguientes definiciones están tomadas del *DRAE*:

Esconce: Ángulo entrante o saliente, rincón o punta que interrumpe la línea recta o la dirección que lleva una superficie cualquiera.

Maculado: participio de macular; manchar algo.

Peltre: Aleación de cinc, plomo y estaño.

Estopa: Parte basta o gruesa del lino o del cáñamo, que queda en el rastrillo cuando se peina y rastrilla.

Tasajo: Tajada de cualquier carne, pescado e incluso fruta.

3. a) Primitivo, el Marqués, la muchacha (Mabel), el rapazuelo (Perucho) y Julián, que es el único ajeno al hogar del Marqués.

b) Primitivo y el Marqués vienen de cazar («después de soltar en un rincón la escopeta, vaciaba su morral, del cual salieron dos perdigones y una liebre muerta»). Resulta muy significativo que ya desde el principio de la novela la caza esté

presente, porque esa costumbre ancestral refleja la propia brutalidad de todos los habitantes del pazo. Se les puede comentar a los alumnos, además, que el propio Primitivo morirá por el disparo de una escopeta.

c) El Marqués le pide que dé de comer a los perros, indispensables en el mundo de la caza. Ello propiciará la entrada en escena de Perucho.

4. En realidad, todo el fragmento está salpicado de pequeñas descripciones; se trata de una escena en el más estricto sentido de la palabra. Muy seguramente, a los alumnos les llame la atención por su sordidez la descripción de la mesa («una mesa de roble, denegrada por el uso, mostraba extendido un mantel grosero, manchado de vino y grasa»), del contenido del morral de Primitivo («su morral, del cual salieron dos perdigones y una liebre muerta, con los ojos empañados y el pelaje maculado de sangraza») y la del propio niño. Los ojos de Julián (el único ajeno a este mundo, el único al que le pueden extrañar ciertos comportamientos) son los que el narrador utiliza para la descripción; precisamente por eso el niño es llamado «rapazuelo», y la muchacha tampoco «tiene» nombre. Hay un absoluto respeto focal.

5. La primera animalización es evidente: Julián confunde con un perro al niño, que se comporta como tal (hasta el punto de que intenta comer de la escudilla de la Chula). La otra animalización es más sutil: al ir a poner Mabel la comida de los animales, se nos dice que «el marqués, que vigilaba la operación, no dándose por satisfecho, escudriñó con una cuchara de hierro las profundidades del caldo». Esta animalización del Marqués sirve para sugerir al lector algo que poco después confirmaremos: el niño es hijo «natural» del hombre, y, en un cierto punto, se comporta como tal.

6. Para los naturalistas (debemos advertir a los alumnos de que Pardo Bazán es naturalista a su manera) el ser humano es producto de la herencia genética y del medio social. Este texto de *Los pazos de Ulloa* resulta ejemplar en este sentido: Perucho se comporta como su padre y mete la mano en la comida de los perros (herencia genética), y en el medio en el que vive sólo puede actuar como un verdadero salvaje (influjo social).

7. Muy probablemente, si los alumnos han leído el texto de *Germinal* establecerán rápidamente las relaciones entre ambos.

8. Respuesta libre. Existe una página web dedicada exclusivamente a la escritora gallega en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Pardo_Bazan.

BENITO PÉREZ GALDÓS, *FORTUNATA Y JACINTA* (1886–1887)

1. El texto recoge el momento en que Juan Santa Cruz conoce a Fortunata, lo que propiciará el principio del triángulo amoroso.

2. Desde el punto de vista retórico, una topografía es la descripción de un lugar, y una prosopografía es la descripción del aspecto físico de un personaje. En *Fortunata y Jacinta* se describe el edificio donde vive Estupiñá (cuyos bajos están ocupados por una pollería) y se nos describe también a Fortunata. La diferencia res-

pecto a otras descripciones de otras novelas realistas (como *La Regenta* o *Los pazos de Ulloa*) es que Galdós construye narradores omniscientes que hacen continuos comentarios en el discurso narrativo, y estos comentarios también se cuelan en la *descriptio*: adjetivaciones valoradoras («aquella cuadra lóbrega», «los infelices presos», «este espectáculo poco grato», «inscripciones soeces o tontas», «aspecto feudal del edificio»), metáforas que filtran la ironía («un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves», «cogía otra para hacerle la misma caricia»), llamadas de atención al lector a través de deícticos («Retorcía los pescuezos con esa presteza y donaire que da el hábito», «hizo ese característico arqueo de brazos y alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón»).

3. Los narratólogos han llamado *metalepsis* al salto de nivel diegético que se produce cuando un narrador en 3.^a persona emplea la primera persona: «y en el momento de ver al Delfín, se infló con él, quiero decir, que hizo ese característico arqueo de brazos». Esta *metalepsis* resulta, además, una *correctio*, una corrección que hace la instancia vocal para que los lectores seamos conscientes de su presencia. Una de las *metalepsis* más citadas de la historia de la literatura española es el «de cuyo nombre no quiero acordarme» cervantino, un principio que los alumnos suelen conocer. No es casualidad que la crítica galdosiana insista en el influjo de Cervantes sobre el autor canario.

4. La presencia de continuas palabras relacionadas con las aves, y lo que es más importante, la extensión del uso de tal campo semántico a la propia Fortunata («alzamiento de hombros con que las madrileñas del pueblo se agasajan dentro del mantón, movimiento que les da cierta semejanza con una gallina que esponja su plumaje y se ahueca para volver luego a su volumen natural») propicia la identificación de la mujer con esa ave. A fin de cuentas, Juan Santa Cruz es un gallo de corral que va a tener a dos mujeres alrededor.

5. Por supuesto, hay diálogo (siempre en estilo directo), y el diálogo propicia caracterizar a Fortunata, que habla como a la clase social que pertenece («en lo más último de arriba»). Baroja decía de Galdós que «sabía hacer hablar al pueblo».

6. Las «babas gelatinosas» producen sensación de repugnancia, y evocan el feísmo de algunos textos de tendencia naturalista, como el de *Los pazos de Ulloa*.

BENITO PÉREZ GALDÓS, *TRISTANA* (1892)

1.a) Se trata, evidentemente, del comienzo de *Don Quijote de la Mancha*.

b) Respecto a la pintura, se nos dice claramente que tenía una «reminiscencia pictórica de los tercios de Flandes» (y parece una alusión a Velázquez). El nombre de Lope de Sosa «trasciende al polvo de los teatros», aunque sólo sea por su parecido fónico con Lope de Vega.

2. Porque aunque es un narrador heterodiegético, aquí está muy presente: «La primera vez que tuve conocimiento de tal personaje y pude observar su catadura militar», «dijéronme que se llamaba», «supe que la partida de bautismo rezaba». Es uno de los rasgos propios de los narradores galdosianos; en cualquier caso, el recurso no deja de ser cervantino.

3. La última frase, cuajada de ironía, desvela el carácter ficticio del personaje, en ese juego apariencia/realidad que desde luego tiene raíz cervantina. Abundan en el texto los vocablos que insisten en la apariencia: «estampa», «reminiscencia pictórica», «composición», «afeite» (además de las continuas alusiones a los predios de la ficción: la novela, el teatro, la pintura). El narrador está por tanto insistiendo, de un modo absolutamente novedoso para el Realismo, en el cariz literario de un personaje literario. Por otra parte, los nombres galdosianos siempre aportan información sobre los personajes.

LEON TOLSTOI, *RESURRECCIÓN* (1899)

1. Respuesta libre.

2. a) A través de la descripción de Maslova, ciertamente desalentadora: «Su rostro enfermizo, abotagado, exangüe [...]; sólo los negros ojos bajo los párpados hinchados resplandecían con un brillo particular».

b) Maslova se sorprende de que el propio subdirector de la cárcel le conduzca a ella a la entrevista, y de ahí su mirada «con aire interrogativo».

c) El príncipe le pide perdón con lágrimas en los ojos.

d) El hijo es del propio príncipe, y tal detalle es decisivo para entender el sentimiento de culpa.

d) Ella, endurecida por una vida de sufrimiento, le dice que no hay nada que redimir.

3. El narrador penetra en la mente del príncipe («¡Dios mío, ayúdame! ¡Enséñame lo que debo hacer!», se decía a sí mismo Nejludov, consternado por el cambio), y sin embargo en ningún momento sabemos a ciencia cierta lo que piensa Maslova. De esta manera se pretende que empaticemos con el príncipe, a la vez que se mantiene la intriga acerca de cuál va a ser la reacción de la chica.

4. Respuesta libre. La actividad busca que el alumno se dé cuenta de que el diálogo también caracteriza a los personajes.

5. El fragmento es un compendio de todas las peculiaridades de la novela realista que hemos ido viendo a lo largo de estas páginas: un narrador omnisciente que sin embargo pasa desapercibido, descripciones minuciosas, diálogo, rechazo del sentimentalismo, y reflejo de la sociedad (en este caso la rusa) del siglo XIX.

6. Respuesta libre.