Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 12 (2001)

Artikel: Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema
Autor: Peñate Rivero, Julio
Kapitel: El Neo
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840902

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EL NEO

EDICIÓN Y ARGUMENTO

Alternando con las revistas semanales, las críticas literarias y la "Galería de figuras de cera" dedicada a personajes de la época, Galdós compone también para *La Nación* la serie de cuatro relatos titulada "Manicomio político social. Soliloquio de algunos dementes encerrados en él". La abre con *El Neo*[1] en la Edición Literaria de *La Nación*, el domingo 8 de marzo de 1868[2]. En las mismas páginas aparece la décima figura de la "Galería de figuras de cera", dedicada a Mesonero Romanos y además una "Revista de la semana" en la que celebra la desaparición de dos periódicos, el ministerial *La Ley* y, precisamente, *La Lealtad*[3], periódico neocatólico al cual se alude también en *El Neo* (todo ello muestra la versatilidad y la capacidad del autor, combinan-

---

1 Sobre el término *neo*, abreviación de *neocatólico*, y la tendencia que representaba (catolicismo ultraconservador y monárquico) ver Battaner Arias (1977: 194-195).

2 Shoemaker la publica en su recopilación (1972: 447-49) pero, al margen de algunas erratas, olvida el comentario final del texto:

> Un filántropo curioso ha recogido por taquigrafía este soliloquio junto a la jaula del infeliz de cuyos labios salió; y en lo sucesivo publicará otros no menos interesantes, recogidos en otras jaulas de este mismo Manicomio.

El fragmento es importante, no sólo porque muestra el carácter transferido del relato sino porque introduce al filántropo, de quien se nos habla como alguien conocido, al principio de la segunda jaula (*El filósofo materialista*, 15 de marzo de 1868). Izquierdo Dorta también publica el relato (1994: 91-95), siguiendo la edición de Shoemaker. Como en toda la serie, nosotros citaremos a partir de *La Nación*, actualizando la ortografía.

3 Los dos periódicos habían cesado pocos días antes: el 3 de marzo, *La Ley*, que había tenido corta vida (apareció el 27 de diciembre del año anterior, dirigido por Juan Valera de Tornos) y el 28 de febrero, *La Lealtad*, religioso-monárquico, según la calificación de Hartzenbusch (1894: 238) y neocatólico, según la "Revista" galdosiana. Había aparecido el 1 de febrero de 1866. Su director y principal redactor era el P. Miguel Sánchez. El relato galdosiano cita al periódico y al redactor, éste como autor de una "homilía teológico-churrigueresca".

do y no confundiendo registros escriturales diferentes, ficcional en un caso, retratista en otro y cronístico en el tercero).

El texto narra la transformación sufrida por un lector de diversos periódicos conservadores (*La Lealtad*, *El Pensamiento*[4], *La Esperanza*[5], *La Regeneración*[6]) cuando, obedeciendo a una voz que le ordena "*tolle et lege*", lee *La Constancia*[7] y su espíritu se ilumina y, al contacto con los artículos de Gabino Tejado, se impregna de profunda sabiduría en torno a los más variados asuntos políticos del país. Con semejante bagaje, pretende ser recibido entre el erudito círculo de los neos. Supera un primer examen con tal éxito que merece los elogios de *El Pensamiento* a través de sus más destacadas plumas, Selgas y Vildósola. En un segundo examen, su ignorancia ante la pregunta de qué es el liberalismo, le hace temer el fracaso e incluso pierde la voz. Pero le salva la inspiración: enciende una cerilla, recupera el habla y exclama "¡Fuego en él!", ante el entusiasmo del exigente tribunal.

Encendido también su espíritu con semejante inspiración, se propone arrasar la ciudad de Madrid, nueva Babilonia, "habitáculo de prevaricaciones, centro de inmundicia, monstruo de liberalismo, foco de ideas pestilenciales, yo curaré con fuego tu lepra y purificaré con fuego tu corazón, echando al río tus cenizas. *Super flumina Manzanares*". Sus pretensiones incendiarias terminan por dar con el neo en la cárcel. Sus correligionarios se desentienden de él y le acusan de locura. Encerrado en la jaula, la mayor aflicción del personaje no es otra que carecer de fósforos para poder quemar a alguien. Así nos lo transmite el filántropo que recoge sus (des)propósitos.

---

4 *El Pensamiento español*, diario absolutista fundado por Gabino Tejado, había aparecido el 2 de enero de 1860 y continuaba todavía a fines de 1870. A Tejado lo sucedió en la dirección Francisco Navarro Villoslada.

5 De vida relativamente larga (de 1844 a 1870), este periódico monárquico carlista fundado por Pedro de La Hoz, tenía entre sus redactores a Antonio Juan de Vildósola, también citado en el relato (como autor de "unos sueltos del género *fastidiositer*").

6 Periódico absolutista fundado por Felipe Canga Argüelles, había aparecido en 1855 y continuaba en 1870. Entre sus directores aparecen dos periodistas citados en el relato, el padre Miguel Sánchez y Antonio Juan de Vildósola.

7 El periódico católico, el más citado en el relato galdosiano, apareció entre el 17 de diciembre de 1867 y el 28 de septiembre de 1868. Su propietario era el político conservador Cándido Nocedal. Entre sus redactores figuraban dos que aparecen en el relato: Gabino Tejado (director) y José Selgas, autor, según el texto, de "una revista del género *reduplicativé*". Sobre Galdós y la prensa neocatólica ver García Pinacho (1997: 71-83).

SOBRE LA COMPOSICIÓN DEL TEXTO

"Manicomio político-social. Soliloquio de algunos dementes encerrados en él": ya los titulares de la serie nos ofrecen una notable cantidad de información sobre el conjunto. Se tratará de una sucesión de tipos humanos, del estatuto de sus protagonistas (dementes), de su situación (encerrados en un manicomio), del contenido de su discurso (argumentación explícitamente sociopolítica), de su categoría retórica (soliloquio) y de su misma estructura (no demasiado coherente, dado el estatuto de su emisor). Y eso no es todo, puesto que tal encabezamiento revela también una toma de postura por parte del autor frente a los protagonistas y una invitación a que el lector no preste demasiado crédito a los propósitos de unos personajes ya precalificados como mentalmente anormales. En otros términos, los titulares invitan a una lectura irónica de los textos que vienen a continuación. Más aún: dado que el título de cada sección se concentra en un sólo rasgo del protagonista, rasgo que luego se va a llevar a su extremo, podemos suponer que esta serie de relatos se va a servir de la caricatura como recurso narrativo fundamental. Conviene, pues, antes de proseguir, una breve caracterización de dicho recurso.

Consideraremos la caricatura como la representación distorsionada de un tipo o individuo con finalidad burlesca, ridiculizadora (en nuestro caso, no tomamos en cuenta la posibilidad, contemplada por algunos autores, de una representación en forma odiosa, deforme, horrible[8]). La distorsión se logra llevando una característica, por lo general ya en sí negativa, hasta el extremo máximo posible, es decir, hasta allí donde todavía se la reconoce, según ya indicaba Diderot en la *Enciclopedia*[9]. Pasado ese límite, la imposibilidad de reconocerla le haría perder su eficacia. La construcción se realiza con el empleo de unos pocos rasgos, rápidos y exagerados, para intensificar el efecto buscado[10]. La intención es doble, en un primer nivel y según

---

8 Se trata de una posibilidad contemplada por Souriau (1990: 311-312).

9 El término empleado por Diderot, como posteriormente por Genette (1982: 92) será el de *charge*, cuyo arte, según el primero consiste en "démêler le vice réel ou d'opinion qui étoit déjà dans quelque partie, et à le porter par l'expression jusqu'à ce point d'exagération où l'on reconnoît encore la chose, et au-delà duquel on ne la reconnoîtra plus" (citado por Johnson Jr. 1984: 227).

10 Notemos de paso que el limitarse a una característica y a unos pocos trazos corresponde a las exigencias de brevedad del relato corto, lo cual facilita que un texto pueda articularse, exclusivamente o casi, en torno a este recurso.

hemos dicho, burlesca,cómica; en un nivel más profundo, la finalidad implícita es más bien de denuncia y de corrección.

El parentesco con la sátira resulta así bastante estrecho, sin que lleguen a confundirse: ambas pueden compartir una motivación fundamentalmente extratextual (voluntad de reforma); una y otra se basan en la complicidad del lector para poder funcionar; las dos suelen tomar como víctima a un individuo más bien que a una categoría (no es el caso aquí). Se distinguen, en cambio, en que la caricatura no actúa con un programa moral inequívoco desde un estándar de conducta (recordemos el militantismo normativo de la sátira); la opción moral o ideológica de la caricatura no se transparenta a lo largo del texto; finalmente, tampoco necesita extremar su burla acudiendo a la virulencia o al sarcasmo.

Dentro de la división clásica de Baudelaire[11] entre caricatura histórica y artística, la de estos textos entraría más bien en el primer tipo: destinada a atacar costumbres, comportamientos y actitudes sociales y políticas desde un medio accesible al gran público como son las columnas de un periódico. Su carácter inmediatamente utilitario la distingue de la artística, de mayor complejidad y de alcance más ambicioso, puesto que nos hace ver el desorden y la incoherencia de nuestro propio mundo a través de seres en los que se conjugan paradójicamente lo horrible y lo armonioso (por ejemplo, en los monstruos de Goya).

La característica censurada aquí es la oposición, intransigente hasta el fanatismo, a la modernidad en el campo de las actitudes políticas y sociales, a partir de presupuestos pretendidamente morales y religiosos. El personaje del neo (abreviatura de neocatólico) lleva dicha oposición al extremo del fuego purificador, de tal modo que su mismo grupo lo abandona, cuando en realidad no hace más que actuar en concordancia con sus propias tesis. El rasgo utilizado del personaje, rasgo que se convierte en motivo narrativo primordial, es su apasionamiento por la lectura masiva de la prensa afín a esta corriente ideológica y sus consecuencias (las distinguimos aquí aunque pueden aparecer combinadas en le texto): mezcla continua e indiscriminada de lenguas (latina y española), superposición de códigos retóricos, distorsión de la realidad y actuación arbitraria sobre la misma. Tratemos por ahora las dos primeras. Nos referiremos a las dos últimas al tratar en detalle al personaje protagonista.

---

[11] La división de Baudelaire (1999) ofrece la ventaja de su sencillez y operatividad, pero tengamos en cuenta que los dos tipos se combinan en el terreno del arte.

En lo concerniente a la mezcla de las lenguas, retengamos varios puntos. En primer lugar, en cuanto a su estructura formal: por una parte, las asociaciones suelen darse por una relación mecánica, no justificada (a veces por simple afinidad acústica), entre significantes más bien que entre significados, como lo muestran, entre otros, los ejemplos siguientes:

> [...] sentí una voz fuerte, terrible, altisonante, tremebunda, grandilocuente, *tanquam vocem aquarum multarum.* [...] Volvió el neo a preguntarme con terrible voz. Yo no sabía qué contestar. Sin duda me esperaba una silba. *Amarillida sylvas,* como dijo el Mantuano. [...] ¡Ay!, aquellos patriarcas que aplaudieron mi tesis en el examen, dijeron que estaba loco. *Sed non erat his locus.*

Por otra parte, esa asociación provoca tanto la emergencia de frases enteras como de simples segmentos aún más inesperados, según se aprecia en los primeros ejemplos y en estos otros dos: "[...] y cantó *El Pensamiento* mis alabanzas con voz más delicada que la misma Patti. *Pauperiem [*sic*]pati*"[12]. [...] saqué del bolsillo una caja de fósforos de Cascante. *Cascantinei fulgores*"[13].

En segundo lugar, en cuanto a sus relaciones intertextuales: el conjunto del párrafo o de la frase en los que se inserta el texto latino pretende adquirir respetabilidad apoyándose en la repetición y alteración de textos sagrados, litúrgicos o patrísticos y la creación de otros propios que tengan cierto aire próximo a ellos. No obstante, el efecto en el lector será el inverso, dado lo arbitrario de la relación pretendida. Es el caso del *tolle et lege* de la autobiografía agustiniana introducido aquí para destacar lo definitivo de la experiencia que supone la lectura de *La Constancia.* Es el caso también de la modificación operada en *Super flumina Manzanares* comparando Madrid

---

[12] La incongruencia no puede ser más chusca: la Patti era una cantante de ópera española de fama internacional. Galdós se había referido repetidamente a ella de forma elogiosa en muchas de sus crónicas para *La Nación* en 1865 (revista del 23 de febrero, del 30 de marzo, del 6 de abril, entre otras).

[13] La referencia a Cascante no es una licencia poética del autor: en esta localidad navarra surgió en la primera mitad del siglo XIX, con la demominación "Lizarbe y Compañía" una floreciente industria que se desarrolló a lo largo de toda la centuria, adquirió fama internacional, apareció mencionada en diversas obras teatrales y dio lugar a letrillas como ésta: "Los fósforos de Cascante, ciudad próxima a Aragón, tienen ya, no sin razón, una fama de gigante. ¿Quién, a no ser pedante, negará que es maravilla que, con una sola cerilla, puede subirse y bajar, sentándose a descansar, la Giralda de Sevilla?" (Fernández Marco 1983: 161; información proporcionada por Dª Arantxa Añón Albisu, de Tudela, Navarra).

con la degenerada Sodoma y también de *Extra neos nulla salus*, donde se realiza una identificación algo extremada entre la legitimidad ideológica de este grupo y la propia religión católica. La amalgama no se para aquí: también se pretende recuperar la obra de autores paganos (Virgilio: *Amarillida sylvas*), situándola sin reparos al mismo nivel de los libros sagrados, como un elemento más que dé lustre y consistencia a lo narrado por el personaje.

La riqueza de la superposición de códigos retóricos se comprueba perfectamente en la siguiente cita:

> Leí *La Constancia*, leí al padre, leí al hijo, leí a Gabino Tejado y las tres resplandecientes y aguzadas puntas del triángulo nocedaliano hirieron mi mente, dejando en ella una impresión de plácido dolor, de dulce martirio. Doncellas del Manzanares tañed la cítara y cantad y regocijaos porque *La Constancia* dio luz a mis ojos, regalo a mi paladar, sones a mi oído y salud a mi alma. Traed el novillo más gordo de vuestros campos y aderezadle y comedle, porque la verdad económico-político-parlamentaria entró en mi espíritu iluminándole con resplandores del cielo. *Fulserunt Candidi tibi soles.*

Retengamos de este párrafo la relación entre el periódico y un texto sagrado (por las páginas de *La Constancia* desfila la Santísima Trinidad), la inclusión explícita de un redactor entre las tres personas divinas, la divinización de los pensadores afines al político Nocedal. Del relato de la experiencia de lectura se salta a un canto paródico de acentos bíblicos, propio del Salmista. El papel decisivo de *La Constancia* en la revelación aparece representado en tonos hiperbólicos y con perspectivas de banquete pantagruélico. La transformación operada por un texto casi bíblico no se relaciona con el mundo de lo sagrado sino que casi funciona, en torno al complejo acontecer socioeconómico, como un manual de formación en Ciencias Políticas. Finalmente, la vuelta a Cándido Nocedal en una posible alusión a su nombre en la frase latina. La acumulación e interpenetración de elementos de procedencia diversa (libros sagrados, retórica hiperbólica, manual y referencias políticas) muestran la pretensión de mezclar niveles y referencias de los ámbitos más diversos para reforzar lo afirmado. Lamentablemente, dado el aviso inicial del título y la arbitrariedad de las relaciones, éstas actúan en sentido opuesto al deseado por el personaje.

Dicha superposición de códigos es llamativa en sí misma por lo abultado de la incongruencia a que da lugar y, sobre todo, por su reiteración a lo largo del texto. A partir de la cita anterior, destaca-

ríamos, la invitación dirigida a las doncellas: la última recurrencia ya no se dirige a ellas sino a jóvenes guerreros y no para celebraciones sino para secundar al protagonista en su tarea de exterminio: "Donceles de Alcorcón, coged la espada y poneos el casco de reluciente cimera, y aparejad vuestros caballos, porque la hora del exterminio ha sonado y no quedará piedra sobre piedra". Pero el lector ya sabe fallida tal convocatoria: por el título de la serie, por la oposición irónica entre la solemnidad de la llamada y la procedencia (de tan escasa eufonía literaria) de los donceles[14], por las reminiscencias quijotescas de semejante aventura y por la evidencia del pastiche bíblico en "no quedará piedra sobre piedra". Así, tal convocatoria se viene a convertir en un factor culminante de la ridiculización del personaje por lo extremo de sus desvaríos purificadores.

Lo que el lector ignora es el cómo del proceso y la actitud final del protagonista. El texto está construido en forma lineal (sólo hay una analepsis al principio: después de relatar su transformación, el personaje retrocede en el tiempo para contarnos cómo se produjo): da cuenta sucesivamente de las lecturas del neo, de su transformación, de sus pruebas, de su proyecto purificador y de su encarcelamiento. Sólo al final, en una cláusula de tres líneas, descubrimos que su locura es persistente y quizás sin remedio (recordemos su mayor pena: no poder quemar por falta de cerillas). El texto se convierte así en el relato, extremadamente rápido y ágil, de un proceso mental, de sus consecuencias y de su desenlace, a partir de un elemento perturbador que se revela decisivo: el contacto con los medios de opinión de una determinada corriente de pensamiento moral, religioso y político, corriente caracterizada por la falta total de adecuación entre las tesis que propaga y la realidad circundante.

Narradores y protagonistas

En principio, se diría que estamos ante un relato autobiográfico en primera persona, cuyo único narrador es el protagonista. En realidad, la situación es algo más matizada: al final del relato, alguien nos informa que ese texto se debe a la copia taquigráfica realizada por un "filántropo curioso" del soliloquio escuchado a un loco (filántropo que nos promete otros en el futuro). Por consiguiente, el relato

[14] La invitación primera había sido dirigida a las doncellas del Manzanares, la segunda a las del Abroñigal. La tercera no hace más que insistir en el efecto humorístico de oposición de un tono entre égloga mitológica y épica sagrada por una parte, y el prosaísmo de los lugares por otra.

podría haber llegado a un tercer nivel de transmisión (el del hablante, el del copista y el del comentarista final), pero no tenemos informaciones explícitas de las posibles manipulaciones realizadas en el segundo y tercer nivel[15].

En cualquier caso, en *El Neo* no asistimos a una elisión completa del escenario en el cual se inserta el personaje; el texto pertenece inequívocamente al modo narrativo[16]. El narrador extradiegético inserta el soliloquio en el modo narrativo de una manera particularmente directiva: no sólo nos fija el estatuto del texto (se trata de un soliloquio) sino de su locutor (un enfermo mental). Este segundo punto resulta de capital importancia: el narrador, coincidiendo con la titulación de la serie (quizás debida a él, si la consideramos como parte del espacio ficcional[17]), nos reafirma en la necesidad de establecer una clara distancia irónica ante el protagonista y de cuestionar sistemáticamente su discurso. Es decir, nos fija una actitud de lectura determinada y precisa. El equívoco no puede ser posible: al autor le interesa, sin ninguna duda, la eficacia del mensaje (teniendo en cuenta el medio y las circunstancias de publicación, sobre los que volveremos).

Lo anterior implica que el neo funcione como narrador autodiegético de un soliloquio[18] que no calificaríamos de monólogo autobio-

---

15 En un texto como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, referencia habitual para este procedimiento, un transcriptor ha escuchado (y transcrito tiempo después) la relación escrita de una historia. Los niveles están claramente explicitados y no cabe duda de la intención del autor de montar el relato a partir de ellos (Tacca 1985: 44). Sin embargo, como veremos en *El filósofo materialista*, no es ésta la única posibilidad de estructurar el recurso.

16 La inexistencia de un escenario narrativo en el cual estuviese inserto el discurso de un personaje haría que ese texto escapara al modo narrativo y perteneciera al dramático, posibilidad que ha sido discutida por Genette (1983: 59-60) pero que en este caso no se da, aunque ese marco aparezca explícitamente sólo *a posteriori*.

17 Genette (1987), tratando el delicado problema de las fronteras textuales, sitúa al título del texto dentro del peritexto, junto con el epígrafe y los títulos de capítulos pero también con elementos más externos como el prefacio, las ilustraciones o el formato, lo cual da una categoría demasiado amplia y poco operativa. Nosotros seríamos partidarios de integrar al texto las tres primeras, considerándolas como producto de una instancia narrativa (narrador o autor implícito).

18 Adoptamos aquí la definición de Navascués (1992: 150) al caracterizar el soliloquio como la reproducción en voz alta de pensamientos, de modo más ordenado y racional que en el discurso inmediato, expresión que Genette (1972: 193) prefiere a la de monólogo interior aunque, como en tantos otros casos, tampoco aquí reine la uniformidad terminológica: Cohn (1981), por ejemplo,

gráfico sino de rememorativo[19], dada la escasa confianza que nos merece, no tanto por el propósito de alterar acontecimientos como por la incapacidad (derivada de su misma enfermedad) de valorar su significación. Y precisamente éste es el aspecto más destacado de dicho narrador: la incapacidad de apreciar la distancia existente entre la realidad y sus propósitos en torno a ella (y en torno a su propia inserción dentro de ella). En términos discursivos, diríamos que el *yo* que narra es incapaz de construir un *yo* narrado verosímil para el lector: al carecer de control sobre la materia narrativa (sobre sus relaciones e implicaciones), queda imposibilitado para interpretar lo sucedido, como se manifiesta en su sorpresa ante el abandono de sus correligionarios cuando es detenido y acusado. Lo único que logra con cierta fluidez es comunicarnos el camino que le ha llevado hasta la cárcel y su incompresión ante lo que le ha sucedido. Por consiguiente, se diría que, en este aspecto, el conjunto del texto está construido con la intención de borrar la posible connivencia entre narrador y lector (derivada del hecho de que el relato se realiza en primera persona y por su propio protagonista): ese narrador-personaje se convierte en alguien más bien grotesco para el lector al mostrar continuamente sus deficiencias[20]. El resultado es que, como apunta Grojnowski[21], el narrador toma el protagonismo sobre la historia: el relato deja de ser narración de acontecimientos para convertirse en revelación de una persona. Más que los acontecimientos, lo que importa es el personaje y la percepción que tiene sobre ellos y sobre sí mismo.

De acuerdo con el recurso elegido, la caricatura, apenas sabemos nada del protagonista (físico, ocupación, familia...). Sólo interesa su faceta de lector ávido de prensa nea y similares y las consecuencias

---

prefiere la calificación de "monólogo autónomo"...

19 Hemos tomado la distinción de Cohn (1981: 208-210) sobre las formas monologales referidas al pasado.

20 Observemos la diferencia que existe, en este punto, entre *Necrología de un prototipo* y la serie que ahora estudiamos: en *Necrología*, la disonancia entre protagonista y lector era producida por la existente entre narrador y protagonista, dos personajes textuales diferentes y opuestos. En esta serie, la disonancia entre lector y personaje es producto de la existente entre las dos facetas (protagonista y narrador) de este último. El procedimiento es bastante más elaborado y menos explícito.

21 Grojnowski (1993: 128-129) ilustra sus observaciones en textos de Cortázar (*Las armas secretas*) y, sobre todo, en *Informe para una academia* de Kafka, donde el procedimiento se lleva al extremo: al mismo tiempo que el animal expone las diferentes fases de su pretendida evolución hacia lo humano, sus observaciones hacen ver las deficiencias que persisten en él.

que de ello se derivan: en primer lugar, una lectura que es desinformación (ignorar lo que es el liberalismo) bajo convencimiento de lo contrario (está convencido de la extraordinaria sabiduría existente en las páginas de esa prensa), camino seguro para el desequilibrio mental e incitación a acciones extremas. Su vida interior queda absorbida por esos textos, su percepción del mundo se reduce a la visión tergiversada que ellos imponen e incluso su lenguaje se ha impregnado del habitual en dichos medios (las referencias latinas, la grandilocuencia retórica, la incoherencia expositiva): el personaje carece de autonomía como individuo.

No cabe ni siquiera la posibilidad de que en sus lecturas y contactos personales con ese medio se haya quedado únicamente con lo más superficial, con los lugares comunes de lo leído o escuchado, sin captar su contenido a causa de las posibles limitaciones intelectuales del personaje. No cabe esa posibilidad, puesto que el relato insiste en que ha sido recibido y elogiado por los miembros de ese medio (reuniones, ceremonias, exámenes, alabanzas orales y escritas). Este aspecto es importante para la significación del texto: si lo que sucede al neo se debiera a su cortedad mental, el problema quedaría limitado al propio personaje, sin cuestionar al grupo con el que él se identifica. Pero, según ya sabemos, el relato insiste en que el origen del problema se encuentra en las actitudes, tesis y comportamientos de dicho grupo: es éste el que genera unos contenidos fundamentalmente erróneos y simplistas pero que, a través de unos medios masivos de comunicación (se citan al menos cinco periódicos de una tendencia similar) y de un lenguaje capaz de manipular el prestigio de una religión y de una determinada lengua cultural, logran que el individuo en contacto con ellos pierda totalmente su autonomía personal.

Nuestro personaje resulta ser una víctima de semejante mecanismo, una entre otras muchas posibles: es revelador que no conozcamos su nombre individualizador; conocemos sólo la denominación que lo vincula al grupo (grupo con implantación real en la sociedad; de ahí su enorme carga referencial, su gran capacidad de remitir a la realidad extratextual de la época[22], aspecto que desarrollaremos en su momento). Esa situación de víctima impide que el lector rechace de plano al personaje (cosa que podía hacer con el palanquero),

---

[22] Hamon (1972: 95-96) llama a este tipo de personajes que remiten al campo extraficcional y que poseen una realidad y un estatuto social concretos, personaje referencial, distinguiéndolos del personaje deíctico y del personaje-anáfora. Al margen de lo discutible de la distinción, la etiqueta en este caso corresponde perfectamente a nuestro protagonista.

situación que es tanto más dramática cuanto más persiste el neo en su ceguera hasta final.

La ironía del caso es evidente[23]: el lector sabe que el personaje, por muy seguro que esté de lo contrario, desconoce su realidad y que por ello es incapaz de cambiarla. Pero resulta ser una ironía dramática: el personaje es una víctima más de un proceso que, al menos en su caso concreto, parece irreversible.

La disonancia en la acción y en sus circunstancias

A partir de lo dicho hasta aquí, no extraña que la acción se reduzca en sus diferentes peripecias (lectura, reuniones, exámenes, intentos de quema, cárcel, manicomio) a un encadenamiento que escapa al protagonista desde su caída en el fatal engranaje hasta su encierro. Toda su actividad inicial se concentra en absorber lecturas, compenetrarse con ellas y convencerse de su sabiduría: "Mientras más leía, a medida que mi ser se identificaba en el periódico y el periódico penetraba en mi ser, fui adquiriendo la sabiduría". Su camino tiene una fase ascendente que culmina en el último examen, su inspirada frase sobre el liberalismo ("¡Fuego en él!") y los elogios de los examinadores. El estímulo de estos últimos lleva al proyecto purificador, a la cárcel y, en definitiva, al aislamiento del actante (a quien sólo parece quedarle la posibilidad de comunicar con el transcriptor).

En el conjunto de ese proceso resalta el desfase existente entre la aparición de la disfunción mental del personaje y la percepción de sus consecuencias: el neo no se siente inquieto hasta que le fallan los compañeros al testimoniar contra él calificándole de loco. En realidad, el problema se concreta bastante antes, después de la pretendida adquisición de su inmensa "sabiduría": a la pregunta sobre la identidad del liberalismo, la respuesta, en lugar de cualquier argumento más o menos erudito, es la puesta en marcha del fuego purificador. Ahí se manifiestan los límites de su conocimiento (a pesar de todo lo que ha dicho antes) y, sobre todo, la conquista de su cerebro por el fanatismo más violento. Lo que sigue no será más que el corolario de

[23] La circunstancia aquí planteada nos parece corresponder al quinto modo ficcional de Frye (1977: 53-54), el irónico, precisamente: el personaje es de algún modo inferior a nosotros, lo vemos desde arriba pero teniendo en cuenta, añadiríamos nosotros, que ello no implica necesariamente su rechazo total por nuestra parte si, como sucede aquí, el personaje aparece representado casi más como víctima que como culpable de su situación (el narrar en una primera persona tan entusiasta como ingenua no es indiferente a nuestra reacción).

lo anterior, aunque el personaje no lo perciba así, confirmándose una vez más el desfase entre él y la realidad del mundo en que vive.

El drama final del relato, pero drama previsible a estas alturas, es que el actante no actúa (aunque sólo sea a nivel intelectual cuestionando, revelándose) en contra de quienes lo han llevado a la situación presente. El auténtico conflicto, el que debería estallar, no se llega a producir. Y quizás ahí radique la tensión final del relato: el lector desearía ver aparecer en el personaje algún tipo de acción o de reacción que el neo, ofuscado por otro orden de valores, no puede realizar.

Al narrador-protagonista le preocupa, sobre todo y como cabe esperar, su situación actual. Por ello, todo el proceso que ha llevado a ella lo narra de forma comprimida, sin mayores puntos de referencia temporales, limitándose a unos pocos momentos clave (lecturas, exámenes, prisión). La narración avanza de forma lineal, si exceptuamos la analepsis inicial ya citada, aunque con interrupciones y digresiones, tal vez reveladoras de la excitación que le provoca el hecho de recordar o quizás de poder comunicar con alguien. El lector, dada la velocidad y compresión del relato, ignora el tiempo que ha llevado el proceso o las peripecias narradas. Resalta, de todos modos, la oposición entre el tiempo de la aventura (que pudo ser bastante largo y denso) y el tiempo de la lectura[24], extremadamente breve (el texto consta de una página, bien ventilada, en *La Nación*). Es posible que esa temporalización mínima de lectura, unida a la gran densidad de desvaríos del protagonista, funcione aquí como un factor más de distanciación entre personaje y lector, distanciación que podemos suponer querida por el autor para evitar, si hiciera falta, todo riesgo de simpatía con el personaje.

En cuanto al espacio, aparece explicitado por la combinación de referencias topográficas (el Manzanares a su paso por Madrid) y culturales (los periódicos son madrileños; los periodistas ejercen en la capital). Pero lo destacable aquí es la percepción del personaje, de nuevo en disonancia con la realidad espacio-temporal: el extremismo de su acción purificadora, ya exagerada en sí misma, no encaja en una ciudad que desde luego no se caracterizaba por su liberalismo ni por la pestilencia de sus ideas ni por ser más que "habitáculo de prevaricaciones" y no merecía ni podía fácilmente ser reducida a cenizas por

---

[24] Aplicamos estos términos utilizados por Bourneuf y Ouellet (1981: 167-168), quienes consideran, además, el tiempo de la escritura. Otros críticos como Villanueva (1991: 85) proponen una denominación algo diferente: de la historia, del discurso, de la lectura.

el neo y sus caballeros. Esas abultadas exageraciones en aquel tiempo y circunstancia, cuando apenas la vida madrileña y española se iniciaba por el camino del progreso social, estaban fuera de lugar, pero aludían al "pecado" (todavía en el nivel de intención) contra el que probablemente se intentaba luchar: la secularización de esa sociedad, producto de sus esfuerzos de modernización.

El Neo y los neos

El Neo, al igual que los otros relatos de la serie (y el conjunto de los textos narrativos de estos años) permite a Galdós ejercitarse en el uso de ciertos recursos y estructuras discursivas como el soliloquio, el retrato de tipos o la caricatura. Sobre esta última conviene recordar que ya nuestro autor la había ejercido de forma meritoria en el campo del dibujo, primero en Las Palmas con un álbum sobre el nuevo teatro y después en Madrid (1863-1864) con otro en torno a los redactores de la revista *Las Canarias* y un tercero sobre los isleños residentes en Madrid (1864-1866)[25]. En el caso de este relato y en el conjunto de la serie, Galdós practica una variante que exige cierta maestría compositiva: la caricatura a través del propio personaje, a partir de sus mismas palabras, casi sin apoyo en las acotaciones de un narrador externo (al contrario de lo que había hecho en *Una industria* y en *Necrología*), con la dificultad que ello implica de hacer el personaje ridículo al mismo tiempo que creíble (o al menos, legible). Galdós, apoyado en su herencia cervantina, utiliza el recurso de la locura[26] para conciliar ambos componentes, aunque el equilibrio sea difícil de lograr: para eso volverá a la carga en las jaulas siguientes.

Como recordará el lector, el mismo día 8 de marzo en que aparece este relato, celebra Galdós en su "Revista de la semana" la desaparición de La *Lealtad* y de *La Ley*. Llama la atención el hecho de que el autor publique al mismo tiempo dos textos con un telón de

---

[25] Pérez Vidal es tal vez quien más se ha ocupado de esta actividad, que Galdós transmite a buena parte de sus personajes literarios (1952: 81-90; 1975: 179-192; 1979: 232-240; 1987: 63-81). Las láminas han sido recogidas por Armas Ayala (1989: núms 36-145). Conviene tener en cuenta esta actividad, tanto por el interés que Galdós le presta como por su paralelismo con la literatura al exagerar, sobre todo, un rasgo del personaje, exageración que en ambos casos tiene origen en alguna tensión social.

[26] Ezama Gil (1994: 78) sostiene que el tema de la locura no era demasiado habitual en la narrativa breve de la época y cita como excepciones precisamente la serie del "Manicomio" y *La novela en el tranvía*.

fondo similar: las vicisitudes de la prensa conservadora. Al margen del interés que el hecho haya podido despertar en Galdós, es como si él pretendiera poner a prueba diferentes medios expresivos y utilizar en lo posible la capacidad propia de cada uno en su oficio de escritor. Comparando los dos textos, se intuye en la "Revista" lo estrecho de los límites a que obliga la crónica, incluso si ésta es bastante personal y subjetiva, y la necesidad de tratar el tema con otra amplitud y libertad. En cambio, en el relato, se aprecia una riqueza expresiva mucho mayor, tanto por la posibilidad de escapar al respeto más o menos riguroso de los hechos, como por la libertad que otorga la constitución propia de un mundo ficcional y la inserción de lo real en él según el creatividad del autor, compaginado todo esto con la ventaja de evitar el peligro de la censura, que ya había provocado la suspensión del periódico en dos ocasiones.

El objetivo directo y explícito de ambos textos, dada su inserción en un periódico progresista de opinión, es combatir la influencia de la prensa conservadora con la estrategia de la ridiculización y el arma de la caricatura. Como hemos visto, ésta no se limita a la simple burla sino que pretende revelar las contradicciones, las carencias intelectuales y las consecuencias dramáticas de dicha influencia. Para ello el autor integra en la ficción a redactores y periódicos realmente existentes, y no vacila en acudir al elogio sabiendo que, en función de la clave irónica del relato, ese elogio dicho por un desequilibrado se convierte automáticamente en denuesto. Baste la referencia a la cita anterior sobre *La Constancia* como inoculadora de la más profunda sabiduría y la identificación casi explícita entre Gabino Tejado y el Espíritu Santo.

Sin embargo, a veces el autor se permite alguna burla directa que pudiera parecer no convincente en labios del personaje, incluso teniendo en cuenta su demencia, pero que también sería comprensible por el deseo de mostrar hasta qué punto llega el abuso mecánico de unas expresiones cuyo sentido ignora. Recordemos que, según el neo, el padre Sánchez ha escrito "una homilía teológico-churrigueresca", Selgas "una revista del género *reduplicativé*" y Vildósola, "unos sueltos del género *fastidiositer*". Precisamente estos autores figuraban entre las plumas más destacadas y ubicuas de la abundante prensa conservadora: Tejado como fundador de *El Pensamiento* y director de *La Constancia*; Sánchez como director de *La Lealtad* y redactor de *La Regeneración*; Vildósola como director de *La Regeneración* y

redactor de *La Esperanza*; Selgas como director de *La España*[27] y redactor de *El padre Cobos*[28] y de *La Constancia*.

Todavía a una escala más amplia, este relato se puede ver como formando parte de la lucha contra las tendencias políticas y sociales conservadoras sintetizadas en los neocatólicos como su expresión más visible y organizada[29]. Por esta razón, los neos habían constituido, desde las primeras revistas de 1865, uno de los blancos predilectos de Galdós, quien les critica desde las columnas de *La Nación* de manera casi continua y bastante diversificada[30]. Unas veces los ataca directamente sin privarse del denuesto ("jeremías neos", "andante clerigueсía", "plaga nea"[31]). Otras, destaca la vulgaridad de sus argumentos y lo desmesurado de sus condenas (al comparar Madrid con Sodoma, como hace el protagonista del relato[32]). En varias ocasiones se burla directamente de ellos, por ejemplo, cuando anuncian los peores castigos divinos para España si reconoce al nuevo Estado italiano o cuando su líder parlamentario Nocedal, después de exponer la postración económica del país, propone unas medidas que podrían ocurrírsele a un cura de aldea[33]. Finalmente, acude con

---

27 Periódico conservador (1848-1868), fundado por Pedro de Egaña, se proclamaba "periódico de gobierno, no del gobierno". Entre su nómina de directores figuraba el novelista Navarro Villoslada, enormemente activo en el campo del periodismo.

28 Periódico de política, literatura y artes, apareció de 1854 a 1856. Entre sus redactores también figura Navarro Villoslada.

29 Estas luchas dieron frutos tipográficos dignos de mención como el libro *El liberalismo es pecado* (1884, 2ª ed.), del sacerdote Félix Sardá y Salvany, director de la *Revista popular*, que tuvo cierto éxito en España y en Hispanoamérica (Antonio Fernández Moya lo resume en *El liberalismo es pecado de herejía*, Buenos Aires, 1885).

30 Encontramos una alusión directa ya en su sexta "Revista de la semana" (23 de abril de 1865). A partir de entonces, las referencias directas o implícitas van a ser habituales. Cuando el 2 de enero de 1868 vuelve a colaborar después de la suspensión, no pierde la ocasión de zaherir a la prensa nea al comentar la aparición de *La Constancia*. Tan frecuentes eran sus invectivas que, al no emitir ninguna en su artículo del 2 de febrero de 1868, lo concluye así: "Démos punto final. Antes pido un voto de gracias. He escrito una revista y no he hablado de los *neos*" (Shoemaker 1972: 405). Por supuesto que Galdós no capitalizó este tipo de invectivas. Baste recordar a Manuel del Palacio (1864: 167-169) y su poema "El Neo (himno patriótico)", una de cuyas estrofas proclamaba: "Vedlos: —un cuervo flota en los aires,/ sobre la presa se lanza ya:/ —cuervo es un neo, garfios sus dedos,/ y fue su presa la libertad".

31 Shoemaker (1972: 126, 129, 169).

32 *Idem*, pág. 170.

33 *Idem*, págs. 91, 126-127. Ironía del asunto, los neos argumentaron que la peste

singular placer a la ironía, como lo muestra esta amplia aunque no exhaustiva serie de antífrasis en torno a la sabiduría y las capacidades de los neos:

> Su omnisciencia, que llena en enormes tiradas de prosa las columnas de sus periódicos, nos dice las eternas verdades, los fundamentales principios de bondad y justicia. Ellos solos tienen nociones exactas de la caridad, de la libertad, del amor. Ellos saben mejor que nadie lo que es bello, lo que es honesto y lo que es pulcro. ¿De historia se trata? Quite usted allá, hombre, ¿quién sabe historia más que los neos? ¿Se trata de política? Vaya, vaya.
> Con cuatro neos que se encargaran de arreglar el mundo, quedaría este tan tranquilo que no habría más que pedir. ¿Se trata de guerra? Pues ellos lo entienden también: son habilísimos estratégicos y no se paran en barras cuando de esgrimir el acero se trata. *Gladium Domini et Gedeonis*. ¿Se trata de crítica literaria? Ellos nos dirán quién fue Quintana, quién fue Gallardo y quién fue el *Filósofo rancio*. ¿Se trata de imprenta y periodismo? Ellos nos sacarán del apuro con la ayuda de Luis Veuillot, *neo* supino[34]: nos dirán que Guttemberg era un alma de cántaro y que la imprenta es una calamidad que Moisés hubiera empleado muy bien para amedrentar a los faraones de Egipto. ¿Se trata de religión? ¡Oh!, pues entonces no hay que hablar[35].

Que Galdós emplea esta arma conociendo perfectamente su alcance y eficacia aparece demostrado en su comentario, más de dos años antes de la anterior cita, a un artículo de *El Diario de España* que había utilizado el mismo recurso con idéntica intención:

> Los neos han luchado en la prensa y han sido derrotados infinitas veces [...] pero aquí se les ha descalabrado incensándolos; se les ha desenmascarado con benévola sonrisa y perverso aire de amistad; se les ha insulta-

---

padecida en Madrid era castigo por ese reconocimiento. Galdós les responde considerándoles a ellos como la verdadera plaga (pág. 169). Son muy numerosas las alusiones a Nocedal, en cuanto militante católico, tribuno favorable a la censura y contrario a la libertad de prensa (no obstante fundar *La Constancia* y *Siglo Futuro*) pero quizás pocas tan ácidas como la aquí citada (Shoemaker 1972: 484).

34 Louis Veuillot (1813-1883), periodista francés, redactor y director de *l'Univers*, de tendencia ultramontana, se distinguió polemizando violentamente a favor de la infalibilidad del papa antes de su proclamación.

35 Shoemaker (1972: 411). En realidad, ese final de cita no es más que una nueva figura retórica puesto que esa preterición permite encadenar con otra serie de "elogios" del mismo calibre, que añade a continuación.

> do empleando las paternales fórmulas del consejo o de la reprensión amiga y se ha patentizado la extraña y anómala situación en que se encuentran, con palabras que siempre sirvieron par la complacencia, para el cariño y para el elogio. [...] La ironía, que es la más terrible de las armas, prepara estas luchas y envuelve el hierro mortífero con todos los oropeles de la galantería[36].

Así pues, *El Neo* se sitúa como una variante más, aunque específica por su carácter ficcional, de las armas empleadas en la contienda. Pero, precisamente por ese carácter ficcional, el relato quizás abarca más que la mera pugna con los neocatólicos: su onda de expansión alcanza a todos aquellos sectores, grupos, partidos, comportamientos y mentalidades que se oponían a la desacralización de la sociedad, a la pérdida de la homogeneidad ideológica y, en definitiva, a la modernización del país al final del período isabelino y casi en vísperas de la revolución de septiembre. Que La Gloriosa decepcionara o no las esperanzas depositadas en ella es ya otra historia... o quizás la continuación de la misma.

---

[36] *Idem*, pág. 243. La anterior cita era de la "Revista" del 9 de febrero de 1868. Ésta, de la correspondiente al 17 de diciembre de 1865.