«DOÑA PERFECTA», INVENCION Y MITO

POR

RICARDO GULLON

La creación del personaje

Desde el título está el autor señalando su intención de escribir sobre una persona, de novelar esa persona. ¿Qué *tipo* de persona? Juzgando por la primera versión de la novela, publicada por entregas en la *Revista de Madrid,* al principio no estaba Galdós muy seguro de lo que iba a ser el personaje; el carácter de la señora no está trazado ni puede estarlo; es una idea, y una idea no basta para crear un personaje, aunque sí para esbozarlo. No hay otro modo de creación que la actuación, situar al personaje y observar cómo reacciona en esa situación y en las sucesivas; esas reacciones le constituyen, le integran y le hacen comprensible.

La invención de situaciones es a la vez necesidad y privilegio del novelista, como lo es la exigencia de que tales situaciones permitan libertad de elección al personaje. El capítulo quinto de *Doña Perfecta* se titula: «¿Habrá desavenencia?», sugiriéndose por la forma interrogativa que la desavenencia no es en tal momento forzosa; la posibilidad de un acuerdo no está todavía excluida, y de hecho la primera parte de la novela es una progresión lenta hacia la guerra. En los capítulos VI al XV esa progresión va pareciendo y siendo incontenible (y en los títulos se registra también: «Donde se ve que puede surgir la desavenencia cuando menos se espera», «La desavenencia crece», «La desavenencia sigue creciendo y amenaza convertirse en discordia...»), pero los acontecimientos pudieran tomar otro giro; quizá hubiera bastado con que Pepe Rey procediera con más discreción, absteniéndose de contestar al Penitenciario en la forma contundente en que lo hace.

En esos fragmentos van los personajes mostrándose, manifestándose; la novela los va creando y haciendo de doña Perfecta el centro de la acción; en torno a ella giran los demás personajes, incluso su antagonista. No sé si Galdós escogió como protagonista a la tremenda señora o si ésta se le impuso; en cualquier caso, es el eje del drama, y la posición del antagonista queda subordinada a la suya: los mo-

vimientos de Pepe son reacciones determinadas por el comportamiento de su tía.

La composición unitaria de la novela refuerza la intensidad de la creación y la selección de un orden natural y sencillo en el desarrollo de la fábula hace ver bien la realidad de los personajes y la razón de sus actos. Los acontecimientos ocurren con un ritmo equilibrado; nada es precipitado, pero las «escenas» se suceden con tal regularidad que el lector tiene la impresión de que el *tempo* es muy rápido. El dinamismo impone la eliminación de los baches narrativos y de las digresiones; su primer exigencia es la condensación.

Se condensa reduciendo el conflicto a lo esencial (el choque entre protagonista y antagonista) y dando a lo accesorio (maquinaciones de María Remedios o bestialidad de Caballuco) una funcionalidad subordinada, concentrando la fábula en espacio y tiempo, dramatizando la acción (y de ahí que la mayoría de los capítulos se presenten como escenas) y sobre todo yuxtaponiendo los cuatro niveles de significación: narrativo, histórico, simbólico y teológico. Esta yuxtaposición contribuye decisivamente a la densidad de la sustancia, pues cada una de las referencias verbales incluye una alusión a situaciones conflictivas en los cuatro planos.

La concentración espacial favorece la fusión del personaje con el medio y la formación de una atmósfera ideológica que en cierta medida explica el ser y el existir de las criaturas ficticias. No viven éstas en el vacío, sino en permanente conflicto con los demás y consigo mismas; su verosimilitud es reforzada por la compenetración con un ambiente en el que los lectores reconocerán corrientes familiares. En última instancia, la verdad moral que la novela presenta está alcanzada en y a través del personaje, y el hecho de que lo moral y lo estético se fundan tan armoniosamente explica la pervivencia del personaje —y de la novela.

No es necesario justificar el hecho de que la valoración del personaje se establezca con independencia del juicio que como persona pudiera atribuírsele; baste decir que si doña Perfecta se graba tan vigorosamente en la memoria, ello se debe a la perfección con que la ideología está incorporada al carácter y los juicios morales a la narración. Su validez estética está en relación directa con la energía con que siente, vive sus ideas y las lleva hasta las últimas consecuencias: ideas operantes, sin las cuales la novela no se explica. La moral del personaje es decisiva para la comprensión de los acontecimientos y cuenta como elemento clave de la relación estructural. El autoritarismo ideológico coincide en la señora de Orbajosa con un temperamento autocrático que responde con violencia a las afirmaciones de

su sobrino y antagonista cuando éste osa desafiarla. No hay equívoco ni ambigüedad en el trazado de la figura; complejidad, sí, y por eso su conducta es tan sinuosa.

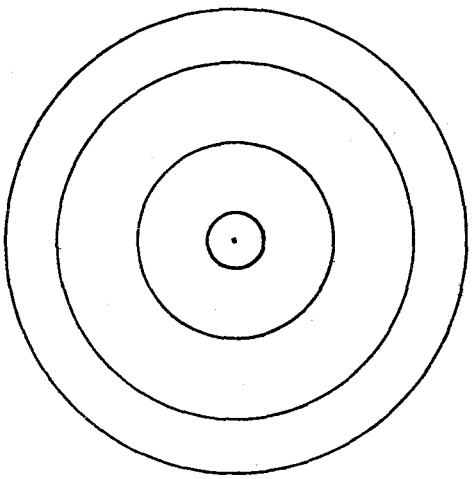
La percepción de esta complejidad se facilita por el rigor con que el narrador se mantiene fiel a la perspectiva desde la que habla: la del narrador omnisciente, que puede entrar en y salir del personaje sin identificarse con él, guiando al lector, advirtiéndole, señalándole los objetos o los momentos en que debe fijarse. Puede acaso distraerse, y por concentrarse demasiado en las figuras principales, no ver los movimientos de personajes secundarios, como María Remedios, cuyas maquinaciones, cuando observadas, explicarán el porqué de los sucesos. Observador se llama a sí mismo este narrador, a quien no sería justo confundir con el autor, porque, como casi siempre ocurre en las novelas de Galdós, es una figura inventada para hacer más aceptable la narración. Lo que el autor ignora, puede saberlo el narrador, colocado en un punto de vista privilegiado; el narrador de *Doña Perfecta* no tiene la pretensión de decirlo todo; con lo necesario le basta.

Quizá el problema central es aquí el de la coincidencia entre espacio narrativo y espacio histórico. Esta coincidencia puede presentarse paradójicamente como contradicción, como suplantación de la realidad imaginaria por una realidad de otro orden (la de la vida misma, que puede ser un referente, pero no un «contenido», como solía decirse cuando Galdós vivía). La solución fue sencilla: incorporar la historia a la novela, utilizando una estructura adecuada para la presentación simultánea del conflicto en el nivel narrativo y en el histórico, intentando una mitificación de las figuras que permitiera trascender las limitaciones de la crónica «realista». La estructura de identidad de sustancia a materias diferentes; el mito revela una verdad trascendente y añade a la peripecia novelesca el carácter de fatalidad que acompaña a los actos en que se cumple un destino.

Estructura

La estructura es la fuerza unificadora, no la fábula o la ideología, y ni siquiera el personaje, elementos de la relación estructural. Si la creación del personaje es el primer paso y la fábula el modo de realizarla, de la estructura depende la totalidad de la novela. Si no indujera a una concepción extremada y rígida, me atrevería a insinuar que la de *Doña Perfecta* responde a la pretensión inicial de convertir al protagonista en eje de la novela. Nada más lógico entonces que trazarla en torno suyo, haciendo que los distintos ámbitos del conflicto queden

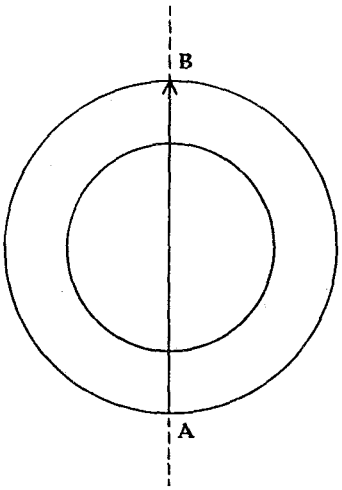
organizados como círculos concéntricos, sobre los cuales se proyecte un foco de luz que los ilumine desigualmente, puesto que, dirigido al centro, es obvio que los espacios más alejados de él quedarán más en sombra.



En la figura anterior intento representar gráficamente esta idea: el punto central es la protagonista; el círculo más pequeño es el familiar; el que le sigue en tamaño, la ciudad de Orbajosa; el tercero, España, y el cuarto, el universo. La acción, en sus distintos niveles, tiene lugar simultáneamente en los cuatro ámbitos. El familiar corresponde al plano propiamente novelesco; el de la ciudad y el de la nación corresponden al nivel de lo histórico; el círculo más vasto, a los de lo simbólico y lo teológico. Es decir, no hay correspondencia total entre niveles y círculos; además, los cruces entre unos y otros son constantes, entretejiendo en sustancia única significaciones que el análisis separa, pero la imaginación mantiene trabadas. No es el novelista, sino el analista quien, por un momento, los piensa aisladamente. El esfuerzo creador es esfuerzo integrador; más aún: esfuerzo por fundir para confundir, para consumar el engaño a los ojos, la alucinación, que se hará pasar como realidad, al menos momentáneamente, mientras el lector *está* en la novela.

Si miramos con lente de aumento los dos primeros círculos, por ser aquellos en que la acción acontece, y los presentamos en relación con la fábula, tendremos una visión completa de la organización estructural de la novela. La fábula puede representarse por una línea ascendente que atraviesa los cuatro círculos mencionados; pero mientras en los exteriores esa línea es tenue y difusa, en los interiores deberá marcarse con trazo enérgico y claro.

La línea *A-B* no comienza, pues, en el punto *A* ni acaba en el *B*, pero lo que le precede son meras preparaciones, y lo que la continúa son resonancias llegadas al mundo exterior de lo ocurrido en Orbajosa. El capítulo III expone los antecedentes; las cartas del capítulo XXXII, las consecuencas, en la versión de un personaje-cronista cuya función consiste precisamente en transmitirnos esa versión o versiones que constituyen la verdad oficial de lo acontecido en el círculo familiar.



Los dos primeros capítulos, el de la llegada de Pepe Rey a la estación de Villahorrenda y el de la caminata desde allí a Orbajosa (titulado expresivamente «Un viaje por el corazón de España»), ocurren en la Marca, a través de tierras en donde se hace sentir la influencia de la ciudad levítica; los dos o tres incidentes mencionados en esas páginas enfrentan al personaje con figuras y situaciones precursoras de las que le esperan en la ciudad de su destino. Que la novela empiece con un viaje, una penetración en lo desconocido, es testimonio del seguro instinto del narrador, que desde el comienzo presentará alusiones simbólicas y detalles significantes como accidentes normales de la entrada al territorio desconocido, a ese «país de hielo», según lo llama Rey en la primera página, que resulta ser el «corazón de España». La imagen anticipa la calidad del espacio narrativo y a la vez ofrece una visión de la realidad geográfica e histórica, que pronto se hará presente en la ficción. El viaje es la forma natural y tradicional de organizar el descubrimiento de la realidad y del mundo: un modo de revelación. En el caso presente, la primera sorpresa del viajero se debe a «la horrible ironía de los nombres», a la desarmonía entre «palabras hermosas» y «realidad prosaica, miserable». Esta ironía en lo espacial es la misma que opera en lo personal: en el paisaje y en el paisanaje el nombre oculta, engaña, traiciona. Rodolfo Cardona ha

señalado que por estos juegos de palabras «va siendo revelada la estructura esencial de la novela» (1), el principio de contradicción que en los cuatro círculos aludidos hará parecer buenos a quienes no lo son.

La ironía es, naturalmente, del narrador, que desde algún punto del espacio novelesco observa los acontecimientos y los refiere, sin privarse de comentarlos cada vez que el comentario es preciso para informar con rapidez de algo que de otro modo exigiría una exposición lenta —y acaso ni aún así sería tan completa. Galdós parte de una convención que autoriza esas injerencias, hoy recusadas por algunos teóricos y practicantes en nombre de un objetivismo que de todas maneras resulta imposible (2). Quizá el narrador galdosiano se excede cuando, al injerirse, se limita a explicar lo implícito en la descripción; ejemplo de intromisión innecesaria es el del capítulo XXII, donde, después de presentar a Caballuco como degeneración animalesca de un tipo que fue hermoso, concluye: «se parecía a los grandes hombres de don Cayetano como se parece el mulo al caballo».

El narrador puede entender y expresar las diferencias de perspectiva, radicales, de los personajes. Estas perspectivas son, de hecho, contradictorias y se manifiestan en la engañosa duplicidad verbal; así, para unos Caballuco es héroe caballeresco (Reinaldos); para Rey, un animal; para Rosario, un monstruo —un dragón; lo contrario de caballero—. La contradicción tiene sentido y desempeña una función (más allá de expresar las obvias diferencias de punto de vista) si, según creo, Galdós la utilizó con cabal conciencia de cómo la ambigüedad en cuanto al ser evocaba una técnica cervantina que, por asociación de ideas, atraería la atención del lector a las múltiples alusiones al *Quijote* esparcidas por la novela con finalidad muy clara (aparte la de rendir oblicuo homenaje al escritor, siempre admirado y seguido): sugerir cuál era el mito estructural determinante de la fábula.

Cuando el narrador habla, la ambigüedad desaparece; lo que persiste es la ironía. Caballuco es Caballuco, una mala bestia y no un centauro. Estructuralmente su función está definida sin ambigüedad: es el encargado de interponerse entre Rey y Rosario, el monstruo que destruirá al héroe, como se trasluce en el revelador sueño de la muchacha. El tío Licurgo es, irónicamente, legislador justo y benéfico; en la realidad, Pedro Lucas, labriego ladino, a quien reconoceremos fácilmente con ayuda de la imagen. Cuando Pepe Rey espera en la estación de Villahorrenda, alguien le tira del abrigo; se vuelve y ve

(1) En «Introducción» a la edición de *Doña Perfecta,* publicada por Dell Publishing Co. (Nueva York, 1965, p. 20).

(2) Este problema lo estudia con detalle WAYNE BOOTH en *The Rethoric of Fiction* (The University of Chicago Press, Chicago, 1961), especialmente en los capítulos 3 y 7.

«una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta». Esa oscura masa de paño pardo es Lucas, fundido con la noche y con la tierra («oscura» y «pardo» lo declaran). Y la ironía es todavía más obvia en la onomástica de los personajes principales, empezando por la protagonista. La palabra pierde su neutralidad y se convierte en arma beligerante, capaz de dar a las cosas nombradas un sentido que no parecían tener: la estación de Villahorrenda es una barraca, y siéndolo se advierten dos cosas: primero, la pobreza y desamparo de la tierra, en donde se asienta; segundo (también cervantinamente), la ilusión puede hacer ver que algo no es lo que parece, sino otra cosa, y hacerla servir para lo que esta otra cosa serviría.

Cuando la materia se convierte en sustancia, subsiste un remanente de la primera en alusiones que dentro del contexto novelesco tienen distinto sentido del que se les atribuye fuera de él. La necesidad de leer sin identificar la realidad de la ficción y la de nuestra vida es hoy un lugar común; pero no será inútil recordarlo al hablar de *Doña Perfecta,* novela que todavía es sometida de vez en cuando a una esquematización que la rebaja a la categoría del alegato. ¿Por qué? La historia de la crítica ofrece la respuesta: siendo «novela de tesis» y habiendo sido escrita «para mostrar» los males del fanatismo y de la hipocresía, lo único que Galdós hubo de hacer para escribir una demostración convincente fue acumular los materiales probatorios ofrecidos por la vida. Esta respuesta —la tradicional— pasa por alto la distinción entre materia y sustancia y da por supuesto lo que habría de demostrarse. El análisis interno confirma los propósitos creativos sugeridos al comienzo de este trabajo: crear un personaje y un mundo, resultado que no se puede lograr sin entender que la realidad entra en la novela despojada de su consistencia y traducida a palabras que, además de ser signos, son referencias a estímulos imaginativos, conducentes a una ficción, que, de puro perfecta, engaña, como las uvas pintadas a los pájaros de la leyenda.

Si teniendo esto presente, volvemos al punto de partida y recordamos la diversidad de niveles de la novela, entenderemos que su organización responde a la complejidad y unicidad del tema. Me explicaré: el tema es el mismo, y en cada uno de los planos da lugar a resonancias análogas, pero matizado y disimulado por las actitudes de los personajes. El tema es la guerra, y la novela, descripción de una guerra que acontece dentro de otra: la acción «novelesca» precede y duplica la acción histórica; más aún: se la incorpora y asimila en buena medida. El teniente coronel Pinzón, jefe de la tropa desplazada a Orbajosa para impedir el estallido faccioso, es el instrumento de la incorporación: participa en la guerra familiar de Pepe Rey contra su

tía. Apenas llegado a la ciudad, Pinzón es arrastrado a esta otra guerra, en que el enemigo es peligroso y escurridizo: «invisibles enemigos que trabajan en la sombra». Rey teme la «guerra pública», pero le preocupa sobre todo la «guerra privada» en que está metido. La tropa está al lado de Rey, y su presencia y sus movimientos ayudan a ver la acción como la batalla que es; los enemigos del reformador y los del ejército son los mismos.

La acción histórica, paralela de la romancesca, se funde con ella, y ambas reduplican la que acontece en los niveles simbólico y teológico: Rey y el ejército representan la libertad; doña Perfecta, la intolerancia. En cierta medida, y de acuerdo con el reconocido gusto de Galdós por los símbolos, son encarnaciones simbólicas de esas actitudes. En los cuatro niveles la función de doña Perfecta es la misma: organizadora de la guerra y general de los ejércitos victoriosos. A partir del capítulo XVIII, las referencias bélicas serán constantes: Pepe Rey habla a Pinzón en los términos que acabamos de ver; las imágenes hablarán de «acoso», de «estrategia», de «general» (cuando Pepe Rey decide enfrentarse con su tía, «sus palabras parecían, si es permitida la comparación, una artillería despiadada»); cuando la señora se reúne con los labriegos para incitarles a la rebelión, el ataque verbal a Pepe Rey enlaza con la incitación a la guerra civil.

Al final la lucha ha trascendido lo personal y lo histórico: Rey no es ya liberal reformador ni hombre siquiera: «es la blasfemia, el sacrilegio, el ateísmo, la demagogia...»; el ejército tampoco es lo que es, sino «infernal milicia». La dialéctica de la situación lleva a un extremo de endurecimiento que excluye cualquier posibilidad de solución que no sea violenta. Es la lucha de la luz contra la sombra, presentada con vigorosa plasticidad en el sueño de Rosario (personaje pasivo, víctima en los cuatro niveles, sea o no símbolo de España), y desde el lado contrario en la conversación (capítulo XXV), entre doña Perfecta y María Remedios. Este es el punto en donde la intolerancia alcanza plenitud y grandeza evidente (mal encaminada por tratarse de lo que se trata y perversa por venir de quien viene), y el cuarto nivel de significación, el teológico, se funde con los anteriores: la lucha personal y la histórica y la simbólica se han transformado, sin dejar de ser lo que son, en lucha entre luz y sombra, entre ángeles de luz y ángeles de tiniebla.

La horizontalidad de los esquemas trazados al comienzo de esta sección ha de entenderse complementada con la verticalidad correspondiente a la superposición de niveles y a la profundidad del espacio. Sería un error pensar este espacio como una abstracción: el espacio novelesco está perfectamente delimitado; salvo el viaje inicial, cuya

finalidad es conducir al personaje al recinto de la aventura, la fábula acontece en Orbajosa, ciudad que algunos curiosos han buscado en el mapa de España, ateniéndose a los datos del texto, vacilando entre las que tienen obispado y no gobierno civil, ciudades levíticas (al menos en el tiempo histórico de que la novela trata), y votando por Coria, Astorga, Burgo de Osma..., según preferencias respetables, pero fútiles.

Dado el retraso de nuestra crítica y lo arraigado de los prejuicios realistas, que, como don Juan Valera diría a otro propósito, no nos los pueden arrancar ni a cincuenta tirones, todavía es preciso recordar lo obvio: Orbajosa existe en el mundo novelesco y no en la geografía física de España; no en un aquí o un allá de la meseta castellana, sino en todas partes (como posibilidad) y en ninguno como realidad. El narrador lo había dicho sin equívocos, anticipándose al juego de «¿dónde está?» que algunos lectores no dejarían de jugar: «Orbajosa [...] no está muy lejos ni tampoco muy cerca de Madrid, no debiendo tampoco asegurarse que enclave sus gloriosos cimientos al Norte, ni al Sur, ni al Este, ni al Oeste, sino que es posible esté en todas partes y por doquiera que los españoles revuelvan sus ojos y sientan el picor de sus ajos». Es el escenario imaginario de la acción imaginaria en sus cuatro niveles, y parece ocioso tratar de localizarle fuera de la novela misma. Ocioso, digo, desde el punto de vista de la crítica, pues la novela es lo que es y en nada altera su sustancia el hecho de que la materia haga recordar tal o cual punto de la Península.

El personaje en su lenguaje

La españolidad de doña Perfecta salta a la vista; no es menos evidente, en mi opinión (o a mis ojos) su universalidad. Si algo es transparente en ella, ese algo es la voluntad de dominio, declarada en el texto de manera explícita y reiterada, y la voluntad de dominio se exhibe en todas las latitudes y en todas las épocas. La combinación de españolismo y universalismo puede explicar el éxito de la obra fuera de España; por lo que tiene de español satisface el gusto de cierto público extranjero por el pintoresquismo, es decir, por la leyenda castiza; por lo que tiene de universal, permite reconocer e identificar en las figuras novelescas sentimientos y pasiones familiares.

Esto es cosa sabida, como lo es la difundida idea de que *Doña Perfecta* es fundamentalmente novela «de carácter». Por lo dicho al principio entenderá el lector que no pienso contradecir la general creencia; solamente matizarla. Galdós quemó pronto las etapas que van de la novela de carácter a la de situaciones, hoy más aceptable para la mayoría, y ese rápido tránsito y adelanto parece presagiable a la vista

de lo que era la doña Perfecta de su novela y de cómo en ésta se opera ante nuestros ojos una transformación sensacional, tan sensacional que para explicarla solemos echar mano de calificativos morales (hipócrita, intolerante, fanática) que responden a la verdad del carácter en la situación novelesca, pero que acaso serían o excesivos o equivocados si pensáramos en los antecedentes de esa situación.

La novela no es al comienzo la novela que llega a ser; inicialmente no sería impensable la posibilidad de una historia de claudicación, tal como se registra, por ejemplo, en *Camino de perfección,* de Baroja. Escrita por Baroja, la fábula no muestra la hilacha violenta porque el transcurso del tiempo y las circunstancias diluyeron la guerra civil en la costumbre y porque el héroe reformador se ha convertido en un semiartista abúlico y fantaseador que apenas protesta y cede pronto al ambiente, dejando las reformas para mañana. Si la novela de Galdós es lo que es y no un idilio mesocrático, es porque Rey se opone a los deseos de su tía, y en la contradicción ideológica y la insubordinación personal la señora pasará de bondadosa y maternal a implacable y cruel.

El análisis psicolinguístico —entendido el adjetivo con cierta latitud— del personaje ayudará a entender esto; el método es adecuado para estudiar el carácter y registrar sus fluctuaciones. Este tipo de análisis se atendrá a las palabras, pero no tratándolas como materia inerte, sino como signos que para ser descifrados imponen el estudio de su contexto en frase y situación. Tal estudio incluirá el de los accidentes del discurso —tono, inflexión—, que son consecuencia de procesos mentales, manifiestos y detectables en él; procesos —reflejos de pensamientos y sentimientos y determinantes de actitudes y conductas. Douglass Rogers describió la evolución de Torquemada según se declara en las transformaciones de su modo de hablar, y su trabajo (3) se aproxima a lo que debiera hacerse con *Doña Perfecta.*

No hay lugar aquí para realizar con detalle ese análisis; me limitaré a un resumen, reduciendo al mínimo los ejemplos. Se observará que el narrador «se olvida» de decir cómo es la protagonista; no la describe hasta muy adelantada la novela, cuando en la imaginación del lector ha ido tomando forma. Lo moral (conocido por el contraste entre palabra y acción) sugiere lo físico. Los antecedentes del caso son claros: doña Perfecta, «santa y ejemplar mujer», en opinión de su hermano, acepta con entusiasmo el proyecto de éste de casar a su hijo con Rosario, hija única de la señora. Cuando el mozo llega

(3) «El lenguaje de Torquemada», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* número 206, Madrid, 1967. Convendría explorar esta hipótesis: el lenguaje determina el pensar y el actuar del personaje, y del hombre. No puedo emprender ahora esa exploración, pero no renuncio a intentarla en fecha no lejana.

a casa de su tía, es acogido con «palabras breves y balbucientes, expresión sincera de su cariño». Las expresiones de la distinguida dama son tan cordiales, que Pepe se siente como «en su propia casa». El narrador subraya reiteradamente el modo de doña Perfecta: habla «con cariñoso acento», «benevolente». Las ironías algo destempladas del Penitenciario al provocar a Pepe y la falta de trastienda de este joven, dejándose arrastrar a una polémica en que por fuerza ha de manifestarse contrario a las ideas de su parienta empiezan a distanciarlos, pero todavía después de las primeras escaramuzas ella sigue hablándole y sonriéndole «con bondad maternal».

La visita a la catedral determina el cambio: si la expresión es aún risueña, las palabras tienen otro tono: «mira, sobrino, tengo que advertirse una cosa»; «no es más que una advertencia»; «me guardaré muy bien de vituperarte». La escena del capítulo IX marca la transición; al final, el acento de doña Perfecta es otro —«alterado»—. La alteración impondrá los cambios sucesivos, fomentados, provocados por la malicia del Penitenciario, y la discordancia entre lo que doña Perfecta dice y el cómo lo dice, es visible, o, mejor dicho, audible; después de la tertulia nocturna, su voz llamando a Rosario sonó «con tan discorde acento, que el sobrino se estremeció cual si oyera un grito de alarma».

De ahí en adelante el progreso de la discordia se registra más y más en a discrepancia entre palabra y comportamiento. El lenguaje no coincide con la conducta; se hace engañoso, y por la duplicidad que revela declara la hipocresía de la persona. El gesto y el tono, lejos de subrayar el propósito, sirven para velarlo, ocultarlo y desfigurarlo. La palabra es el instrumento del engaño y lo que permite que la maquinación adelante con impunidad; si no aplaca las sospechas, puede al menos encauzarlas según el propósito de los maquinadores. La agresión se disimula y se niega para asegurar su éxito y la impunidad de quien la realiza. (En tal escuela no tardará el antagonista y víctima en aprender a descifrar lo cifrado: a leer al revés para entender a derechas.) El deterioro del carácter se precipita, y cuando en el capítulo XIX el combate pasa a campo abierto, Rey resume lo ocurrido en frases que deben ser citadas: «usted *aparentó* aceptarme por hijo [...], recibiéndome con *engañosa* cordialidad; empleó desde el primer momento todas *las artes de la astucia* para contrariarme [...]; con *los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas,* me ha estado matando, achicharrándome a fuego lento...». (Los subrayados son míos.)

Lágrimas y «expresión beatífica», y acompañándolos una confesión explícita de la divergencia entre acción e intención. El hipócrita se

revela ocultándose: el disimulo manifiesta mejor su perfidia, pues subraya su carácter insidioso y alevoso. Cuando acosado se ampara, como en este caso, en la excelsitud de los fines para justificar la torvedad de los medios. Este motivo, insinuado por el narrador, irrumpe de pronto en la palabra de doña Perfecta: «el intento» es puro, y la justificación de los procedimientos con que cree lícito defenderlo trae a la novela resonancias de una doctrina harto conocida, de ayer y de hoy. La situación es trascendida y el lector de 1970 se siente, de pronto, instalado en una problemática actual y eterna. El modo de ser del personaje se ha declarado calma y lucidamente: cualquier medio es legítimo si la grandeza del fin lo justifica.

Cuando un momento después comprende que sus razones no han convencido a Rey (y caso de persuadirlo le incitan como es lógico a emplear todos los recursos para lograr lo que se propone —liberar a Rosario—, empresa de cuya pureza está tan convencido como la señora de la rectitud de su oposición) y cuando éste afirma su decisión de casarse con la muchacha, la protagonista declara al fin su verdadero ser; la palabra, lejos de ocultar el sentimiento, lo revela. A las afirmaciones del antagonista opone con «labios trémulos»: «—Eres un loco. ¡Casarte con mi hija, casarte tú con ella, no queriendo yo!...» La exclamación, la reiteración —como hablando consigo misma— de la pretensión de contrariarla y el calificar de loco a quien se le oponga, dicen con concisa expresividad la soberbia y la arrogancia hasta entonces disimulados. «—¡No queriendo yo¡... repitió la dama.» La repetición del concepto y de lo exclamatorio harto muestran el tono, mientras en los puntos suspensivos, aquí, como antes y luego, se insinúa una amenaza.

La voluntad imperativa estalla («—Y mi autoridad, y mi voluntad yo... ¿yo no soy nada?», pueden leerse traduciendo el pensamiento: o soy todo o no soy nada: o *yo* decido o no existo) y quien se le opone pasará a ser, en rápido *crescendo,* «monstruo», «bandido», «miserable», «criminal», «bárbaro», «salvaje» y «blasfemo». Cuando en el capítulo siguiente trata de convencer y convence a Caballuco para que se eche al campo, doña Perfecta ejercita con destreza dialéctica ironía, sarcasmo y burla; en el modo de incitar va descubriendo nuevos repliegues del alma, y ese alma se dirá por completo. El «ángel tutelar del odio y la discordia», antes de que el narrador la llame así, resumiendo las impresionantes del lector, ya se ha revelado en sus palabras —y en su conducta. Es natural que sus últimas palabras sean una orden de asesinar: «—Cristóbal, Cristóbal... ¡mátale!»

El personaje habla, se dice, se deja oír y ver. Cuando en las cartas epilogales don Cayetano haga reiterada mención de «la funestísima y

rancia enfermedad connaturalizada en nuestra familia», el lector ya sabe a qué atenerse; ya sabe que los Polentinos tienden a vivir sus manías en la forma sistematizada propia del delirio. La manía de doña Perfecta es la religiosa, y en ella encuentra justificación su imperiosidad («halla consuelo a su dolor en la religión», «pasa casi todo el día en la Iglesia»). Por otra parte, sin el fanatismo operando en la infraestructura de la narración, ésta no tendría sentido, o no tendría el sentido dramático que tiene: no sería drama, sino melodrama. Encarnado en la protagonista, explica su consistencia y, claro está, su comportamiento. La ideología, que en alguna medida siempre estará presente en la novela, aquí desempeña una función eficacísima: explica al personaje, fundamenta su conducta y lo integra. Así se esquiva lo insoportable del alegato, transformándolo en elemento novelesco, que contribuye a dar consistencia a la novela, a hacerla consistir en lo que realmente es: un mundo.

El antagonista. Mitologías

El cervantismo de Galdós es tan conocido y ha sido tan estudiado que sería enojoso y reiterativo volver sobre él. Bastará recordar el hecho para no sorprenderse de la frecuencia con que se trasluce en esta novela, que, si no me equivoco, está esbozada partiendo de un paralelo sugestivo que orienta al lector sobre el ser de Pepe Rey. El gran mito hispánico es el quijotismo, y Don Quijote la figura epónima de nuestra literatura. Me parece fácilmente demostrable la decisión de Galdós de presentar a Rey como el Quijote moderno, y que no lo haga directa sino indirectamente, por sucesivos tanteos, es testimonio de que a estas alturas practica ya el arte de la insinuación y la veladura, y también que en el curso de la acción el personaje, este personaje un tanto desdibujado, irá siendo visto más y más de acuerdo con la imagen arquetípica. El que las cosas ocurran así refuerzan la impresión de mundo antagónico que la novela es y, sobre todo, la de que el personaje actúa de acuerdo con los secretos dictados del arquetipo, movido por fuerzas que el novelista no controla.

Ficción artística, claro, pero eficaz. En el capítulo II de la novela, titulado «Un viaje por el corazón de España», se establece el paralelo a que me estoy refiriendo. En ese viaje cabalga Rey acompañado por Licurgo que circunstancialmente le sirve de escudero y habla como si fuera Sancho (no lo es, ni se le parece) hablando sentenciosamente y ensartando refranes. El primer incidente «novelesco» expondrá o acentuará la contraposición entre la astucia realista del campesino y el idealismo del caballero: se oyen tiros y éste quiere apre-

surarse y socorrer a quienes se hallan en apuros, mientras aquél trata de frenarlo, llamándole a la prudencia. (No habrá galeotes liberados, porque a la Santa Hermandad la sustituyó la Guardia Civil, que acaba de aplicar la ley de fugas a los presos que conducía; viñeta en esbozo que anticipa al Valle-Inclán de *El ruedo ibérico.)*

El paralelo se acentúa por el hecho de que este viaje es la primera salida al campo de Pepe Rey —y a la vez su entrada— en el mundo novelesco donde desempeñará la función de antagonista, con las características de que ya sabemos y con las que ahora veremos. Como Don Quijote, quiere cambiar la realidad, imponer su visión del mundo; aquél, por un retorno a las glorias de lo pasado; éste, por un avance hacia lo futuro. El Quijote del mundo moderno, especialmente en España, había de ser un ingeniero, un técnico decidido a transformar científicamente la patria, creando en ella riqueza y prosperidad que traerán bienestar; ese cambio en lo material le parece —y no se equivoca— condición previa para la transformación espiritual. Una y otra eran necesarias para eliminar injusticias y traer con la paz social la posibilidad de una convivencia racional y fructífera. Rey es ingeniero de Caminos y llega a Orbajosa con una comisión oficial «para examinar, desde el punto de vista minero», la cuenca de un río cercano a la ciudad; no me parece ni inverosímil ni absurdo el hecho de que tal comisión se atribuyera a quien no era ingeniero de Minas; tal incongruencia ha sido y es cosa corriente en la vida española, y al narrador no le pasó inadvertida, puesto que la destaca.

El tono subraya las semejanzas insinuadas, pues cuando leemos líneas como éstas: «Ya la luz del día, entrando en alegre irrupción por todas las ventanas y claraboyas del hispano horizonte, inundó de esplendorosa claridad los campos», sentimos que la tonalidad de la descripción, como los refranes de Licurgo y la contante ironía, de origen tan fácilmente identificable, contribuyen a colorear de cervantismo un ambiente en el que la figura de Rey encaja sin disonancia. Alusiones de soslayo, guiños del narrador al lector sirven para lo mismo; si Aldonza Lorenzo «tenía la mejor mano del mundo para salar puercos», don Juan Rey tiene «la mejor mano» para pleitos; la resonancia sigue evocando sordamente el espacio en donde se movió Alonso Quijano. No menos servirá esa función ambientadora y sugerente la circunstancia de que en el mundo orbajosense, como en el del ingenioso hidalgo todo es como es y a la vez otra cosa: Orbajosa es Urbs Augusta y muladar; los caballeros, caballistas; Pedro Lucas es Licurgo, y Caballuco centauro mitológico, Reinaldos, o una bestia, según su nombre indica. Como en el *Quijote,* vemos una sociedad —sus hábitos y su vida— desafiadas por un reformador idealista incapaz de reconocer y

de entender la realidad. «Sorprendido quedó nuestro viajero al ver la especie de caballería andante que aún subsistía en los lugares que visitaba», y la sorpresa se justifica, pues los linajes de que se trata están expresivamente representados por el de Caballuco.

Las semejanzas van acentuándose; como el arquetipo, «no admitía falsedades, ni mistificaciones [...], ni conocía la dulce tolerancia del condescendiente siglo», y en su intransigencia, nacida de conocer la razón de su sinrazón y también de su incapacidad para entender que la realidad puede ser otra que la vislumbrada desde su perspectiva. En el capítulo undécimo se le declara demente y la causa de su locura será, ¡claro!, la lectura: «—Tú te has vuelto loco —replicó doña Perfecta, demostrando un sentimiento semejante a la compasión—. [...] La lectura de esos libros en que se dice que tenemos por abuelos a los monos o a las cotorras te han trastornado el juicio». Al quijotesco reformador son libros científicos los que le perturban, pero el efecto es idéntico al producido por los de caballería sobre el arquetipo: distanciarle de las realidades en que se mueve —si no de la realidad— e incitarle a modificarla.

Al revés que Don Quijote, pero en su misma línea delirante, y a causa de su ceguera, confunde a los gigantes con personas; es decir, no repara en que su tía y el Penitenciario y Caballuco no son quienes él cree ver, sino fuerzas desmesuradas que le destruirán inexorablemente. Cuando Rosarito sueña con Caballuco lo ve como un monstruo cuyo brazos giran y giran al modo de aspas de molino, presagiando así de manera inconsciente el fin de Pepe, que arremeterá contra ellas creyendo que son simplemente brazos.

El mito quijotesco refuerza las líneas un tanto borrosas del carácter, subraya el significado de su empeño, condenado al fracaso por razones análogas a las determinantes del de Alonso Quijano, y se integra en la estructura subrayando el sentido de la fábula en los planos simbólico, histórico y narrativo. En el sueño de Rosario el símbolo de origen cervantesco se funde con uno de los mitos menores subyacentes en la novela: el de la Bella y la Bestia. Gran acierto presentarlo a través del sueño de la muchacha, pues así el ser de esta criatura se declara en la presentación misma: es la bella durmiente reconociéndose cautiva y custodiada por la «sombra negra y espesa» del Penitenciario y por un dragón —Caballuco— de mirar cegador, que es a la vez molino de viento. Como dragón-custodio debiera ser vencido por el héroe; transmutado en molino de viento, lo destruirá. Uno y otro mito lejos de incompatibles son fusionables y complementarios.

Si la imagen sirve, como piensa Slovski, para «crear una percepción particular del objeto» (4), es evidente que facilitará una visualización que sin ella no lograríamos. En el capítulo inicial de la novela una mano tira suavemente del abrigo de Pepe Rey; éste miró y «vio una oscura masa de paño pardo sobre sí misma revuelta»: es el tío Licurgo a quien vemos, como lo vio el personaje, formando parte de la noche —«oscura masa»— y semejante a la tierra —«parda», como ella— con quien se halla tan cabalmente integrado. Es la tierra misma quien tira del abrigo del personaje. Pero ¿viendo así, *vemos* realmente al astuto labriego? Lo vemos, creo yo, en la imagen, que por su vaguedad misma estimula la imaginación del lector y favorece la maduración de lo sugerido por ella. Una descripción detallada hubiera cerrado las avenidas de la imaginación, sin dejarla ver más allá de lo descrito.

La presentación de Orbajosa no ha sido siempre apreciada como a mi parecer lo será si observamos el funcionamiento de la imagen: «un amasijo de paredes deformes [...] *semejantes a caras anémicas y hambrientas*»; el «pobrísimo río» es «*como un cinturón de hojalata*». Con estos símiles (subrayados por mí) el narrador muestra las cosas distintas de como son y nos acerca a su verdad profunda, mostrando la realidad desnuda: miseria, sed, hambre, vida española sin esperanza. Imágenes reveladoras de lo que a simple vista no se alcanza. Igual al describir la ciudad, en la noche: «Orbajosa dormía. Los mustios farolillos del público alumbrado despedían en encrucijadas y callejones su postrer fulgor, *como cansados ojos que no pueden vencer el sueño* [...] De pronto «el Ave María Purísima de vinoso sereno sonaba *como un quejido enfermizo del durmiente poblachón*». Subraya así la dialéctica del vivir de Orbajosa, entre el lamento y la soñarrera; en el pueblo se vive sin vida verdadera, se duerme sin dormir del todo. El primer símil apunta a lo segundo, el segundo dice a la vez que la ciudad está enferma (y ya sabemos de qué) y que su vivir es el dramático «morirse de sueño» de tantas ciudades españolas, que Unamuno comentó con amargura.

El narrador ha ido presentando a doña Perfecta como persona que sintiéndose amenazada en sus creencias, en los valores supremos (identificados con su propio ser) reacciona enérgicamente. Las imágenes marcan el tránsito de la reacción adversa a la hostilidad declarada y al combate, y señalan a la recia dama como organizadora y dirigente de lo que ya puede llamarse guerra: «Doña Perfecta los miró [al Pe-

(4) VÍCTOR SLOVSKI: «L'art comme procedé», en *Théorie de la littérature*, Seuil, París, p. 92.

nitenciario, Caballuco y tío Licurgo] como mira un general a sus queridos cuerpos de ejército». La escena del capítulo XIX en donde tía y sobrino se enfrentan es ya un duelo violento, una batalla; la actitud de los interlocutores se describe imaginísticamente, con gran exactitud, hablándose de «golpes secos», «artillería despiadada», y cosas así. Ya muy al final, la energía de la imagen anuncia la violencia del desenlace cuando la dominante protagonista dice que arrancará a Rosario su amor por Pepe, («su capricho», dice ella) «como se arranca una hierba tierna».

Por la imagen se hace patente la función del personaje, unas veces mediante directa alusión en la onomástica, otras de modo más oblicuo, según vimos en la presentación del tío Licurgo; se hace patente, también, el significado de una situación, de un acontecimiento. La imagen transmite de un golpe el suceso y la impresión causada por éste en el narrador. Ejemplo, la descripción del momento en que la tropa entra en Orbajosa, con las primeras luces del día. Que esto ocurra con el alba, que lo descrito sea una aurora, tiene en el sistema galdosiano valor simbólico: el de un amanecer posible para la ciudad tenebrosa, un despertar a la vida bien subrayado por la imagen: «la momia [la ciudad] recibía por arte maravilloso el don de la vida y, bulliciosa, saltaba afuera del húmedo sarcófago para bailar en torno de él». La imagen —«momia» revivida, saltando del «sarcófago»— sintetiza el empeño del personaje reformador, en todos los planos: no es casualidad el empleo de las palabras «sarcófago» y «momia», pues gracias a ellas el lector es transportado a un pretérito lejano, arcaico. La extensión y la intensión con que predomina lo viejo destaca de un plumazo y también la posibilidad de un despertar —renacer para el poblachón que muere de sueño.

En uno de los últimos capítulos de la novela se refiere una circunstancia hasta entonces pasada por alto. Esta circunstancia —la pasión maternal de María Remedios, empeñada en casar a su hijo con Rosario— se presenta imaginísticamente como «la oculta fuente de donde aquel revuelto río ha traído sus aguas», sugiriéndose una clave muy sencilla para explicar conductas más ambiguas de lo que una lectura distraída deja ver. La pasión de María Remedios es el impulso desencadenante de la acción. Una metáfora sugerirá su condición agresiva y rapaz —y la de su tío, el Penitenciario: «¡pobre pollo en las garras del buitre», del buitre que en la escena precedente al asesinato de Rey se convertirá en «basilisco».

El cambio de Rosario, cuya condición angelical había sido declarada al comienzo —por su novio— es más sutil; sin mudar de carácter, la necesidad de resistir a la violencia materna la convierte en ángel re-

belde. Como «ángel tutelar» es vista también por doña Perfecta, pero «del odio y la discordia». Estos ejemplos corroboran lo antes sugerido: en la función reveladora de la imagen se incluye la declaración del ser que el personaje es, y de lo que estructuralmente representa.

El ritmo y el tono

La fábula va desarrollándose en forma precisa, impulsada por la dialéctica de sentimientos y creencias que opone a los personajes y determina la estructura. Si hubo titubeos en la redacción y si esos titubeos condujeron a los extravíos de la primera versión (la publicada en la *Revista de Madrid),* lo cierto es que la definitiva apenas ofrece huellas de tales vacilaciones. Tras los capítulos de exposición y el apresurado enamoramiento del ingeniero (apresurado, pero defendible en términos de verosimilitud, y no digamos en cuanto a mecanismo novelesco) el romance cristaliza en una línea melódica delgada que no se apagará hasta el momento del disparo final, y aun entonces se prolonga en la demencia de Rosario; otra línea insinuante y susurrante acompaña y se opone a la primera: zigzagueo de la perfidia en la voz del Penitenciario, que sin cesar se injiere en el diálogo de los amantes y cambia su tono.

El ritmo es inicialmente calmo, pero se altera al alterarse Pepe Rey. La alteración rítmica es sustancial. Quiero decir, determinante de la novela misma. Sin ella (y sin el *deus ex machina:* el viejo sacerdote, empujado a su vez por María Remedios) la novela no sería *lo* que es (y no sólo *como* es), sino la historia de amor de cuya posibilidad dije algo al comienzo. El mecanismo de la alteración devuelve a Rey su ser genuino, su figura arquetípica de reformador y confiere profundidad y sentido a su conducta. Ya indiqué también cómo la progresión del ritmo se marca desde el título de los capítulos, expresivos de una intensificación y de una aceleración de las pasiones —y de las oposiciones. Lo calculado del ritmo y lo explícito de esos títulos prueba que el autor tenía conciencia del dramatismo del tema y de lo inexorable de la catástrofe.

No es el Destino, sino actitudes irreducibles de los humanos las que suscitan el drama, y lo precipitan. La inevitabilidad de la catástrofe hace pensar en los héroes de la tragedia griega, convocados para la muerte por fuerzas superiores a las suyas, pero aquí el caso es diferente. Lo inevitable es consecuencia de lo inflexible del carácter y de la activa malicia de quien favorece esa rigidez; con un poco de cautela, la catástrofe se hubiera evitado. En la aceleración del ritmo

se expresa la del acoso a Rey y las reacciones «sinceras», pero torpes, de éste. Además, se refleja y destaca con perfiles sombríos la pregunta que la novela plantea y a la que aludí más arriba: ¿Es lícito emplear todos los medios, cualquier medio, si el fin es noble y puro?

Ni conviene entrar a fondo en la cuestión, ni sería lícito soslayarla, creyendo, como creo, que es una de las razones por las que *Doña Perfecta* interesa al lector actual. Al intensificar, por la continuada aceleración del ritmo, la oposición entre tradición y progreso, entre inmovilidad y cambio, el narrador va descubriendo (a medias; al menos nunca lo dice explícitamente) que la protagonista está dispuesta a cualquier cosa con tal de imponer su voluntad. El impulso rítmico va configurando el personaje y la novela; los acontecimientos fluyen y se engarzan; cogidas en ese movimiento cada una de las figuras será más resueltamente como es, y ni don Inocencio puede dejar de ser perseguidor ni Pepe víctima de su malicia: «el canónigo [...], siempre implacable corría, tras su víctima». La respuesta de la protagonista es previsible: el llegar hasta donde llega, la orden de matar es, sobre todo, consecuencia del dinamismo de la acción que la arrastra al crimen sin quererlo ni planearlo.

Estructuralmente la muerte es a la vez crimen pasional —motivado por la pasión de doña Perfecta y de María Remedios—, asesinato político, acto ritual —eliminación del herético— y cumplimiento de un destino. Lo que hasta ese momento ha sido error persistente, torpeza, se convierte en otra cosa. La muerte del antagonista se registra como inevitable, aunque en verdad no lo sea. Y encaja como lógico desenlace de la situación en cada uno de los cuatro niveles de la obra. Causas concurrentes —en cada plano— producen como último resultado esa muerte. Visto desde el otro lado, el disparo de Caballuco acaba con la amenaza a Rosario, elimina al liberal-reformador, destruye al enemigo de la religión y acaba con la encarnación del Mal.

Partiendo de un asunto insignificante (el proyectado matrimonio de conveniencia entre dos primos), Galdós escribió una obra trascendente. No fue sólo el impulso rítmico el que determinó el giro y ascenso de la novela, sino, conjugado con él, fundido con él un tono narrativo caracterizado por la necesidad de hacer visible, a través de las imágenes, que dan plasticidad, relieve y color al relato, y con ayuda de recursos en sí mismos muy sencillos, como la simbología onomástica, una versión de la realidad mucho más compleja y densa de lo que a primera vista la fábula daba a entender.

Si la novela es en primer término un objeto verbal, *Doña Perfecta* es cabal ejemplificación de este hecho: la fábula sigue la dirección que la palabra impone, y son sus asociaciones, insinuaciones, implicaciones,

sugerencias, veladuras, semisilencios o silencios los que dan a la novela tono y sentido. El contraste entre el lenguaje de Rey y el de sus adversarios es la oposición sobre la cual se fundan los acontecimientos. Diferencias en lenguaje y en tono: mientras aquél habla claramente, seguro de sí y de su rectitud, el Penitenciario lo hace con suavidad, deslizando la insidia bajo el aparente reconocimiento de una superioridad en su interlocutor. En esta suavidad y en esta insidia tropieza el reformador, cuya lucidez se enturbia al sentirse atacado por un adversario cuyo decir disimula la ofensa en una organización del discurso encaminada a herir alevosamente.

Los cambios de tono, como indiqué al hablar de doña Perfecta, señalan las alternativas de la situación. El narrador registra esos cambios, dejando hablar a los personajes y recogiendo sus conversaciones, no sin injerirse alguna vez para subrayar detalles que no deben pasar inadvertidos.

El tono del narador es irónico, y casi diría invariablemente irónico, si no pensara en la moraleja, innecesaria a mi juicio, y en otros momentos aislados. La sensación de variedad se debe a que la ironía toma diferentes formas y se aplica a situaciones muy diversas. La más superficial, y por ello la primera en saltar a la vista, es la referida a los nombres, de doña Perfecta y don Inocencio en adelante. El truco es realmente sencillo: dar a las cosas un nombre que signifique lo contrario de lo que realmente son: en la Estancia de los caballeros se refugian los malhechores: Valle ameno es terreno yermo; el Cerrillo de los lirios, un erial pedregoso... (una excepción sería Villahorrenda). Procedimiento mecánico que convertido en sistema pierde eficacia.

La ironía narrativa unas veces es suave y mansa, como cuando se dice de Jacintito, el hijo de María Remedios, que era «de estatura pequeña, tirando un poco a pequeñísima», o al hablar de cierto orbajosense ilustre cuya biografía escribe Polentinos se precisa: «y aun hay indicios de que no hizo nada, en el complot contra Venecia». En otros pasajes la intención es buida, quizá por apuntar a especie más dañina: refiriéndose a las dotes intelectuales de Jacintito, se le reputa encaminado a convertirse en «distinguido patricio» o *eminente hombre público* (subrayado del narrador) «especies que, por su mucha abundancia, apenas son apreciadas en su justo valor». En ocasiones la ironía es consecuencia del contraste entre palabra y situación, como cuando se recuerdan, desde Orbajosa, las ponderaciones de la ciudad hechas por don Juan Rey al comunicar a su hijo el deseo de casarlo con Rosario. Tales ponderaciones culminan en una afirmación que dice lo contrario de lo que la narración muestra: «allí todo es bondad, honradez; allí no se conocen la mentira y la farsa...». Ponderaciones du-

plicadas por las de don Cayetano cuando, cien páginas más tarde, se le oye decir a Pepe: «aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana [...]; aquí no se conocen las pasiones criminales...». Dicho esto cuando esas pasiones están envolviendo al caballero reformador, el lector sabrá cómo ha de entender cuanto diga el personaje: al revés.

La suprema ironía es la de este tipo, cronista-testigo, «historiador», cuyo deseo es no enterarse, no saber, no «meterse en camisa de once varas». Su misión es contar lo pasado; los sucesos del presente ni le mueven ni le convencen. En el capítulo XVI expone a Rey con detalle sus minuciosos trabajos sobre los orbajosenses del lejano ayer, y desde el comienzo le hace saber su propósito de no mezclarse en las actividades, más o menos malignas, de quienes le rodean. El «historiador» tendrá a su cargo el capítulo final de la novela (las dos líneas últimas no componen capítulo; son, como dije, moraleja), integrado por la crónica epistolar de los sucesos; quien no quiso verlos, ni enterarse de cómo se gestaban, ni intervenir para evitar la catástrofe será el encargado de referirlos. Así se escribe la historia, sugiere el narrador, y así se escribe, falseándola, diciendo, primero, que Rey se suicidó, y luego, que fue muerto por Caballuco en legítima defensa. Por conducto del historiador, la mentira suplanta a la verdad.

La ironía en cuanto al carácter culmina, como había de ser, en la protagonista; desde el capítulo IX el tratamiento irónico es evidente. Cuando doña Perfecta amonesta a Pepe por su actitud al visitar la catedral, le habla «con aquella risueña expresión de bondad que emanaba de su alma, como de la flor el aroma». Respecto a las situaciones, hay momentos, como el de la tertulia nocturna, cuando Pepe Rey se ve forzado «a resistir el ímpetu oratorio de la alcaldesa», en que la ironía declara la tensión subyacente. Después de la visita a casa de las Troyas, muchachas alegres, se subraya «la solapada ironía» de la protagonista y el Penitenciario.

El capítulo dedicado a contar lo ocurrido en casa de las Troyas sirve para establecer un contraste tonal: las burlas de entonces hacen resaltar el aspecto ridículo de Jacintito, María Remedios y el mismo don Inocencio, vistos en los apodos y la travesura de las chicas de dudosa reputación; gracias a ellas sabe el lector que María Remedios habla entre suspiros y quejas y se entera de ciertos aspectos grotescos de la gente orbajosesca. Es un contrapunto adecuado para reforzar la intensidad de los acontecimientos anteriores y los que vendrán después; una pausa en la fábula, equivalente a una toma de aliento por parte del narrador, para continuar en seguida con mayor energía.

Ejercicios en ironía son las inseguridades y vacilaciones de éste, presentado como natural degradación del narrador por antonomasia.

Sin llegar a las complicaciones que en *La de Bringas,* donde hasta desempeña —aunque en la sombra y de modo un tanto impreciso— papel de relativa importancia, el de *Doña Perfecta,* además de injerirse en la acción, rechazando así la condición neutral propia de su función, aparece vacilante, inseguro de los pensamientos y aun de los hechos; en el capítulo XXI no sabe si Cabelluco se ha entrevistado con el gobernador de la provincia y ha de contentarse con hablar de oídas; hasta el XXVI ignora, como ya observé, el papel desempeñado por María Remedios en el acoso a Pepe y, por lo tanto, la causa mediata de cuanto ocurre.

La fábula «acaba» con el disparo de Caballuco, pero la novela continúa. Quizá esa continuación, según hoy se lee, no sea un pegote innecesario; el desenlace tiene un aire melodramático, atenuado por el epílogo, donde además el lector comprueba que la muerte de Rey ha producido conscuencias no del todo inesperadas: si el Penitenciario sufrió una crisis de conciencia que le revela mejor de cómo se condujera hasta el momento del crimen, los demás siguen firmes en lo suyo, en el delirio que constituye su vida. Boris Eichenbaum escribió hace casi medio siglo que en la novela, a diferencia de la novela corta, «el punto culminante de la acción principal debe encontrarse antes del final» (5); en su opinión, el epílogo debe ser «un balance» de lo que sucedió a los personajes después del momento álgido. Así ocurre en muchas novelas galdosianas; entre ellas, *Doña Perfecta, La de Bringas* y *El amigo Manso.* El «cierto declive [que] debe seguir tras el punto culminante», según Eichenbaum dice, es el modo de restituir al lector una certeza acaso enturbiada por la lectura: el mundo imaginario persiste cuando la fábula concluye; personajes, espacio, tiempo, atmósfera..., siguen estando y siendo, porque su ser y existir no dependen de la acción, sino de la creación novelesca, que no se centra en torno al episodio, sino en la invención del mundo en donde el episodio acontece.

RICARDO GULLÓN
Department of Romance Languages
The University of Texas
AUSTIN, TEXAS. *USA*

(5) BORIS EICHENBAUM: «Sur la théorie de la prose», en *Théorie de la littérature.* p. 203. Vid. también pp. 204 y 207.