

ESCENARIO, PERSONAJE Y ESPACIO EN NAZARIN

Agnes Gullón

A diferencia de muchas novelas de Galdós, *Nazarín* ofrece al lector una concepción de escenario y espacio poco típica de su autor, y el hecho merece reflexión porque sin *Nazarín* las conclusiones a que pudiéramos llegar sobre la utilización del elemento espacial en Galdós serían distintas. Al pensar en los mundos novelescos de Galdós, ¿quién no recuerda la riqueza de sus interiores y el ambiente de los barrios madrileños? ¿las iglesias e instituciones por dentro? ¿la influencia pictórica del Palacio Real? ¿los cafés? ¿los comercios en plena actividad? El escenario urbano, entrañablemente conocido por Galdós, se ilumina primero aquí, luego allá, según el interés del novelista, y la suma de esas iluminaciones es el mundo característico del Galdós de las novelas contemporáneas.

No me propongo estudiar ese escenario urbano, sino evocarlo como denominador común de muchas novelas; denominador que parece caracterizar los primeros capítulos de *Nazarín*, pero que en realidad falta. Sí hay una detenida descripción del escenario que sirve para la presentación de don Nazario, como la hay para situar a otros protagonistas, Benina y Fortunata, por ejemplo; en este caso, sin embargo, entorno y personaje no comunican. La técnica naturalista no sirve aquí para delinear cuadro y contenido, haciendo que aquél exprese a éste, sino para mostrar cómo se repelen lo uno y lo otro, sugiriendo así una ruptura del protagonista con su medio: el deterioro, el desaseo, el engaño, la animalización... *Nazarín*, a diferencia de Fortunata y Benina, no forma parte del ambiente en que le conocemos, y bien lo muestra el lenguaje descriptivo del narrador: Fortunata era «madre paloma», y Benina, imagen de Santa Rita de Casia a la vez que una mendiga

más pidiendo limosna a la puerta de la iglesia. La figura de Nazarín, por el contrario, aparece a lo lejos, como si formara parte visual del escenario, sin pertenecer al espacio correspondiente:

Vimos que se abría una ventana estrecha que al corredor daba, y en el marco de ella apareció una figura, que al pronto me pareció de mujer. Era un hombre. La voz, más que el rostro, nos lo declaró.*

Arquitectónicamente, se le sitúa con una precisión ausente en el retrato de otros personajes de este libro; la *tía Chanfaina* está sencillamente «en un cuartucho» de la misma casa de huéspedes, calificada primero como «extraña mansión» y luego como «nidal de ratas». Y huésped, no habitante, es el padre Nazario en este medio que impresiona al narrador como «lo más abyecto y zarrapastoso de la especie humana». Si se le puede retratar al sacerdote allí, sólo será en relación con las paredes, la ventana, o el corredor contiguos: con lo inanimado, y aún así, el narrador se cuida de mostrar cómo, incluso en lo inerte, hormiguea una sustancia asquerosa. Si hay denominador común entre los detalles incluidos en la descripción del barrio, es su asquerosidad, y Nazarín nada tiene en común con ello. El lugar que habita, ni le refleja, ni él lo refleja.

Interrumpiendo un momento estos apuntes sobre el principal escenario urbano de la novela, quisiera hablar de la perspectiva que recomienda el narrador hacia la materia descrita¹. Se atribuye el descubrimiento de la casa de huéspedes a un amigo del narrador, un periodista que como los de su especie, «corre tras de la información». Lo encontrado en los barrios bajos le interesa al periodista por su sensacionalismo, y se supone que cualquier suceso importa en cuanto supone una noticia. Esa perspectiva, que informa la Primera Parte, no se empleará para contar las aventuras de Nazarín (II-V), una serie de sucesos, por cierto: después del robo, la bronca, y el incendio, vienen muertes, crímenes, peleas, etc. No falta materia de interés periodístico en la historia, y sin embargo, el valor documental de los sucesos es escaso: el narrador sigue al repórter, pero parece interesarse no tanto en los datos como en la sustancia del personaje. Se unen el criterio periodístico y el novelístico para construir la historia total. El narrador tiene plena conciencia de la riqueza del material; dice que la visita a la casa de huéspedes «iba resultando de grande utilidad para un estudio etnográfico» (p. 18), pero la desecha. No corre «tras de la información», como se comprueba en la entrevista con Nazarín (técnica entonces super-moderna para crear un personaje), cuando se muestra casi indiferente a los antecedentes del cura. Su viva curiosidad sobre cómo piensa el singular clérigo es lo que sostiene el interrogatorio, del cual poco sacan en limpio el periodista y el narrador, a cau-

* La cita se encuentra en la pág. 17 de la edición que utilicé: BENITO PÉREZ GALDÓS, *Nazarín* (Madrid, Hernando, 1969).

sa de la distancia considerable que media entre el lenguaje de éstos y el del sacerdote, ajeno en sus creencias a las nociones oficiales y, por lo tanto, distinto en su habla. La entrevista con el alcalde, más adelante, remacha el punto.

Si no encaja Nazarín en la tipología del narrador, deseoso de clasificarle como cura o semita, pero persuadido de que tiene delante una extraña mezcla incomprensible; tampoco encaja en el ámbito vital que habita, ni en la institución que sirve, la iglesia católica del siglo XIX. Por eso, en esta novela el escenario no es extensión sino prisión del personaje; lugar aceptado como refugio sólo porque pasivamente, se resigna a sus circunstancias; una vez que cambian con el incendio, está y se sabe libre. La salida del interior no será, pues, una evasión³, sino una aceptación del cambio de circunstancias.

El narrador no acaba de comprender a Nazarín, pero se siente atraído por sus ideas, y esa atracción le lleva a reflexionar sobre las suyas; pone en duda su propia identidad intelectual. Con una compenetración típicamente galdosiana, se embarca en la historia del cura y su búsqueda de identidad por sumir en la duda la identidad del narrador también. Al cerrar la Primera Parte, el narrador transmite lo dicho por una voz que asegura «oír»:

“¿Quién demonios ha escrito lo que sigue? ¿Ha sido usted, o el reportero, o la *tía Chanfaína*, o el gitano viejo?...” Nada puedo contestar, porque yo mismo me vería muy confuso si tratara de determinar quién ha escrito lo que escribo. (p. 48).

El narrador se entrega a los sentimientos que le produce el personaje. Esto no sorprenderá al lector de Galdós, pues ni la técnica, ni la intención autorial son nuevas; compenetrarse con la criatura ficticia es la finalidad perseguida.

Si en *La de Bringas* el procedimiento enriqueció el humor del final, y en *El amigo Manso* dramatizó la desaparición definitiva de Máximo Manso, aquí sirve para señalar que la historia de Nazarín, si contada por el periodista, sería mero folletín, pero referida por alguien que duda de su identidad, será una búsqueda espiritual en la cual se hallarán elementos folletinescos, pero no constituirán el centro de interés, ni mucho menos. El autor invita a escoger la perspectiva que más nos plazca —es artista, somos espectadores, hay goce estético—; construye el comienzo de su narración desde un punto de vista y con unas técnicas periodísticas que luego abandona, con lo cual podemos unirnos, si queremos, al punto de vista del nuevo narrador que se resume en la pregunta ¿quién es el personaje?

La pregunta y la forma elegida para contestarla son cruciales para nuestro entendimiento de la novela. Aventuro que Galdós obraba con más conciencia literaria de la que aparentaba. Por una parte, escoge como protagonista de la novela a un «héroe cristiano», ente anacrónico cuyo marco literario adecuado sería una pre-forma de la novela: una vida de santo, o una

crónica. La novela es una corrupción de la crónica, y el autor somete al personaje a las consecuencias de esta corrupción literaria; Nazarín será tratado como mito a la vez que como ente ficticio. Por otra parte, «historia» se reduce a periodismo; la imparcialidad y la veracidad del historiador se sustituyen por el sensacionalismo del periodista. La perspectiva es así la de lo periodístico y lo ficticio, y la forma literaria, un híbrido si no una corrupción (Historia→periodismo y crónica→novela). El personaje está fuera de su elemento.

Al no saber (¿o no querer descubrirse ante el lector?) quién es, el narrador borra una relación habitual en Galdós. Entramos en el espacio del viaje espiritual y geográfico sin trabas, obligados a considerar la escritura de manera distinta a la corriente en este tipo de obras. El sacerdote emprende el camino de la aventura al dejar atrás hábito, casa y ciudad, y en otro plano, el lector hace lo mismo: deja atrás la relación acostumbrada con el narrador. Ya no le orienta esa voz familiar que suele servir de guía en el mundo galdosiano y hace parecer cercano y «casi casi» conocido lo desconocido. Esa perspectiva familiar suele funcionar en el escenario urbano, pero carece de operatividad en esta obra, puesto que falta ese escenario típico. Sólo de paso se habla de un lugar que pertenecería al Madrid galdosiano: la vivienda de los alpargateros que hospedan a Nazarín en la calle de Calatrava. Pero los detalles del interior de la casa no se mencionan, porque la tensión de la ruptura inminente es grande y absorbe el interés del narrador.

Con el incendio, se asiste a la destrucción de un interior, y quien se atenga a los términos descriptivos, captará la significación de esa destrucción. Es una calamidad, o «*catastrofa*» de la que —dice la *tía Chamfaina*— «se había de hablar mucho en los papeles»; un suceso de interés periodístico. Metafóricamente, es una limpieza catártica y horrible, según sugiere el narrador: «Aparar tal infierno era imposible, ni aunque vomitaran agua sobre él todas las mangas del orbe católico» (p. 86). El fuego devora lo podrido y mugriento, ya que el fuego espiritual del habitante no había conseguido destruir los elementos infernales del lugar, descrito poco después como «pleno Limbo» (p. 93). Así, pues, el incendio libera al destruir: pone a Nazarín en la calle, en una «libre pobreza», en un espacio ilimitado. El mundo exterior, compartido por todos, será «su» espacio, y lo que reciba del trabajo o de la mendicidad, «sus cosas»; los interiores serán sitios por donde pasa —imprecisos, ya que al itinerante no le importan las posesiones, ni las propias ni las ajenas. Se orienta el sacerdote hacia un espacio nuevo más ideal que real: el camino de sus acciones. Y los escenarios, en lo sucesivo, servirán la función casi única de enmarcar los episodios, pues de aquí en adelante la estructura de la obra será episódica, no escénica, como en la Primera Parte.

No existe de antemano algo que pueda llamarse el camino de las acciones; éste será, claro, el de la acción según se va desarrollando. Sólo hay cam-

po, para el cura la Naturaleza o «regazo» (p. 98) en el cual ansía refugiarse al dejar los tejados de la civilización. Es difícil soslayar aquí una mención de la morfología del relato, y difícil también, no recordar cierto paralelo con el *Quijote*, señalado ya por la crítica. Trataré de matizar, resumiendo los que me parecen elementos básicos de la morfología de *Nazarín*, a fin de relacionar mis comentarios sobre escenario, personaje y espacio con su función morfológica.

Ciudad: tierra, civilización, sufrimiento, fealdad, humanidad: “sombria cárcel”.

Campo: cielo, Naturaleza, felicidad, belleza, Dios: “reino dichoso”.

El protagonista sale, como Don Quijote, a vivir unos ideales caducados.

El acompañante representa un aspecto negativo de la sociedad (Sancho, el materialismo; Andara, el pecado).

La imitación del protagonista engendra la acción, que será un combate.

La sociedad vence al héroe, y desvía de la trayectoria ideal; convierte “destino” en regreso al lugar de origen, y define “aventura” como locura.

Hay en ambas obras una idea idílica del campo, una pareja análoga, aventuras, y un regreso⁴ marcado por la derrota. Pero esta historia es híbrida, como lo es su perspectiva narrativa: ¿es novela folletinesca, ocasionada por el reportero? o ¿camino de perfección, planeado por la imaginación inquieta del narrador? Pudiéramos contestar que es novela de «cristianas aventuras» (p. 114) de un «clérigo andante» (p. 111), y por tanto, ni folletín ni sermón, sino extraña mezcla de ambos y de otras cosas.

Analicemos ahora el cambio de identidad del protagonista: de cura a vagabundo, para ver cómo el nuevo espacio se ajusta a las necesidades del personaje itinerante, así como el escenario del comienzo sirvió para mostrar su incomunicación con el medio (el tema del Carnaval acentuó la idea de que Nazarín estaba disfrazado de clérigo católico), y sugirió que «su» espacio no era ése, pese a hallarse presente en el escenario.

Libre del impedimento que era la casa, Nazarín reconoce que las ropas tales le estorban también. Opta por otras y prescinde del calzado, poniendo en práctica una enseñanza suya dirigida previamente a Andara: la carne viste los huesos. El lenguaje abstracto del predicador se le ha hecho realidad, así que éticamente, hay armonía. Estéticamente, *hay la misma armonía*. La realidad del incendio se volverá metáfora cuando ya en el campo, Nazarín vuelve a instruir a Andara, El diálogo empieza con un reproche de él:

—Yo te conozco... Tú pegaste fuego a la casa en que te di asilo.

—Es verdad, y no me pesa. ¿No querían descubrirme y perderle a usted por mi olor? Pues el aire malo, con fuego se limpia.

- Eso te digo yo a ti, que te limpies con fuego.
- ¿Qué fuego?
- El amor de Dios.
- Pues *diéndome* con usted..., se me pegarán esas llamas. (p. 113).

Pegar fuego, un crimen, y pegarle a uno llamas, mejoría espiritual, están descritos con la misma imagen. Sucintamente, el ingrediente periodístico de mayor calado, el incendio, se ha cruzado con el germen del relato religioso: el «fuego» o la pasión que inspira las cristianas aventuras. Debido al uso poético de este elemento significativo, la historia adquiere vida artística propia en vez de aparecer como variante del *Quijote* o calco de obras dedicadas al tema de *Christus insanit*, la imitación de Cristo, o la historia de la vida de Jesucristo⁵. Para describir el efecto que produce Nazarín en otros personajes, dice el narrador:

El entusiasmo del sacerdote se les comunicó como chispa que cae en montón de pólvora. (p. 130).

Y su discípula Beatriz siente así:

La de Móstoles se conformaba con todo lo que fuera abstinencia y edificación, porque su espíritu se iba encendiendo en el místico fuego con las chispas que el otro lanzaba del rescoldo de su santidad. (p. 196).

Para pintar el triunfo, más adelante, de la fe y la caridad en Andara y Beatriz sobre la repugnancia que les causa ver los «cuadros de horror, podredumbre y miseria» (p. 199) en que el sacerdote les pide trabajar con los enfermos, se dice:

Al fin, ¡vive Dios!, fueron entrando, entrando en fuego, y a la tarde ya eran otras, ya pudo la fe triunfar del asco y la caridad del terror. (p. 200).

La catástrofe y la fuerza benigna de Nazarín están hechas del mismo elemento, manejado por el escritor primero en lo literal, luego en lo figurativo. Los elementos morfológicos ya mencionados se manejan con análogo cuidado. Como en el *Quijote*, se inscriben en el tema de la obra: Cervantes explora, si bien con humor, el fracaso de la imaginación en el mundo post-renacentista, mientras Galdós muestra la futilidad del verdadero cristianismo en una sociedad materialista. Novelas de aventuras ambas, la cervantina da rienda suelta a la fantasía del anacrónico manchego iluso, y la galdosiana pone a dura prueba la fe de un «árabe manchego», figura que nadie logra situar temporal o espacialmente. Si hay algo anacrónico en el padre Nazarín es que, siendo un «héroe cristiano» (le califica así el narrador, p. 208), sirva de protagonista de una novela dirigida a un público cuyos ídolos tenían más parentesco con Juanito Santa Cruz que con él.

Pero es evidente que Nazarín es más que un héroe anacrónico. La cantidad de nombres, epítetos, apodos y oficios atribuidos a este personaje marea; indica, creo, no sólo complejidad —por ser difícilmente captable, es presentado por facetas—, sino confusión de ideas *sobre* la fe y la figura de Jesús, modelo mítico del lector y de algunos personajes. Si para unos Nazarín es ladrón y hasta mujerigo, para otros será médico; para quienes quieren el milagro, será milagrero e incluso encarnación de Jesucristo; quien no entiende por qué prefiere la pobreza a la comodidad (Belmonte), se inventa una explicación lógica basada en la aceptación de la iglesia: Nazarín —claro— es el obispo armenio que hace penitencia. Para la pueblerina empeñada en arraigar y casar a todos, es un vagabundo sospechoso; y para el alcalde escandalizado al ver a un cura seguido de mujeres, será objeto de chacota y sarcasmo: «príncipe moro desterrado» con sultanas (p. 248) le llama. Los nombres de Cristo son muchos. El último caso es curioso, porque hablando en privado con Nazarín el alcalde muestra claramente lo que cree en su fuero interno: Nazarín es un «señor eclesiástico» merecedor *por su oficio* de protección e indulgencia jurídica, y ellas, dos «mujeronas» a quienes no hay que hacer caso, salvo para condenarlas. La sociedad habla por su boca.

¿Sugiere Galdós que la descriptividad de las denominaciones depende de nuestras llamadas «ideas»? Interpretaremos correctamente la conducta ajena sólo si nos compenetramos con lo que hay detrás de la fachada, pero muchas veces lo que hay delante —nombre, indumentaria, título— se interpone con fuerza dominante. Si el prójimo es representante oficial de una institución, cualquier desviación de ese papel puede perturbar la percepción del tipo, y de hecho, en esta novela observamos a menudo esa perturbación. Nazarín recibe gran diversidad de trato, mientras él se mantiene siempre el mismo.

La metáfora del fuego tiene función unificadora. Frente a la multitud de nombres puestos al personaje, la descripción metafórica del narrador es reiterada y ecuánime, reforzando nuestra tendencia a equiparar a Nazarín con el fuego espiritual. Complementando la metáfora principal hay otras que, incluso dentro de lo grotesco, le siguen relacionando con el fuego. El alcalde piensa que el cura es «un galápago, a quien había que poner fuego en la concha para obligarle a sacar la cabeza. Pues fuego en él, es decir, la broma insolente, la befa y el escarnio» (p. 257). La distorsión de los términos comparativos es vehemente, y preludia la corrección, que sucede en las escenas de la cárcel, donde brilla de nuevo la pluma del autor. Las irreverencias de los presos provocarán al sacerdote hasta tenerle «ardiendo en santa cólera» (p. 277), y rezando una «corta oración, dicha con todo el fuego y la severa solemnidad de la elocuencia sagrada». Tendrá que combatir su deseo de pegar al *Parricida*, «atizando el fuego de piedad que ardía en su alma» (p. 281). Culmina la imaginería con su agotamiento al ser golpeado mental y físicamente; y dice: «Ser león no es cosa fácil; pero es más difícil ser cor-

dero, y yo lo soy» (p. 282). El fuego de la fe ya no parece una expresión de misal. Sometido a la tentación y al sufrimiento, el creyente aprende que ese fuego causa nada menos que su propia destrucción corporal, así como el fuego real causó la destrucción de la casa.

El escenario de la lucha es su cuerpo y su mente, no el trasfondo geográfico, y siendo así, no hacen falta descripciones del campo. En este respecto, *Nazarín* no desmerece de otras novelas galdosianas, pues los pormenores escénicos que el lector está acostumbrado a encontrar en ellas sobrarían en este texto. Baroja, años después, pensó necesaria la descripción del campo en *Camino de perfección*, y ciertamente allí resulta operante el escrutinio de lo terrestre porque tiene la función de situar la batalla espiritual de Fernando Ossorio al nivel entre sórdido y agónico en que ocurre. *Nazarín* acepta sin pestañear ese nivel, como lo prueba la siguiente observación del narrador:

Nazarín parecía connaturalizado con la fétida atmósfera de las lóbregas estancias, con la espantable catadura de los enfermos y con la suciedad y miseria que les rodeaba. (p. 201).

Se incluye la referencia no para describir el escenario —¡cuánto más podría decir Galdós si quisiera!— sino para establecer el contraste entre la natural caridad del cura y el esfuerzo que han de hacer sus compañeras para imitarle. El ojo narrativo no es naturalista ya, sino espiritualista: del último Galdós.

Al no reflejar la civilización, el campo es en las páginas que comentamos una especie de escenario ilusionista, telón de fondo sin real vinculación con el conflicto moral planteado a los personajes, sobre todo a Andara y Beatriz, enfrentadas como su mentor con la tentación. A ellas se les expone a tentaciones menores, que *Nazarín* apenas siente (el ocio, el asco, el miedo, la venganza, el odio, el desprecio, la superstición, la envidia, la violencia, la cobardía...). A él se le expone a otras: la lujuria, la riqueza, el poder, la milagrería, y —la más grave— la tentación sublime del martirio. La mirada de los personajes es ascendente, y a ella adapta el autor sus técnicas descriptivas. Lo que figura en el espacio moral no son, pues, escenas campestres, sino pensamientos y palabras de *Nazarín*, un campo mental en el cual van entrando Andara y Beatriz. Vivir es vivir tentado, y el sacerdote que va superando esta ecuación se va convirtiendo en creador de un espacio propio y atrayendo a él a sus discípulas. Es el espacio místico.

En éste, último espacio de la obra, seres del mundo novelesco descritos anteriormente con técnica naturalista reaparecen transformados por la imaginación de quien experimenta la visión. Y el lector, conociendo bien al personaje, habiendo escuchado sus palabras y observado sus actos, puede avanzar con él hacia esa visión, a ese espacio que, a diferencia del de la visión mística de algún santo desconocido, resulta accesible y compartible. El campo, poco tiene que ver con un proceso espiritual que lleva hasta esa visión

donde tiempo y espacio se inmaterializan. Como preparación para esa inmaterialización, hay un diálogo entre Nazarín y las mujeres sobre lo que significa «ir a la Gloria» (p. 195); así se apunta a la otra metáfora subyacente en la obra: el viaje⁶. El simbolismo es patente: Andara y Nazarín viajan a lo celestial. Sagazmente, el novelista introducirá paulatinamente al lector en un espacio normalmente vedado, al dejarle leer su novela no como un relato estrictamente religioso sino como una aventura psicológica, y en esto Galdós es fiel al realismo; su arte simula una visión mística y a la vez se mantiene en terreno sólido y «realista» al no insistir en presentar a Nazarín como Cristo. La corrupción literaria antes referida (encajar en novela la historia de un santo) se justifica, pues.

El logro técnico se debe seguramente a la captación de las relaciones espaciales experimentadas por el personaje extraordinario, para quien el campo es a la vez camino de itinerante (dirección horizontal), camino de penitente (dirección vertical), y presencia divina (reflejo horizontal de lo alto). El autor deja de señalar en esta obra tardía paralelos entre la Naturaleza y el sentimiento, como si rechazara ya la noción romántica de que la Naturaleza puede reflejar estados de ánimo (la Naturaleza *es* reflejo, pero de Dios, aquí). Adopta más bien la visión del protagonista quien, al tratar de consolar a Beatriz por haberse entregado al Pinto, dice esta sencilla verdad:

Caminamos por la vida palpando en las tinieblas, como ciegos, y sólo Dios sabe lo que nos sucederá mañana. De lo que resulta que, comúnmente, cuando pensamos ir hacia lo malo, nos sorprende el encuentro de lo bueno, y al revés. (p. 300).

Y el desenlace de la novela me hace ponderar estas palabras. El camino ascendente exige al trío nazarista resignarse al modo de seguirlo que la sociedad les asigna: una cuerda de presos. La vuelta a un espacio confinante renueva la tensión del comienzo, con redoblada fuerza, pues el confinamiento es ahora condena. Pero hay un cambio decisivo: el trío siente un espiritual ardor que los libera de la asfixiante realidad. He aquí cómo lo expresa el narrador, refiriéndose a Beatriz:

En su alma se encendía súbitamente como una hoguera de cariño hacia el santo que las dirigía y las guiaba. Otras veces sintiera el mismo fuego, mas nunca tan intenso como en aquella ocasión. Después, observándose hasta lo más profundo, creyó que no debía comparar aquel estado del alma al voraz incendio que abrasa y destruye, sino a un raudal de agua que milagrosamente brota de una peña y todo lo inunda. Era un río lo que por su alma corría. (p. 241).

El fuego místico ha prendido, y el lenguaje registra el hecho: lo literal se confunde cada vez más con lo simbólico, y así puede suceder que cuando Beatriz entre en la cárcel, crea «entrar en la Gloria» (p. 304).

La preparación narrativa para la visión mística de Nazarín es realmente magnífica: casi imperceptiblemente, se ha ido metamorfoseando el elemento

del fuego y matizando el concepto del espacio (¡cuán lejos del cursi «reino dichoso» del comienzo!), de modo que el nuevo escenario, la cárcel, se diluye veloz e insensiblemente en el cerebro de Nazarín, afligido por una fiebre que altera sus percepciones. Escalofriado y delirante, no acierta a distinguir entre la realidad y el pensamiento: empieza a «ver visiones», se diría. Primero transforma el lugar: «Vio la cárcel como una anchurosa cueva» (p. 309); luego, cuando trata de cerciorarse de si la luz viene del sol o de la luna, y si la hora es la que parece, se encuentra igualmente aturcido. Con estos apuntes fisiológicos, se predispone al lector para que admita más fácilmente, quizá, las exaltadas versiones de Andara y Beatriz forjadas por el cura.

Si no fuera por su función en contexto, la visión mística tendría un interés muy relativo. Las imágenes son convencionales, con obvios antecedentes en el *Libro de su vida*, de Santa Teresa. ¿Por qué, entonces, conservan fuerza expresiva? Creo que la preparación para la visión, y no la presentación de ella, es la clave. Al retratar con delicadeza psicológica el sufrimiento de Nazarín y sus compañeras, el novelista hace desear la llegada de un consuelo: la visión lo proporciona. Pues como consuelo, y no como artículo de fe, lo presenta el sabio autor. Cuida de mostrar el desvarío del cura febril, sugiriendo la calentura como causa verosímil de la alucinación; pero al lector atento no se le escapará la armonía existente entre la visión de Nazarín y la realidad del mundo novelesco, expresada nuevamente a través de las imágenes del fuego. En la visión, Andara «con su espada de fuego hendía y destrozaba las huestes» (p. 315). El artista ha completado el cuadro. Nazarín, el santo, es la llama de la fe; Beatriz, la pacífica, el fuego que se vuelve agua; y Andara, la guerrera, la portadora de la espada de fuego. Y por si fuera poco, quien prendió fuego a la casa de huéspedes, quien comió el crimen, ahora combate el mal.

Después de esta poetización en que la imaginación, incorporando la del personaje, da a las figuras plenitud de significación, el autor vuelve a la literalidad de «lo real» y se dispone a concluir. Ya se llegó al fin del camino espiritual, una sublimación; pero todavía hay que precisar la dirección del otro camino, el del argumento: la carretera polvorienta por donde son llevados los presos. Este camino conduce al encierro, y Nazarín lo sabe bien; por eso, entrando en Madrid nota que van por una «empinada calle», «doloroso trayecto» hacia el martirio que rechaza. Con una simetría estructural muy propia de Galdós, el final enlaza con el comienzo. Del vuelo imaginativo del individuo, a la caída del juicio colectivo: don Nazario Zaharín está loco, como el pobre Alonso Quijano y como Maximiliano Rubín⁷; es un enfermo que cree estar celebrando misa «en un altar purísimo» cuando, en realidad, internado en el hospital sufre corporal y mentalmente. Le saca del error una voz divina —¿y ficticia?— que le dice:

Estás en mi santo hospital padeciendo por mí. Tus compañeras, las dos perdidas y el ladrón que siguen tu enseñanza están en la cárcel. No

puedes celebrar, no puedo estar contigo en cuerpo y sangre, y esta misa es figuración insana de tu mente. Descansa, que bien te lo mereces. (p. 320).

Irónicamente, las palabras de la voz divina no distan mucho de los juicios de la grosera *tía Chanfaína* que, sin proponérselo, resumió lo que sería la acción de la novela cuando ésta empezaba. Profetizó el final cuando dijo a Nazarín:

Si es usted pájaro, váyase al campo a comer lo que encuentre, o pótese en la rama de un árbol, piando, hasta que le entren moscas... Y si está loco, es un suponer, que le lleven al *manicómelo*. (p. 21).

Intuyó el destino del héroe, la victimación, aunque ella ni le hubiera llamado héroe, ni creído que su fin fuese un destino. ¿Lo es? Galdós escribe el final como si fuera la clave de los episodios contados, y nuestra idea del protagonista —¿héroe, Cristo, santo, individuo, personaje?— determinará la lectura que de ese final se haga⁸. Viéndole al personaje en un espacio que el narrador identifica como «locura» y él, como «santidad», es casi imposible saber dónde está. Hay una dualidad de creencias que atestigua la complejidad de la obra. Al final no podemos optar por *una* conciencia —la narrativa—, porque como ya se demostró, quedó en duda la consistencia de ella desde antes de la Segunda Parte. Al faltar esa conciencia orientadora, hemos de aceptar la coexistencia de dos voces, cada una transmisora de un centro intelectual que opera independientemente hasta llegar a la última palabra del texto. Si la situación desorienta un poco, se debe al hecho de ser *Nazarín* una novela polifónica, distinta de la característica novela homofónica de Galdós y por ser polifónica, está hecha de contradicciones, como hemos visto al examinar las denominaciones del protagonista, el punto de vista narrativo, y la inmersión en un mundo ajeno al del narrador (la experiencia mística). En síntesis, pudiéramos recordar que esta novela, como todas, no pretende ser una explicación, sino una ignición.

NOTAS

¹ En su estudio "Galdós and The Aesthetic of Ambiguity" (*Anales Galdosianos*, IX, 1974, pp. 99-109), PETER GOLDMAN sugiere que el Carnaval es la clave para comprender la perspectiva narrativa. Conuerdo con él en cuanto a la función complementaria que tienen la Primera Parte y las otras (II-V), aunque mi manera de considerar la división es otra. Según Goldman,

At the outset of the novel, Galdós, in the guise of a narrator-reporter, does not present the reader with any personal opinion regarding the veracity of the chronicle which is about to be related. But in the last three sentences of the novelistic birth, i.e., Part I, we are informed that the chronicle which is to follow was indeed written with a specific intent by its unknown author:

[...] Our task is therefore to proceed from the theorizing Nazarín of Part I to the activist of Parts II-V. We must examine Nazarín from the point of view of the implementation of his ideals and determine whether his actions are in harmony with them. (p. 105, AG).

Discrepo, en cambio, de la conclusión de Goldman de que "Nazarín is simply a well-intentioned individual" (p. 108); sus acciones le convierten en un modelo cristiano-anacrónico, quizá, pero modelo con discípulos cuya imitación prueba la validez religiosa del mentor. La eficacia del modelo en esa sociedad es otra cuestión, y se planteará en *Misericordia*, donde santidad será caridad.

² Algo parecido ocurrirá casi un siglo después, en las largas conversaciones de dos personajes de Miguel Delibes, el médico y Pacífico Pérez, en *Las guerras de nuestros antepasados*; éstos hablan mucho, pero tampoco se encuentran.

³ ROBERT RICARD, en *Galdós et ses romans* (Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, 1961), sostiene en su estudio del tema de la evasión en Galdós, que la marcha de Nazarín no es una evasión, y estoy de acuerdo.

⁴ Una aleluya del siglo XIX, "Don Quijote de la Mancha", lo expresa

Es D. Quijote vencido
y a su pueblo al fin regresa
viejo cansado y molido.

⁵ Es útil el estudio de FRANK BOWMAN: "On the Definition of Jesus in Modern Fiction" (*Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 53-66) para dividir en categorías formales la literatura dedicada al mito de Cristo. Según este crítico, *Nazarín* pertenece a la sexta categoría, la que contiene "those stories which present, not Jesus himself, but a figure of Jesus in some different age. In this category not only is the kerygma pattern unwarping, followed in whole or in part, but also the hero is identified as a figure of Jesus by his physical appearance, by other characters, because he is called upon to play the role of Jesus". (pp. 60-61).

⁶ JOHN W. KRONIK cree que "el peripatetismo del protagonista es en verdad el fundamento estructural de la obra" (p. 81 del ensayo suyo, "Estructuras dinámicas en *Nazarín*", en *Anales Galdosianos*, IX, pp. 81-98). Kronik estudia las formas de movimiento que hay en la novela, y traza bien la metáfora del movimiento en lo semántico, lo narrativo, lo temporal y lo espacial, sostiene que la estructura es circular.

⁷ A los tres —Nazarín, Don Quijote, Maximiliano Rubín— se pueden aplicar estas palabras de RICARDO GULLÓN:

...se consideran destinados a una misión: una misión regeneradora, permanente delirio del español, temperado por Sanchos y Bachilleres. (p. 58, *Galdós, novelista moderno*, 3.^a edición, Gredos, Madrid 1972).

⁸ Creo que es acertada la observación de ALEXANDRE A. PARKER sobre el final de esta novela y la índole del cambio que habrá en *Halma*:

That the Agony and Passion of Nazarín should lead only to this [the end of *Halma*] is ludicrous. Such a novelistic commonplace as an unconventional marriage and a consequent "happy ending" are incommensurable with the intensity with which Galdós felt, and depicted symbolically, the fact of redemptive suffering and the drama of the "madness" of the spirit in a materialist world. *Nazarín* needed for its completion a religious experience of an altogether deeper kind than *Halma* gives it. It is, in consequence, best read alone. (p. 99 de su artículo: "*Nazarín*, or the Passion of our Lord Jesus Christ According to Galdós", *Anales Galdosianos*, II, 1967, pp. 83-101).