

DOS EJEMPLOS DE DISCURSO NARRATIVO EN LA OBRA DE PEREZ GALDOS: *LA INCOGNITA Y REALIDAD*

Assunta Polizzi

La Incógnita no es una narración propiamente dicha, sino la notificación puntual de unos sucesos. Su trama está constituida por una telaraña de incógnitas que giran alrededor de la incógnita central, aquella que se refiere al triángulo amoroso Orozco-Augusta-Federico. La repetición en el texto de palabras como "secreto", "misterio", "enigma", "arcano", "jeroglífico", que pertenecen al mismo campo semántico, pone de relieve esa dificultad para penetrar el misterio, la obscuridad en la que se mueve el narrador.

Por lo que se refiere a la forma elegida, la epistolar, *La Incógnita* presenta un tipo particular de fórmula unidireccional: recoge las cartas de un único emisario, Manolo Infante, y pone sólo al final, como última carta, la de su destinatario, Equis X. Se establece, así, una singular relación dialéctica entre el "yo" que escribe y el "tú" que lee; y podemos llamarlos emisarios a ambos porque encontramos la presencia de Equis indirectamente en las alusiones y respuestas de Infante.

En esta particular figura del narrador se reúnen todas las posibles ópticas. Posee un estatuto de testigo con unos rasgos peculiares: se encuentra lo suficientemente cerca del problema como para interesarse por él, pero no tanto como para comprometerse; de cualquier modo es el único filtro que el lector tiene para recibir toda la materia narrada.

La narración presenta una "focalización interna fija"¹, aunque se cree la ilusión de participación por el hecho de que el lector lea las cartas directamente, siente en ellas el latir de las pasiones y participa de los juicios sobre los sucesos y las personas. El lector puede imaginar que las cartas se dirijan justo a él y, así, proponer una posible solución a la primera incógnita que se le presenta: el destinatario de las cartas que, en la ficción, recoge ya en sí mismo una incógnita por el hecho de llamarse Equis X.

Pero, en realidad, el lector está fuera del diálogo establecido entre ambos interlocutores, él escucha dos voces: la explícita de quien escribe y la implícita que se manifiesta a través de las alusiones de la primera.

La situación puede ser reproducida así:

NARRADOR EXPLÍCITO → LECTOR EXPLÍCITO → LECTOR IMPLÍCITO

El protagonista de la novela resulta ser el redactor de las cartas: un "yo" narrativo que se atribuye el papel de investigador de la realidad. Creación del autor, el narrador busca su autonomía, irguiéndose como centro de la materia narrativa. Sus funciones son tres: "informativa", proporcionar noticias, datos, indicios; "narrativa", contar los sucesos con su propia voz y desde su punto de vista; "mediadora", situándose entre los sucesos y el lector explícito además del lector implícito.

La función informativa se manifiesta ya desde la primera carta, que cumple el papel de prólogo. En ella el narrador presenta las condiciones de su narración, la absoluta discreción de la correspondencia y la absoluta sinceridad del que escribe, además del fin que se propone al referirse a Equis, "alegrar algunos instantes de tu existencia solitaria" (pag. 44)², y termina indicando la posible clave de lectura, "...en cuanto a los sucesos, que de fijo serán comunes y nada sorprendentes, el único interés que han de tener para ti es el que resulte de mi manera personal de verlos y juzgarlos" (pp. 44-45).

Pero, esa función informativa quiere abarcar fines más ambiciosos, así, no satisfecho con la mera relación de los sucesos y la limitada descripción de las personas, el narrador empieza a configurar la realidad desde su propia perspectiva. Por eso, sintiéndose escritor, se abandona a cierta voluntad de creación y de seducción, por lo menos hacia su destinatario. De hecho, Infante escribe a Equis: ...como vivimos en plena atmósfera novelesca, (...), se me ha pegado algo del amaneramiento artístico, y aspiro a exitar en ti el interés del lector, contándote los hechos sin seguir la serie de los mismos, para caer luego en el principio y saltar de éste al final, concluyendo tal vez con vaguedades, interrogaciones o puntos suspensivos en que hay conjeturas para todos los gustos." (pag. 201).

El narrador, de este modo, se convierte en autor, y su "novelar" corresponderá a una organización más libre de la narración, para que sea más atractiva, como había dicho él mismo en la primera carta-prólogo ("alegrar algunos instantes de tu existencia solitaria").

La exploración de los sucesos le permite amontonar informaciones, formular hipótesis, hasta verse como el autor de un drama secundario: el de la investigación. Necesita un público y lo encuentra en Equis, llamado a juzgar la verosimilitud de sus hipótesis. Condenado a quedarse al margen del drama principal, el triángulo Orozco-Augusta-Federico, el narrador se realiza como personaje gracias a la presencia del lector explícito y el lector implícito. Hasta el final el "yo-narrativo" se esfuerza para descubrir las incógnitas que su misma voluntad investigadora ha creado. Y, de hecho, el proceder titubeante y perplejo del estilo confirma su indecisión y sus vacilaciones. Pero, en resumidas cuentas, Infante se encuentra demasiado cerca de los acontecimientos para poderlos penetrar con la justa perspectiva. Es incapaz de arreglar el confuso orden de las circunstancias, de confirmar sus sospechas, sus "corazonadas", como él mismo llama a sus intuiciones. El "tú-receptor", que está más lejos, se encuentra en una situación más apropiada para descubrir el misterio; la distancia le proporciona suficiente perspectiva como para objetivar el problema. De hecho, a él se refiere muchas veces Infante, en manera casi desesperada, en el párrafo que cierra el capítulo

XXXIX: "Y tú no me dices nada; tú ni me aconsejas ya, ni me das siquiera una opinión. Parece que te has vuelto tonto, o que miras con indiferencia lo que me atañe. Pues para eso, maldita sea la falta que me hace tu amistad ni *ese saber omnímodo que dicen que tienes*. Me has olvidado. Eres un egoísta...sí, un egoístón. Ya lo he comprendido" (pag. 244).

Pero, ahora, podemos poner de relieve la triple identidad a la que se refiere ese "tú":

- 1.º LECTOR EXPLÍCITO, destinatario interno
- 2.º LECTOR IMPLÍCITO, destinatario externo
- 3.º AUTOR

El primero y el segundo, que recibieron casi a la vez la comunicación, han vivido junto al narrador su dramática búsqueda. En el momento en que éste, vencido en su voluntad de penetración de la realidad, de descubrimiento de las incógnitas, puede sólo agitarse, turbado, en sus indagaciones racionales e intuiciones, el lector explícito y el lector implícito se encuentran en una situación de hondo escepticismo por lo que se refiere a cualquier solución ("Parece que te has vuelto tonto, o que miras con indiferencia lo que me atañe" (pag. 244)).

En cambio, al tercero se refiere claramente en esta frase: "...ese saber omnímodo que dicen que tienes. Me has olvidado. Eres un egoísta... sí, un egoístón." (pag. 244), haciéndose, así, tangible en la escritura la escisión entre el narrador y el autor.

Estamos en el capítulo XLI: Infante recibe un paquete que contiene "cinco cuadernos manuscritos". El reconoce la letra que le parece familiar, pero no sabe con precisión de quien puede ser. Lee los nombres de Augusta, Orozco, Federico, que ahora pertenecen a personajes. Es un diálogo dramático. Luego el título: "Realidad, novela en cinco jornadas". Infante está totalmente aturdido. Luego le parece entender: "¡Ah! ya caigo en ello. La letra es tuya, tuya desfiguradita(...) Tú que eres de la familia de los Merlines; tú, que posees un poder de adivinación no concedido a todos los mortales; tú, que sabes ver la cara interna de los hechos humanos cuando los demás no vemos más que la cara exterior, y penetrar en las vísceras de los caracteres, cuando los demás no vemos y tocamos más que la epidermis; Equisillo diabólico, has sacado esta "Realidad" de los elementos indiciarios que yo te dí, y ahora completas con la descripción interior del asunto lo que yo te hice de la superficie del mismo(...), a la verdad aparente que a secas te referías añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias y ya tenemos al ser completo y vivo" (pag. 251-52).

Ya hemos notado que el narrador ha llevado a cabo una separación entre él mismo y el autor, creando, diríamos, un nuevo ente de ficción³. Es propio al autor al que Infante se ha referido siempre, entregándole poco a poco el análisis de su realidad, la única que puede conocer, la realidad aparente y limitada de la superficie de las cosas.

Ahora, la acción creadora del artista tendrá que obrar la "metamorfosis", que corresponde a una penetración de las conciencias, para descubrir y entender la realidad profunda. Sólo a través de la actividad creadora del autor puede producirse esa "penetración", aunque esto corresponda a la ficción novelesca.

Infante atribuye a ese procedimiento carácter mágico, y, de hecho, la gestación y la creación artísticas trascienden la lógica humana, pero, sobre todo, los métodos racionales de conocimiento; ambas, gestación y creación, construyen, pues, nuevas realidades, y tienen

el poder de enseñar el mundo subterráneo de las pasiones que dirigen la conducta de los personajes. Bajo la transformación de una ficción a otra, tenemos la metáfora de la transformación de la realidad en ficción, es decir, la creación artística.

Vamos a conocer, ahora, más de cerca, los personajes de *La Incógnita*.

Hemos dicho que, a través de la acción indagadora de Infante, lo que llega al lector es sólo la superficie de la realidad, es decir, una opinión. Dichas opiniones se suceden y se multiplican según un juego de ampliación que lleva a descomponer el objeto observado, poniéndolo bajo una óptica diferente. En este procedimiento las descripciones se presentan como elemento estable y preciso en que el lector, confundido por el flujo cambiante de la realidad, puede momentáneamente anclarse. Por su lado, el narrador, empujado por la congoja de no lograr conocer el interior de los demás, se esfuerza en determinar los rasgos exteriores de ellos, sin olvidar ponerlos en relación con los interiores⁴. El primer retrato minucioso es el de Cisneros, personaje muy presente en las primeras cartas, pero no en la cuestión central. El retrato de Augusta, en cambio, no resulta tan preciso y pormenorizado. Infante subraya su fascinación: su belleza no sigue las "reglas y proporciones estéticas", sino, por el contrario, las varias partes que, aisladamente aparecen imperfectas, "luego se componen y arreglan ellas a su manera, y resulta un conjunto encantador que te vuelve loco" (pag. 55). Pero, desde su primera aparición, lo que la distingue es la distancia entre el aparecer y el ser, y en manera tan fuerte que resulta imposible formular un juicio preciso en torno a ella por parte del narrador también. Infante dice: "Observo, reparo y escudriño en torno de ella, sospechando que podré descubrir algo que me asombre, y aunque nada veo, nada absolutamente más que una conducta pura y una reputación intachable, la escama persista en mí y suspendo mi juicio" (pag. 54). Y luego: "Por ahora no me sacarás del cuerpo sino una apreciación breve y superficial" (pag. 54).

Augusta viene, así, denotada por el misterio; ella parece esconder una realidad desconcertante, aunque encantadora. Entre las dudas de Infante sobre ella, una destaca principalmente, la que se refiere a su honor. Antes, en cambio, el narrador ha descrito a Orozco con rasgos claros, precisos, y sus caracteres resultan aceptados por todos como sublimes prendas intelectuales y morales ("Orozco (...), me gusta este hombre, todo rectitud, nobleza y veracidad, y que a tan sólidas prendas añade trato afabilísimo y otros adornos personales" (Pag. 53)).

Así, pues, tenemos la primera pareja, Orozco-Augusta, que debajo de la aparente armonía, esconde claras oposiciones. Podemos esquematizarlas:

OROZCO	→	Interioridad, Claridad
AUGUSTA	→	Exterioridad, Sospecha

Pero, considerando, además, que Augusta, por resultar difícil de definir, crea la duda y causa la curiosidad del narrador, podemos añadir otros dos elementos:

OROZCO	→	Interioridad, Claridad, Estaticidad
AUGUSTA	→	Exterioridad, Sospecha, Movimiento

La perfección de Orozco, definido como el "santo", espanta, turba, probablemente porque recuerda al hombre común su imperfección; Orozco está lejos, incomprensible por su gran claridad y positividad: "ha traído a mi alma una turbación y un desasosiego" (pp. 74-75), dice Infante de él.

En la actividad de conocimiento por parte del narrador empiezan, ahora, a sucederse juicios positivos y negativos, según un movimiento en que se quedan implicados todos los personajes. Lo que parece seguro en seguida se pone en entredicho, al subrayar una complejidad de la realidad que impide su propio conocimiento. Por ejemplo, al procedimiento de idealización de Augusta sigue su rebajamiento, porque de ángel se transforma en mujer, con todas las imperfecciones de esa condición. De la misma manera, después de alabar las prendas de Orozco, Infante lo pone en entredicho. Su honra empieza a revelar unas manchas, pequeñas zonas oscuras. Esas "manchas" se refieren a su origen: "Su abuelo hizo mediana fortuna en el comercio menudo. Su padre se enriqueció, según dicen, con negocios poco limpios" (p. 103). Aunque "el actual Orozco no es responsable de los actos de su padre", él parece sentirse culpable en cualquier caso. Las murmuraciones sobre él le acusan de misticismo y jesuitismo. El primero podría relacionarse con aquel sentido de culpa con referencia a la conducta paterna, y correspondería a la necesidad de expiación a través de ejercicios religiosos peculiares⁵.

Pero, el continuo alternarse de los juicios de Infante sobre los personajes aparece, ahora, como juego al descubierto y esos juicios ya no pueden ser aceptados por el lector explícito y el lector implícito de manera pasiva. El objeto, cada personaje, ha sido descompuesto y vuelto a componer muchas veces, según las sucesivas impresiones del observador, y lo que resulta de ese procedimiento no es un conocimiento más hondo, sino, por el contrario, una verdadera incógnita, un quid desconocido, capaz sólo de crear otras dudas sobre su misma existencia.

La delusión del acto cognoscitivo no procede sólo de la naturaleza variada y multiforme del ser humano, pues que los métodos mismos de conocimiento, aun los que utilizan la racionalidad de la observación objetiva, no tienen éxito, por el hecho de que pueden observar sólo lo exterior, mientras el drama, la verdad, se desarrolla en el "Infierno de las conciencias", como dice Cisneros a Infante.

Es preciso decir que, el tercer elemento del triángulo amoroso, Federico, no viene todavía presentado completamente: viene solo nombrado algunas veces, y eso produce un estado de espera en el lector.

Al comienzo se pone Federico en relación con Augusta, utilizando, por ejemplo, frases similares para describirlos. Lo que distingue a Federico es su incapacidad por encontrar un equilibrio: él posee la misma fuerza y vitalidad de Augusta, pero en él esas prendas se convierten con furor ciego y orgullo extremado. En Federico se presentan lo positivo y lo negativo, como viviendo juntos y movidos por un vago sentido fatal. De hecho, él tendría

gran ingenio, si lo cultivara; posee prendas morales, pero éstas resultan llevadas al extremo hasta lo "quijotesco", proporcionándole, todo esto, la disilusión moral, además de la quiebra económica.

En Federico vive lo sublime del ideal de Orozco, junto a la seducción hacia lo imperfecto de Augusta, así que resulta difícil para él seguir una trayectoria precisa. Las analogías entre los dos personajes masculinos son muchas y evidentes, aun en los lexemas elegidos en ambos retratos. Sus padres eran compinches y relacionados por rasgos de negatividad. Si superponemos las dos figuras paternas, por ser idénticas y por tanto redundantes, y obtenemos de ellas solo una, Orozco y Federico vienen a desarrollar el papel de hermanos, en los cuales la misma educación ha producido inclinaciones diferentes, aunque muy similares al mismo tiempo. Desde este momento Infante dirige toda su atención, mejor, su actividad investigadora, hacia Federico.

En la carta XV él cuenta su primera visita a casa de Viera, precisando lo particular de esa oportunidad.

El lugar refleja las mismas connotaciones del que en él vive: escondido, misterioso, conocido por pocas personas. Durante todo el fragmento se encuentran palabras como "caverna", "cueva", "alcoba". Acceder lentamente a la casa de Federico llega a ser, metafóricamente, penetrar entre los "repliegues" desconocidos de su conciencia, y esta interpretación está sugerida en frases como: "Su casa, su vida íntima". El mismo ser admitidos en el interior de la casa exige muchos recursos, descritos muy en particular hasta reproducir de forma onomatopéyica en la escritura el abrirse de la puerta. Esos recursos llegan a ser partes esenciales de un ritual, marcado por el uso de ciertas fórmulas en determinadas horas. La sacralidad de la acción es vivida, sobre todo, por el investigador, además del lector explícito y el lector implícito, produciendo un estado de espera muy similar al que precede a las revelaciones. En el interior de la casa todo se encuentra como parado, sin vida, en una suspensión temporal que caracteriza una diferente dimensión de la realidad. Clotilde, hermana de Federico, en su semblante, en sus trajes, revela la degradación económica que él ha tratado de esconder; los criados, que no trabajan como tales, viven en la casa "en busca de acomodo". En resumidas cuentas, aquel estado de espera sufre el desengaño, y como la casa se connota por ser hueca y estática, también la fuerza extremada de Federico esconde la pasividad que, al poco tiempo, se convertirá en muerte.

Volviendo a considerar los elementos que caracterizan a Augusta y Orozco, ahora podemos presentar los de Federico, poniendo de relieve las posibles relaciones-oposiciones entre los personajes:

OROZCO	→	Interioridad, Claridad, Estaticidad
AUGUSTA	→	Exterioridad, Sospecha, Movimiento
		Exterioridad, Claridad, Movimiento
		FEDERICO
		Interioridad, Sospecha, Estaticidad

Como resulta claro, Federico está denotado por una coincidencia de elementos en contraste. Con relación a los otros personajes, él experimenta un tipo de relación-oposición, y se presenta como síntesis de las opuestas aspiraciones a las que se dirigen Orozco y Augusta. En Federico se evidencia claramente el disfraz social, el ser y el aparecer: por un lado su orgullo, la incansable tensión hacia el ideal del honor; por otro el hueco, la pasividad con relación a su vida. Su caballerosidad, sus ideales aristocráticos, parecen librarse "quijotesicamente" de la ineptitud. Pero, Federico no presenta tampoco la coartada de la locura con que todo le era permitido a Don Quijote, él es consciente de su pasividad hasta llegar a la degradación, hasta pedir ayudas económicas a Leonor, la Peri, la prostituta amiga que muchas veces le acoge.

En la exploración del mundo superficial en que tiene que quedarse, el narrador ha utilizado todo método de conocimiento: el análisis racional y objetivo; la comprensión que se apoya en el sentimiento; y, ahora, la revelación, la cual nace de manera violenta en un particular estado de la conciencia.

En el momento crepuscular, entre el sueño y la vela, propicio a las alucinaciones, la conciencia se libra de las restricciones de la razón y de las desmesuradas exaltaciones del sentimiento, llegando a revelaciones sobre algo desconocido antes. Es un estado límite, en medio entre la vigilia-vida y el sueño-muerte, y por eso bastante favorable para conocer la verdad⁶. Y, de hecho, en este momento, más que nunca, Infante se encuentra cerca de ella, pensando en Federico como en el amante de Augusta⁷: "...los sentí bajo de mi cráneo, no como pensado, sino como sugerido, casi escuchado..." (pag. 142).

No pensado, es decir sin pasar por la razón, sino obtenido a través del "saber escuchar", aniquilando la propia óptica para dejar hablar a las cosas mismas, su esencia, su realidad.

Lo que se pide, ahora, al lector es abandonar la lógica en este viaje investigativo, puesto que los juicios de Infante han perdido toda racionalidad. Sólo eligiendo otra vida, la de la percepción, puede seguir ese viaje.

La carta XXVIII recoge la tragedia: la misteriosa muerte de Federico. Aquí el estilo se hace confuso, interrumpiendo y despedazando los períodos en pequeñas frases. Surge una nueva y última incógnita: "Pero, quién le ha matado?...Vete a saber...lances del juego, quizás amores...venganza...vete a saber. Misterio". (pag. 177).

Pero, una vez más, la necesidad de conocimiento por parte de Infante sufre otra desilusión: queda sólo un testigo y por eso, hasta el final, puede sólo conocer la realidad exterior y tratar de entenderla.

Su búsqueda desesperada acaba sin haber encontrado ninguna respuesta a las incógnitas: Federico ha sepultado consigo la que se refiere a él y lo mismo hace Augusta con su silencio: "Desapareció aquella mujer, dejándome en la mayor de las soledades: la soledad del no poseer y del ignorar" (pag. 247).

Realidad, "novela en cinco jornadas", es la novela que, escrita inmediatamente después de *La Incógnita*, se pone como complementaria de ésta, bien formalmente, porque sustituye la comunicación en primera persona por el diálogo, bien en la substancia, siendo visión interior del mismo conflicto narrado antes desde una óptica en apariencia objetiva.

La forma de *Realidad* ha sido, y sigue siendo todavía, muy discutida. Con relación a eso, es interesante volver a analizar unas ideas sobre "la novela hablada" que Galdós mismo

expuso, cinco años más tarde, al extremo de *Realidad* (1982), en el prólogo a *El Abuelo* (1897). El explica las ventajas de "el sistema dialogal", que, según él, expresa: "...la forja expedita y concreta de los caracteres. Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve, más o menos hondo y firme, de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual"⁸.

La preferencia de Galdós, probablemente, se funda en la práctica realista: si la novela con narrador presenta los hechos a través de una determinada óptica, que, por necesidad, los orienta, sea la de un narrador exterior, sea la de un personaje, en la novela dialogada, en cambio, las figuras hablan directamente y sus palabras llegan al lector sin mediación. La novela obra gracias a la ilusión que comunica de ser capaz de escuchar la vida interior en la misma conciencia de las criaturas de ficción. Una de las maneras para que eso sea posible está relacionada con la utilización del monólogo, es decir, la directa manifestación anímica de los personajes del drama.

Cuando Galdós escribía *Realidad* no se había difundido todavía la técnica del "monólogo interior"⁹, técnica que él, aunque de manera aproximada, anticipa en *Realidad*. Sus monólogos presentan un carácter enfático, pero bastante racional todavía, "hacia fuera". De hecho, *Realidad* se encuentra tan cerca del drama propiamente dicho que parece contagiada por sus características, sujeta a sus limitaciones y escrita según sus exigencias, presentándose, así, como "cruzamiento incestuoso", como escribe Galdós mismo¹⁰, entre novela y drama. Se explica así el carácter enfático de algunos de los diálogos y monólogos de *Realidad*, que, como indica Clarín (13), por ser demasiado teatrales tienen poco de novela.

Se individualizan en *Realidad* tres tipos de monólogos: el "aparte" (para sí, delante de los otros); el "soliloquio" (a solas con el alter ego); y lo que podríamos llamar "monodialogos" (diálogo con la imagen de otra persona).

En las primeras escenas, los "apartes" se refieren sobre todo a los personajes que quieren esconder algo: Malibrán sus sospechas hacia Augusta y sus intenciones de seducción; Augusta su turbación cuando llega el amante; Manolo Infante su reciente interés amoroso hacia Augusta. En la jornada II, escena 10, cuando la mujer expone a Federico el proyecto de Orozco de ayudarlo económicamente, el amante empieza a alejarse de ella y los síntomas lingüísticos de esa separación son los "apartes", además del pasaje del "tú" al "ella". Entre Augusta y su marido los "apartes" son aún más frecuentes y, finalmente, los diálogos entre la mujer y Federico y la mujer y Orozco respectivamente en la última jornada (escena del suicidio y escena de la confesión) están llenos de "apartes", que expresan, en el primer caso, la falta de comprensión y soledad; en el segundo caso, la sospecha, la incertidumbre, el enojo contenido, la simulación de la tranquilidad habitual.

Por lo que se refiere a los soliloquios, Orozco y Augusta se abandonan a ellos en la primera jornada, el primero sobre sus ideales, la segunda sobre su congoja que nace del choque entre las convenciones sociales y la fuerza de su pasión. Estos soliloquios presentan un particular carácter retórico y razonante, perdiendo la intensidad de algunos "apartes" que los mismos personajes pronuncian en otros lugares¹¹. Los soliloquios menos lejanos de lo que luego se llamaría "monólogo interior" son los soliloquios de Federico por la calle (IV, 13 e 14). El

primero sigue el diálogo mantenido con Orozco sobre su proyecto de asegurarle una vida honrada y en él se trasluce la pesadumbre de Federico que se ve favorecido por parte de quien está traicionando. Este soliloquio procede de manera tumultuosa, elíptica, lleno de interrupciones, de paradas, exclamaciones y preguntas, tratando de reproducir la turbación del personaje y la espontaneidad del lenguaje interior. Lo mismo se puede decir del soliloquio que sigue al encuentro con la Sombra, que, además, expresa la sensación de que, mientras que la conciencia libra su flujo, el tiempo no pasa.

El "monodílogo" es una forma de diálogo con el interlocutor imaginario, "la Sombra" y "la Imagen", producido por la misma persona obsesionada. Introduciendo esas nuevas figuras, que materializan obsesiones y estados de ánimo, se hacen tangibles los movimientos mentales que, en la novela de tercera persona, explicaría y describiría el narrador omnisciente¹². Las conversaciones entre los personajes y esas figuras se pueden definir como alucinaciones que actúan como metáfora de la descomposición psíquica del personaje y hacen dramática su lucha interior. En la primera jornada, Augusta se confiesa a la Sombra de su marido, al que nunca será capaz de decirle la verdad de manera directa. Federico, empujado por la miseria, la vergüenza de las murmuraciones y por la imposibilidad de llegar a ser igual a su ideal, se ha abandonado a muchos soliloquios hasta llegar a ver delante de sí la proyección del hombre que está ofendiendo. Cuando Orozco, finalmente, se queda solo para siempre y, sujetados los impulsos de venganza, decide aceptar la soledad al lado de quien, Augusta, nunca podrá dialogar con él, entonces Orozco vuelve a encontrar el diálogo con la Imagen del amigo muerto.

Realidad se basa en la unidad de acción relacionada con el tema principal: la oscilación de Federico entre la honra y la deshonra. La fuerza dramática reduce a lo mínimo la presencia del autor. Su voz ni se oye, puesto que los personajes imponen su autonomía y le toca al lector volver a organizar sus vidas con los datos que el texto le proporciona. Y, de hecho, esta vez la que tiene importancia es su óptica y, por eso, los sucesos se suceden muy rápidos, sin divagar entres sospechas o hipótesis, para que el lector los entienda e interprete. Dirigida por las leyes de la simetría, la estructura se funda en paralelismos y disonancias, coincidencias y divergencias, que juntan los diferentes planos de la novela y sugieren su significado.

La materia de *Realidad* está constituida esencialmente por la figura de Federico y su crisis. Ya la jornada II pone de relieve este personaje¹³. En el diálogo inicial entre él e Infante, cuando éste le revela su pasión por Augusta, Federico encuentra en el amigo como un espejo para su misma conciencia, un espejo en que la realidad de la relación inmoral se revela de manera clara para ser analizada y luego condenada como algo ajeno de sí, según un procedimiento de objetivación y alejamiento de la culpa. Así, el amor hacia Augusta aparece como "una pasión de amor propio", como dice Infante, es una ambición de conquista por lo que ella representa, por ser la mujer de Orozco. El análisis que hace Infante sobre lo que siente hacia Augusta coincide con lo que prueba Federico, marcando, este diálogo, el comienzo del procedimiento de auto-análisis en que quedará implicado el personaje. De hecho, en el diálogo, Federico lanza sus reproches, su moral, contra Infante y repite muchas veces un "tú", reproduciendo, así, en la escritura el alejamiento de la culpa¹⁴.

Las teorías de René Girard sobre la meditación¹⁵, sobre el hecho de que el impulso amoroso resulte estimulado por una persona, el mediador, que se admira y emula,

proporcionan una base teórica útil para entender este punto. Federico se siente atraído por Augusta, esposa del hombre que él admira de manera excepcional. La relación sujeto-objeto se produce, en estos casos, como consecuencia de la necesidad por parte del sujeto de imitar la conducta del mediador y del presupuesto de que, poseyendo al objeto, poseerá lo que le atrae de él. Sería Orozco y no Augusta el que determina la conducta de Federico¹⁶. Confluyen en Orozco, o por lo menos el amigo cree que confluyan, prendas de nobleza y rectitud. Augusta es hermosa, apasionada, pero, sobre todo, es el símbolo, el premio para el hombre especial que es su esposo. Poseerla significa para Federico confirmar el valor de su misma persona, imaginarse igual que el otro. Pero, la conducta del sujeto degrada el objeto, y Augusta aparece despreciable. Eso determina en Federico una doble frustración, una terrible derrota: el prestigio de Orozco, que Girard llamaría el "otro", se queda intacto, invulnerable a la imitación.

La crisis de Federico sigue un esquema muy claro, que se articula en un problema central, las necesidades económicas y morales, y otros episodios subordinados que lo complican e intensifican. El esquema podría ser representado gráficamente así:

$$C \rightarrow c^1 + c^2 + c^3 + \dots = S$$

indicando con S el suicidio, la suma de las crisis.

La primera de las crisis subordinadas, c^1 , corresponde a la huida amorosa de Clotilde con Santanita, "hortera de una tienda próxima". Federico no aprueba la elección "democrática" de su hermana, considerándola un verdadero ataque a su propio disfraz social de respetabilidad. Hasta entonces, él la había costreído a quedarse como escondida dentro de la casa, como formando parte de aquella realidad mísera que Federico se esforzaba para ocultar.

Más difícil de tolerar es c^2 , la segunda crisis. Aparece Viera-padre con la intención de hacer extorsión de una gran cantidad de dinero a Orozco. Federico reconoce en la actividad paterna la coincidencia del engaño: el padre intensifica la conducta del hijo y, por eso, hace más sensible a Federico con relación a su propia degradación.

Al final, c^3 , la tercera y última crisis, la decisión de Orozco que quiere explotar el fraude de Joaquín para resolver los problemas económicos de Federico y, al mismo tiempo, satisfacer su propia conciencia. Ejemplo bastante ambiguo de generosidad, parece formar parte de un plano precioso. De manera consciente o no, ese plano tiene el fin de vengarse de Federico empujando su procedimiento de auto-conciencia hasta la inevitable solución. Luego, Federico mismo se dará cuenta de la existencia de ese plano por parte de Orozco, percibiendo claramente la manera con la cual él quiere intensificar su crisis. Y, de hecho, Orozco le ofrece ayudas, beneficios, a cambio de desprecio, como la conciencia de Federico, atenazada por el sentido de culpabilidad, quisiera¹⁷.

Toda la jornada IV resulta construida sobre el intensificarse de la crisis de Federico. El sucederse de los personajes con los cuales él dialoga, mudando las escenas, es significativo si tenemos en cuenta las relaciones entre ellos y Federico, lo que para él representan. Así, en la esc. VI encontramos a Augusta; en la VII a Leonor; en la X a Orozco en presencia de

otros; en la XI a Orozco a solas; al final, en la XIII a la Sombra de Orozco. Si consideramos el tipo de relación que existe entre Federico y estos personajes, podemos notar como en la escritura se realice el intensificarse de la crisis, según etapas precisas que corresponden a la liberación gradual por parte de Federico de la máscara social. Estamos delante de un procedimiento de interiorización que produce una descomposición psíquica al final de la cual la Sombra de Orozco se pone como proyección alucinada de una conciencia que vive, ahora plenamente, el drama de la dualidad, de la bifurcación producida por la presencia conjunta de dos aspiraciones opuestas: una hacia lo sublime y otra hacia lo infernal. Federico vive de manera consciente su crisis y, sobre todo, prevé lúcidamente la trágica solución. Está aturdido por un sentido de cansancio, que es interior, producido por el constante esfuerzo para "juntar" las dos mitades de su ser, sostener el compromiso social.

La simetría requería que Orozco se confrontara en un diálogo visionario con la Imagen del amigo, como éste se había confrontado con su Sombra. En las últimas páginas se registra ese encuentro y otra vez pasamos del sencillo soliloquio al desdoblamiento, a la dramatización de la conciencia interrogante.

Al analizar las dos novelas de Galdós, nos hemos encontrado delante de dos dramas superpuestos: lo exterior y social, *La Incógnita*, y lo íntimo, *Realidad*. De hecho, tendríamos que hablar de una única novela, desarrollada en dos partes, cada una derivada de una óptica narrativa diferente. Con *La Incógnita*, obra horizontal, no se le permite al lector ir más allá de la opinión pública y perforar, así, la epidermis de unos sucesos oscuros.

Con *Realidad*, novela vertical, penetramos en las mismas conciencias de los protagonistas. Así, *Realidad* quiere ser, sobre todo, una novela para el lector, el cual tendrá que interpretar y, diríamos casi, volver a elaborar la materia de la novela, sin alguna mediación aparente. Pensada como solución a la gran incógnita de *La Incógnita*, el significado de *Realidad* es la constatación de la verdad aludida de la primera novela. Para encontrarla Galdós tuvo que ordenar los sucesos según una forma diferente. Al investigador inseguro sustituyó la palabra segura de los protagonistas del drama, a relaciones hipotéticas una relación que el lector mismo puede constatar directamente.

Notas

¹ Véase los problemas de la "focalización" en G. Genette, *Figure III*, Torino, 1976, pp. 237-242.

² Hemos utilizado la siguiente edición: B. Pérez Galdós, *La Incógnita*, Taurus, Madrid, 1976.

³ Gonzalo Sobejano identifica Infante, autor-testigo, con Equis, "autor juez que selecciona los documentos aportados y distingue lo verdadero de lo erróneo. Siendo, pues, el que cuenta y el que lee una sola persona, aquél escribe a éste lo que tiene gana y como tiene gana." (G. Sobejano, *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, 1976, p. 74). Dinah Lida acepta la unidad escritor-destinatario, y añade: "Con ciertas salvedades, Infante es el Benito Pérez Galdós de las crónicas sobre Fuencarral (autor-testigo); Equis, pues, es el Pérez Galdós de las novelas, en particular de Realidad (autor-juez), "(Dinah Lida, *Galdós entre crimen y novela*, Anales Galdosianos, VIII, 1973).

⁴ Por lo que se refiere a la capacidad de Galdós de retraer a sus personajes dibujando los caracteres físicos con agudas observaciones, Mariano Azuela dice: "Todo lo estudiaba con amor y minuciosidad, tomando tipos humanos en su contextura tanto física como anímica (...) describía (...) con el amontonamiento de detalles de la técnica naturalista, obediente al designio de dar al lector una imagen fiel e imborrable" (citado en Dinah Lida, *El crimen de la calle de Fuencarral*, Homenaje a Casaldueiro, Madrid, 1972, p. 280, n. 13).

⁵ Arnold Penuel ha hecho un interesante estudio sobre la ambigüedad de la virtud de Orozco, subrayando los elementos de obsesión puritana que dejan pensar a cierta inestabilidad mental. (A. Penuel, *The ambiguity of Orozco's virtue in Galdós La Incógnita and Realidad*, Hispania, vol. LIII, n.3, Sept, 1970, pp. 411-418).

⁶ Por el estudio de lo irracional en la obra de Galdós, véase R. Gullón, *Galdós, Novelista Moderno*, Taurus, Madrid, 1987, pp. 141-181.

⁷ Pero, eso lo podrá constatar solo el lector de *Realidad*.

⁸ B. Pérez Galdós, *El Abuelo*, Tello, Madrid, 1897, pp. V-VI.

⁹ "Siempre los novelistas han descrito los procesos mentales de sus personajes; pero, es en los últimos años cuando surge una técnica narrativa que apenas hace otra cosa que presentar esos procesos mentales. Se trata de las técnicas del "fluir de la conciencia". La frase ("stream of consciousness") es de William James; y, en efecto, estos experimentos novelísticos comenzaron cuando James, Bergson, y otros filósofos anti-intelectuales y vitalistas insistieron en los fenómenos psíquicos". (E. Anderson Imbert, *Formas en la novela contemporánea*, en G. Gullón, *Teoría de la novela*, Taurus, Madrid, 1974, p. 153).

¹⁰ B. Pérez Galdós, *Obras Completas*, vol. VI "Casandra", (prólogo), Aguilar, Madrid, 1951, p. 116.

¹¹ "Los soliloquios de Tomás, de Augusta, de Federico, traspasan los límites en que el arte dramático más libre y atrevido, más convencional, en beneficio de la transparencia espiritual de los personajes, tiene que encerrar sus monólogos. En el monólogo hay siempre lirismo de lo que se dice a sí propio el personaje(...) para que lo oiga el público, para que se entere éste de como va aquél pensando, sintiendo y queriendo. En el soliloquio de Realidad (...) hay mucho más que esto en el fondo, y la forma no es adecuada, pues siempre se ofrece también con esa apariencia retórica, para que el público se entere. A veces el autor llega a poner en boca de sus personajes la expresión literaria, clara y perfectamente lógica y ordenada, de sus nociones, juicios y raciocinios, de lo que, en rigor, en su inteligencia aparece oscuro, confuso, vago, hasta en los límites de lo inconsciente; de otro modo, el novelista hace hablar a sus criaturas de lo que ellas mismas no observan en sí, a lo menos distintamente, de lo que observa el escritor, que es en la novela como reflejo completo de la realidad ideada". (Leopoldo Alas, "Clarín", *Ensayos y revistas*, Lasanta, Madrid, 1892, pp. 295-296).

¹² "Estos procedimientos de desdoblamiento de la personalidad (diálogos con la sombra de otros personajes) permiten, por consiguiente, poner al descubierto reconditeces de conciencia que revelan en sí una realidad interior, oculta sin duda a otros individuos". (G. Correa, *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Gredos, Madrid, 1977, p. 168).

¹³ Hemos utilizado la siguiente edición: B. Pérez Galdós, *Realidad*, Taurus, Madrid, 1977.

¹⁴ (Federico)- "Si yo me viera *en tu caso*, me haría infeliz la idea de agraviar y deshonorar a un hombre tan bondadoso, tan digno de respeto y amistad".

(Infante)- "¿Crees en conciencia (...) que es villanía engañar sin escándalo a Orozco?"

(Federico)- "En conciencia de todo tamaño lo creo (...) Hasta la moral menuda *te* lo prohíbe".

"Pues no vacilo en decirte que si yo estuviera, como *tú*, prendado de Augusta, y no supiera contenerme en una actitud completamente platónica, sería un hombre indigno".

(II, 1). Lo subrayado es nuestro.

¹⁵ Citado en la introducción de *Realidad* por R. Gullón, *ed. cit.* pag. 16-17.

¹⁶ Cfr. R. Gullón, introducción de *Realidad*, *ed. cit.*, p. 16-17.

¹⁷ (Federico, espontáneamente)- "Tuya, tuya y sólo tuya es esta idea que tiene una cara divina y un reverso diabólico... Conmigo no te valen tus farsas de modestia; Tomás despréciame, no hagas caso de mí" (III, 11)

(Federico, turbado)- "(para sí)- Este hombre me está asesinando" (III, 11).

