

DICKENS Y GALDOS: LA PERSPECTIVA MÚLTIPLE

Lisa Pasto-Crosby

Las obras de Benito Pérez Galdós, aunque no suficientemente bien estudiadas todavía en las academias europeas, representan una de las contribuciones más importantes al realismo europeo. Habiendo escrito Galdós después de otros grandes realistas como Balzac y Dickens, y siendo además estudiante ávido y voraz de sus obras y sus técnicas, se apoya en sus declarados "maestros" y los sobrepasa.

A los estudiantes de la novela realista, los últimos escritores del realismo decimonónico nos interesan por lo desarrollado y perfeccionado que se encuentra el realismo a finales del siglo. Desaparecidos ya los toques del romanticismo que solían imponerse en las primeras obras realistas; *Las novelas contemporáneas* de Galdós presentan una verosimilitud en pleno florecimiento. El mundo complejo y convincente que se ve a lo largo de estas novelas se establece por medio de una variedad de técnicas a veces aprendidas de sus precursores y a veces basadas en ellas, pero desarrolladas hasta casi perder su parentesco. Inclusive en algunos casos se pueden encontrar técnicas que anuncian la venida del modernismo¹.

Propongo examinar este desarrollo en cuanto a lo que de más notable el realismo alcanzó: el establecimiento de la perspectiva múltiple. Entre la perspectiva personal y única del romanticismo y la multiplicidad vertiginosa de perspectivas del modernismo, aparece un perspectivismo mimético que propone una realidad a la vez verdadera y variada.

Para Galdós las raíces de tal perspectivismo se encuentran en las técnicas lingüísticas de Dickens, el cual sabía dar a cada personaje su propio punto de vista, su léxico particular, e incluso su mundos individualizado. Me sirvo del ejemplo de *Bleak House*, en el cual es posible encontrar varios ejemplos de estas técnicas, las cuales son típicas de su obra.

En la introducción del personaje Lady Dedlock, se puede ver cómo emplea Dickens la perspectiva múltiple:

My Lady Dedlock has returned to her house in town for a few days previous to her departure for Paris, where her ladyship intends to stay some weeks; after which her movements are uncertain. The fashionable intelligence says so, for the comfort of the Parisians, and it knows all fashionable things... With all her perfections on her head, my Lady Dedlock has come up from her place in Lincolnshire (hotly pursued by the

fashionable intelligence), to pass a few days at her house in town previous to her departure for Paris, where her ladyship intends to stay some weeks, after which her movements are uncertain. (56-58).

[Milady Dedlock ha vuelto a su casa de Londres a pasar unos días antes de irse a París, donde Milady se propone pasar una semana; después de lo cual no se sabe adónde irá. Es lo que dicen los rumores del gran mundo, para gran tranquilidad de los parisinos, y se trata de gente bien informada sobre todo lo que ocurre en el gran mundo... Revestida de todas sus perfecciones, Milady Dedlock ha legado de su residencia de Lincolnshire (perseguida en todo momento por los rumores del gran mundo) a pasar unos días en su casa de Londres antes de ir a París, donde Su Señoría se propone pasar unas semanas, y después no sabe adónde irá.] (29-32)².

Lo que se presenta aquí es una realidad vista desde varias perspectivas. Se ve a Lady Dedlock desde el punto de vista del narrador omnisciente, que la cree muy bella pero demasiado fría, y desde el del "gran mundo", que la admira y la sigue aunque tampoco le gusta su frialdad. Se ve la opinión que tiene el narrador del gran mundo (lo encuentra ridículo), la de Lady Dedlock (le aburre) y la de los demás miembros de la misma sociedad, para los cuales lo más importante es ser miembro de este "fashionable intelligence". El autor incorpora también las perspectivas de los lectores mismos, pues con la repetición de "previous to her departure to Paris" y "after which her movements are uncertain", establece un paralelo entre la actitud de estas personas hacia Lady Dedlock y el correr del rumor bien conocido de cualquier miembro de la sociedad. Así presenta la situación de una dama del gran mundo, desde la perspectiva de la dama, del gran mundo, de un crítico social (el narrador) y la relaciona con las experiencias sociales que han tenido los lectores.

Este es un momento específico en el texto, en el cual es posible ver claramente el multi-perspectivismo de Dickens, pero éste tiene ciertas técnicas que le permiten presentar la realidad desde varios puntos de vista a lo largo de su obra. Tiene la costumbre, ya comentada bastante en la crítica de sus novelas, de reducir lo esencial del carácter de un personaje a un epíteto, o unas palabras indicativas, lo cual llega a ser significador del personaje mismo. Es decir, cuando introduce al pobre chiquillo Jo, le presenta en un capítulo intitulado "Moving On" ["Hay que circular"]. Esta frase representa la apatía y falta de comprensión de la sociedad frente a los pobres, la falta de comprensión de parte del pobre Jo, que va "circulando" sin saber por qué hasta que se muere, y el desprecio que siente el narrador frente a la insensibilidad de su sociedad. La Señora Jellyby se presenta con la frase "Telescopic Philanthropy" ["Una filantropía telescópica"], lo cual llega a significar su caridad a larga distancia para gente que crea en su propia imaginación, y la falta de caridad o, mejor dicho de responsabilidad para su propia familia.

Una vez establecida la frase, o el tema del signo, el autor no tiene más que mencionar cualquier cosa que tenga relación con el tema para hacer recordar a los lectores las ideas y actitudes presentadas en la introducción. Así al mencionar a la señora Jellyby y a cualquier cosa filantrópica o a larga distancia, los lectores recuerdan la crítica de sus obras de "caridad". Cuando el pobre Jo no hace más que "circular", se acuerdan de la crítica social que hizo el narrador de su situación en la sociedad. El señor George va acompañado de un

lenguaje que corresponde al hecho de haber sido soldado de caballería, y Harold Skimpole apenas aparece cuando alguien menciona que "es un niño".

Estas frases indicativas o epítetos usualmente se basan en un conflicto entre percepciones de la realidad. A veces se limita al choque entre la perspectiva del personaje y la opinión que tiene el narrador de él: la Señora Jellyby y Harold Skimpole tienen muy alta opinión de sí mismos, y las frases que emplea el narrador como epítetos suyos recuerdan a los lectores que su opinión es todo lo contrario. Pero en algunos casos, como el del pobre Jo, el conjunto de perspectivas es más complejo. Se presenta en este caso la perspectiva del personaje, la de la sociedad, y entonces la opinión del narrador. Este tercer punto de vista se distingue de los dos anteriores porque el narrador indica su desaprobación fuerte de la actitud de su sociedad, y aunque tiene mucha simpatía para el chiquillo, la comprensión sofisticada que tiene de su situación le separa del punto de vista del pobre.

En algunos de estos personajes, el epíteto o la frase indicativa introduce también un léxico particular. Al contrario del epíteto, este vocabulario es mono-perspectivista porque refleja sólo el punto de vista del individuo; para establecer una presentación multi-perspectivista del mundo de la novela, el narrador tiene que presentar una yuxtaposición de estos vocabularios limitados. El prestamista Smallweed habla en términos financieros, la Señora Jellyby habla de obras de caridad, y todos los personajes que se dejan ilusionar por el famoso caso del tribunal adoptan vocabularios que reflejan o sus esperanzas ilusionadas o su desesperación con el proceso legal. En todo caso el vocabulario refleja las preocupaciones u obsesiones de los personajes, y revela a los lectores como ve el personaje la realidad.

En algunos casos, este léxico particular se desarrolla hasta indicar que el personaje vive en un mundo individualizado, el cual no parece formar parte de la realidad conocida de los demás personajes. Este es el caso con el prestamista Smallweed, pero el mejor ejemplo en la novela es el del pasante Guppy. Este ha adoptado el lenguaje legal, para indicar que se cree capaz de llegar al alto estado de *abogado*. Mientras habla del tribunal y la situación de los pupilos, su lenguaje sólo revela sus aspiraciones y su presunción. Pero cuando decide pedirle la mano a Esther, empieza su declaración con la advertencia: "What follows is without prejudice" (174) ["lo siguiente sin perjuicio" (174)], y le pregunta "Would yo be so kind as to allow me (as I may say) to file a declaration—to make an offer?" (175) ["¿Tendría usted la amabilidad de permitirme (si puedo decirlo) {presentar una declaratoria—} hacerle una proposición?"] (175).

El lenguaje ha penetrado su vida diaria hasta el punto de convertir toda relación social en proceso legal. El pasante vive en su propia realidad individualizada, aislado de las personas que no conocen el mundo del Tribunal. La señorita Esther tarda algo en reconocer que le está pidiendo la mano con su vocabulario legal porque su visión de la realidad no abarca un concepto tal como es el del mundo de jurisprudencia. Como don Quijote con su lenguaje caballeresco, estos personajes ven una realidad única y personal, y tratan de imponerlo en los demás. Los lectores, que ven un conjunto de realidades mono-perspectivistas, llegan a conocer una realidad compuesta de varios mundo individualizados.

Estas técnicas son típicas de la obra de Dickens, pero en *Bleak House* además se destaca la perspectiva múltiple por estar la narrativa dividida entre dos narradores. Ambos añaden su punto de vista (diferentes, el uno del otro) a la sobredicha multiplicidad de perspectivas

diferentes y aun opuestas que presentan los personajes. El primer narrador parece ser el típico narrador omnisciente de las novelas de Dickens. Se reconoce tanto el tono superior e irónico como las descripciones vivas e imaginativas que se destacan en el estilo dickensiano. En esta versión el narrador típico es, quizás, un poco menos sensible y menos profundo en su caracterización que los de otras novelas, porque en *Bleak House* estos aspectos se encuentran en la narrativa de Esther. Ella narra en primera persona con un estilo subjetivo y, a principios, algo infantil. Tiene simpatía para todo el mundo, y no comprende bien todo lo que ve.

En una rara ocasión de repetición entre las dos narrativas, es posible comparar las dos descripciones de la señorita Flite para examinar la función de la perspectiva múltiple al nivel narrativo. El narrador omnisciente la describe de esta manera:

Standing on a seat at the side of the hall, the better to peer into the curtained sanctuary, is a little mad old woman in a squeezed bonnet, who is always in court, from its sitting to its rising, and always expecting some incomprehensible judgement to be given in her favour. Some say she really is, or was, a party to a suit; but no one knows for certain because no one cares. She carries some small litter in a reticule which she calls her documents; principally consisting of paper matches and dry lavender. (51)

[Subida en una silla a un lado de la sala, con objeto de ver mejor el santuario encortinado, hay una ancianita loca tocada con un gorro fruncido, que siempre está en el tribunal, desde que empieza la sesión hasta que se levanta, y que siempre espera que se pronuncie algún fallo incomprensible en su favor. Hay quien dice que efectivamente es, o fue alguna vez, parte en un pleito, pero nadie está seguro, porque a nadie le importa. Lleva en su {bolso de mano} cachivaches a los que califica de documentos; se trata fundamentalmente de fósforos, de papel y de lavanda seca]. (24)

Igual que su descripción del desesperado demandante Gridley, la de la señorita Flite es precisa, crítica, y cómica. La describe tal como la ven los que trabajan en el Tribunal: es una molestia, les hace reír, y está loca.

Vista desde la perspectiva de Esther, cambia el retrato:

...when a curious little old woman wearing a squeezed bonnet, and carrying a reticule, came curtsying and smiling up to us, with an air of great ceremony. "O!" said she, "The wards in Jarndyce! Ve-ry happy, I am sure, to have the honor!"... "Mad!" whispered Richard, not thinking she could hear him. "Right! Mad, young gentleman", she returned so quickly that he was quite abashed. "I was a ward myself. I was not mad at that time", curtsying low, and smiling between every little sentence. "I had youth and hope. I believe, beauty. It matters very little now. Neither of the three served, or saved me". (81)

[...cuando se nos acercó una {ancianita} extraña, tocada con un {gorro fruncido} y que llevaba un {bolso de mano}, llena de reverencias y sonrisas y con aire de gran ceremonia.

—¡Ah! —exclamó—. ¡Los pupilos de Jarndyce! ¡Pero qué gran placer es tener el honor!...

—¡Está loca! —dijo Richard, creyendo que no lo oiría.

—¡Exacto! Loca, jovencito —respondió ella con tal rapidez que Richard se sintió muy avergonzado—. Yo también tuve un tutor en tiempos. Entonces no estaba loca —dijo con una gran reverencia y con una sonrisa entre cada frase—. Tenía juventud y esperanzas,

y creo que belleza. Ahora ya no importa. Ninguna de las tres cosas me sirvió de nada, ni me salvó.] (60)

Lo que se nota es que no la pone en ridículo, ni la describe de una manera sarcástica como lo había hecho el otro narrador. Esther describe esta persona curiosa, e inmediatamente la hace hablar. Ella no suele juzgar como su colega omnisciente, sino que deja que los personajes se revelen por sí mismos.

Aunque su perspectiva subjetiva e inmadura parezca inferior a la del narrador omnisciente, tiene un papel importante en el desarrollo de una visión multiperspectivista de la realidad. Con el propósito de construir un eco entre las dos descripciones, Dickens repite ciertas palabras específicas: "little old woman" [ancianita], "squeezed bonnet" [gorro fruncido], y "reticule" {bolso de mano}. Así les asegura a los lectores que presencian dos descripciones de la misma mujer, aunque no la conocen todavía de nombre. Establece Dickens dos perspectivas diferentes de la ancianita y por lo tanto del mundo de jurisprudencia.

Es precisamente en cuanto a este mundo de casos, abogados, y demandantes que importa tanto la perspectiva múltiple de la novela. Dickens emplea el narrador omnisciente para presentar una crítica social de todo el sistema legal de su país. Con nombres ridículos, conversaciones legales sin sentido, y casos interminables, el narrador ataca con gran furia el sistema legal que puede destruir las vidas de tantas personas, y da su aprobación a los pocos personajes que saben resistir la tentación de la riqueza con que los abogados suelen ilusionar a sus víctimas. Es una crítica social severa y lógica, que va a convencer a los lectores de los peligros del Tribunal, pero que no producirá gran efecto emocional.

El narrador que tanto admira el carácter honesto de los que saben resistir al mundo de jurisprudencia hubiera tenido gran dificultad en describir con simpatía los destinos de los demandantes que se dejan destruir por el mismo sistema. Puede describir con simpatía la triste muerte de un víctima inocente de la sociedad, como el pobre Jo. Pero la señorita Flite, el comandante Gridley, y sobre todo el pupilo Richard Carstone son todos autores de su propia mala fortuna, y la actitud crítica del narrador omnisciente requeriría que los criticara fuertemente. Esther, en cambio, suele juzgar poco a sus personajes, y presentados en su narrativa ingénua, ellos pueden llegar a afectar bastante a los lectores.

La realidad que ven los lectores es, entonces, un compuesto de las dos señoritas Flite, y de los dos mundos del Tribunal. Estas perspectivas no son irreconciliables; los dos narradores llegan a las mismas conclusiones sobre la señorita Flite (es loca) y sobre el Tribunal (es peligroso). Pero en una narrativa los lectores ven el mundo de la novela desde una perspectiva que es crítica y omnisciente, y en la otra desde una que es personal y generosa. La unión de varios puntos de vista permite una comprensión mayor y más profunda de este mundo, y la división del narrador llega a ser un raro momento de autoconciencia que les permite a los lectores explotar la técnica de la perspectiva múltiple en la obra de Dickens.

En las novelas de Galdós, tal nivel de autoconciencia del arte de novelar forma parte de su estilo, y en *Las novelas de Torquemada* es posible trazar la influencia de las sobredichas técnicas dickensianas. El mundo social es presentado de una manera igualmente multiperspectivista, en que se notan varios puntos de vista de la realidad. Por ejemplo, cuando

describe el narrador la reacción de los electores a la coincidencia de la llegada del nuevo senador y el voto sobre el ferrocarril, se nota como funcionan estas perspectivas:

los de allá atribuyeron el rápido triunfo a influencias del nuevo senador (a quien se suponía gran poder)... Y trajo una carta *El Imparcial* en que narra el efecto causado por la noticia en aquella sensata población, describiendo cómo había perdido el sentido todo el sensatísimo vecindario; cómo habían sacado en procesión por las calles, entre ramas de laurel, un mal retrato de don Francisco que se proporcionaron no se sabe dónde... (380-81).

La condenación de la conciencia provinciana es, a la vez, seria y muy divertida. Los lectores se ríen de la perspectiva de estos tontuelos ("los de allá") que tienen un conocimiento tan limitado de su propio sistema de gobierno. Su reacción es tan absurda como incorrecta, y el narrador se burla de ellos a lo largo del párrafo. Muestra cómo "atribuyeron", y "suponían" estas personas, dejando ver cuán equivocadas se encuentran en tales suposiciones. Una vez establecidas las conclusiones erróneas de los provincianos, el narrador los llama "sensatos" y después "sensatísimos", aumentando la ironía a cada paso, hasta revelar dos opiniones suyas con una sola palabra ("un *mal* retrato"): lo que hace esta gente es de mal gusto, y que el narrador tiene en poco a su protagonista.

El desfile con el retrato del senador (que sale descrito, irónicamente, en *El Imparcial*), es sumamente grotesco. En comparación con la presentación de Dickens de las supuestas actividades de Lady Dedlock, se nota que aquí también se trata de una triple presentación: la perspectiva de los provincianos, la del autor de la carta en el periódico, y la del narrador omnisciente.

Aquí también se rechaza la perspectiva de la sociedad, aunque no es el gran mundo social en este caso, sino la gente de provincias. El narrador presenta la versión de la realidad que tiene esta gente, e inmediatamente lo pone en ridículo. Como lo había hecho el narrador de Dickens, establece gran distancia entre sus propias opiniones y las de estos miembros de la sociedad, y también lo hace de una manera que funcionará como eco de la realidad de los lectores.

Pero también se notan diferencias importantes entre estas dos descripciones multiperspectivistas. En primer lugar, hay otra perspectiva que se queda notablemente ausente en la descripción de Galdós: la del protagonista. El nuevo senador es el epicentro de la descripción, y a pesar de que la mayor parte de la novela se narra desde su perspectiva, ésta no entra aquí en la presentación. Los lectores, conociéndolo ya muy bien, pueden imaginar la reacción de don Francisco: odiaría tanto el tumulto público como el malgastar dinero en ramas de laurel, y no podría encontrar palabras para responder a la situación. La relación establecida entre lectores y protagonista añade las opiniones de éste a la situación descrita, y su punto de vista se queda suspendido en los márgenes de la descripción, ausente, pero presente en las mentes de los lectores.

En segundo lugar, la perspectiva de la carta en *El Imparcial* no se describe totalmente. Es posible suponer al mencionar "cómo había perdido el sentido" la población, y al describir el famoso desfile, que el autor de la carta tendría que expresar algún desprecio, porque los hechos en sí son ridículos. Y es también posible que este autor no habría expresado una opinión tan negativa como la del narrador, pero no se presenta este punto de vista de una

manera suficientemente clara para identificarla o clasificarla. Lo interesante de esta perspectiva es que se presenta, aunque "en ausencia", como carta, es decir, ya convertida en texto. La carta aparece en el periódico (donde tendría que pasar por las manos de un editor), de tal manera que lo que aparece en el texto de la novela no es sino una versión de la carta hecha por el editor del periódico. El eco quijotesco no podría destacarse más, aun si hubiera escrito la carta el mismo Cide Hamete Benengeli, y Galdós lo emplea para enfatizar su interés en el arte de novelar. La repetición de los chismes del gran mundo de Londres que se encontró en *Bleak House* se ha convertido en una serie de autores y textos que cuestionan no sólo la veracidad de lo que se dice en la sociedad sino también de lo que se lee y se escribe en el mundo social.

En esta novela Galdós adopta la técnica dickensiana de establecer un epíteto para el personaje, pero el uso es limitado y diferente del de su antecedente. A Doña Lupe le llama "la de los pavos", lo cual funciona como un acuerdo del origen poco ilustre de la Señora Jáuregui. Este epíteto es como los de Dickens, porque establece una distancia irónica entre dos perspectivas cuando opone las pretensiones burguesas de Doña Lupe a la opinión negativa que tiene el narrador de ella.

Pero cuando se emplea la técnica con el protagonista se puede ver la adaptación e invención que hace Galdós con lo que aprendió de Dickens. Como es personaje central de la obra, y por consiguiente hay que nombrar a don Francisco con frecuencia, el narrador le llama de varias maneras: "el usurero", "el prestamista", y más tarde "el nuevo senador" y "el marqués de San Eloy". Pero los epítetos más notables son "el tacaño", y "el Peor". Este es apodo que decide el narrador copiar de "algunos historiadores inéditos", (1) y que aplica a su protagonista en el segundo párrafo de la novela. Este epíteto no es multiperspectivista, pues no evoca el punto de vista ni del prestamista ni de ningún otro personaje. Se limita a las opiniones que tiene el narrador del protagonista, las cuales, a pesar de ser mono-perspectivistas, son bastantes complejas. Aparece el epíteto por primera vez después del famoso primer párrafo de *Torquemada en la hoguera* que tanto se ha comentado en la crítica galdosiana³. Sirve, a lo largo de la serie, como un eco tanto de las imágenes denunciadoras con que introduce el protagonista, como de la comparación desfavorable con el otro Torquemada Inquisidor. Este epíteto se emplea con frecuencia en *Torquemada en la hoguera* mientras establece el narrador su actitud negativa hacia el protagonista. En *Torquemada en el Purgatorio*, reaparece cuando describe el narrador los chismes que corren en sociedad acerca de "Torquemada el Peor" (336), pero en general se concentra en la primera novela.

El nombre de "el tacaño", por el contrario, aparece por toda la obra, del segundo capítulo hasta la última vez cuando está muriendo el protagonista tres capítulos antes del fin de la serie. Este epíteto parece ser aun más mono-perspectivista, porque se limita no sólo a la perspectiva del narrador, sino también a un cierto aspecto de su opinión sobre el protagonista. Refleja el hecho de que Torquemada, aunque llega a ser marqués, jamás deja de ser el personaje tipo del avaro⁴. Apoya la interpretación que hace Boudreau de la novela, cuando dice éste que aunque el protagonista aprende a adaptarse a sus circunstancias, existe sólo una ilusión de cambios fundamentales en su carácter(114).

En la obra de Dickens la doble o triple perspectiva producida por el uso del epíteto resultaba en una presentación irónica del personaje. Como Galdós ha decidido emplear la

técnica sin la variedad de perspectivas, sería lógico suponer que se reduciría la ironía en la presentación del protagonista. Pero Diane Urey, en su libro *Galdós and the irony of language*, ha mantenido que la ironía se extiende por toda la obra de Galdós (2), y ha caracterizado con mucho cuidado la profusión de ironía en *Torquemada en la hoguera* (95-121). Entonces hay que sospechar que el gran irónico no hubiera adoptado una técnica que se basa en la ironía y la perspectiva múltiple para abandonar precisamente estos aspectos de la técnica.

Resulta que el empleo del epíteto tiene unos defectos más sutiles y más complicados en esta novela. Galdós ha podido alcanzar un fenómeno que no suele encontrar en las novelas realistas, pues presenta con simpatía un personaje antipático.

El epíteto forma parte de la estrategia de la presentación. Suena como un estribillo negativo entre otros elementos contradictorios, y la ironía de la presentación, en vez de ser parte del epíteto en sí, se encuentra en donde se coloca la palabra que recuerda a los lectores que Torquemada "es tacaño". Es, pues, "el tacaño" el que da un discurso sobre la caridad a su hija (42), aunque tenía que cambiar la capa nueva por la vieja para regalar ésta a un mendigo. Es "el tacaño" el que trae los dulces a Fidela del Aguila, los cuales, un poco rancieros, compra a un precio muy reducido a un deudor suyo (132). Y es "el tacaño" el que, mientras trata de hacer otra obra caritativa en su lecho, le pide al Padre Gamborena (que se parece al mendigo) que le devuelva la capa (638-39)⁵.

Son sumamente irónicas estas situaciones, pero es una ironía diferente de la de Dickens. El inglés basa su ironía en el choque entre el punto de vista del personaje y el del narrador, los cuales presentaba como desiguales; el equivocado siempre es el personaje, y el narrador siempre tiene razón⁶. En la obra de Galdós se encuentra más ambigüedad. El personaje está equivocado, tanto como los personajes de Dickens, pero no se trata de un conflicto irónico entre la perspectiva de un hombre que se cree generoso y la de un narrador que lo cree tacaño. (Aunque Torquemada trata de hacer obras de caridad para salvar a su hijo, no se cree hombre caritativo; para él es un asunto de negocios, de pagar suficiente dinero a Dios y a los médicos para que le salven su hijo). El conflicto irónico aparece entre la simpatía que tiene el narrador por el padre que pierde su hijo, y el desdén que siente por el hombre que trata de *comprar* del Señor la vida de su hijo, y obtenerla a precio reducido. Es un conflicto de perspectivas opuestas en la mente del narrador, que emplea el epíteto negativo para crear una reacción ambigua hacia el protagonista por parte de los lectores. Con la perspectiva múltiple de Dickens los lectores comparaban los distintos puntos de vista de los personajes con la perspectiva superior del narrador omnisciente, pero en la obra de Galdós el narrador presenta su propio perspectivismo en su reacción ambivalente frente al protagonista.

Esta ambigüedad se refleja en el uso del léxico particular del personaje. *Las novelas de Torquemada* son un ejemplo en el que se puede ver que Galdós presta aun más atención que Dickens al lenguaje de sus personajes. Todos ellos tienen un vocabulario que corresponde a su situación socio-económica, tanto el de los del Aguila y Donoso como el de Torquemada y Tía Roma. Como en la obra de Dickens, hay personajes cuyo léxico refleja también los intereses y las obsesiones personales; así el hipócrita Bailón habla de su "Humanidad", y el ciego mimado habla como si fuera un joven rico mientras vive en la miseria. Hall establece varios antecedentes para el interés que tiene Galdós en el lenguaje de su protagonista, entre ellos varios personajes galdosianos e incluso Sancho Panza (144-45). Pero también señala

un aspecto del lenguaje del prestamista que corresponde mejor al modelo dickensiano: “[He has a] tendency to translate difficult and unpalatable ideas into the readily understandable terms of business dealing” (144), [Tiende a traducir las ideas complejas y desagradables en términos de negocios fácilmente comprensibles]⁷. En términos psicológicos, sabemos que Torquemada reduce estos asuntos al lenguaje de negocios porque así los puede comprender mejor. Pero si se compara la caracterización de Galdós con la de Dickens, hay que reconocer que ha decidido caracterizar al prestamista mediante esta reducción para revelar las limitaciones y la obsesión del personaje.

En la obra de Dickens el léxico particular se usa para *revelar* el nivel socio-económico del personaje, o una obsesión particular como la de la señora Jellyby o la del pasante Guppy. Pero no se usa para iluminar cambios en el personaje, porque, en general, los personajes dickensianos son mucho más estáticos que los de Galdós. La evolución lingüística del prestamista revela un gran cambio en el usurero de la clase baja que llega a ser marqués. Chamberlin mantiene que Galdós aprendió de Dickens el uso de la muletilla (296-98), y describe el desarrollo de ciertas muletillas que emplea Torquemada a lo largo de la serie. Estas son parecidas a las de Dickens, en que producen un eco de información variada y complicada para los lectores por medio de una sola palabra (como el origen humilde del protagonista, su actitud hacia el dinero, etc.). Pero se diferencian de esta técnica dickensiana porque reflejan los cambios del personaje. El hecho de que Galdós emplea toda una serie de muletillas—Chamberlin cita cinco (306)—atestigua la necesidad de cambiar el léxico particular mientras cambia el protagonista.

La obsesión que domina el vocabulario del prestamista es, obviamente, el dinero. El hombre que convierte a estrellas en pesetas y trata de comprar la vida de su hijo y más tarde su propia vida revela su obsesión por el dinero. Pero como usurero “positivista” (13), aprende a ganar dinero y avanzar en sociedad porque “hasta le salían mejores negocios, más amigos útiles y explotables” (14). El resultado es un conflicto entre la avaricia esencial de su carácter y la necesidad de vivir bien como miembro de la alta sociedad. Hall describe así el proceso: “On the social plane, then, Torquemada has by now undergone a partial but irreversible metamorphosis whose principal outward manifestation is linguistic (160), [Pues en términos sociales ya Torquemada ha pasado por una metamorfosis parcial pero irrevocable, que se manifiesta en la lingüística].

Mientras el léxico particular en la obra de Dickens revelaba la perspectiva del personaje, en esta novela refleja el conflicto entre las dos perspectivas irreconciliables del personaje. En un momento que revela el choque entre el mundo del pueblo y el de la aristocracia, Torquemada, frente a un plato que la parece ser nada más que huesos, insiste, “—Cruz, ¿cómo se llama esto?” (300). Trata de dominar su nuevo mundo con el lenguaje copiado de Donoso, así necesita saber que el plato se llama “relevé de cordero a la romana”. Pero la metamorfosis parcial le hace protestar porque a pesar del nombre elevado del plato “esto no es más que huesos” (300).

Se establece una tensión entre el vocabulario de la calle (las muletillas) y las “frases bonitas” que aprende el prestamista de Bailón, Donoso, y los miembros de la alta sociedad que le consultan en asuntos financieros. Forma un paralelo con el perspectivismo del narrador que se presenta por medio del conflicto entre el epíteto negativo y la simpatía del

narrador. Estas tensiones se llevan al colmo del conflicto: la última palabra pronunciada por el protagonista. La palabra "conversión", podrá pertenecer o al mundo de la usura o al mundo de la religión de la sociedad. Aun si es posible imaginar cómo termina el prestamista⁸, su léxico revela que es un hombre atrapado en la ambigüedad entre los dos mundos de su experiencia.

Como si no hubiera sido suficientemente experimental producir un conflicto entre piedad y antipatía en sus lectores, Galdós presenta además, una nueva versión de la tematización del perspectivismo que había hecho Dickens. Mientras éste había dividido al narrador, Galdós establece dos alianzas para un solo narrador. Primero se une éste con la perspectiva del protagonista, después establece una alianza igualmente profunda con la antagonista de la novela. En ambos casos Galdós se sirve del tipo de narrador que llamó Germán Gullón "el narrador de omnisciencia selectiva" (17), el cual se limita a la perspectiva de un solo personaje. Dickens había dividido al narrador en dos con el propósito de presentar dos perspectivas completamente diferentes del mismo objeto: el mundo del Tribunal. En *Las novelas de Torquemada*, Galdós establece estas alianzas entre el narrador y los dos antagonistas para revelar la percepción que cada personaje tiene del otro.

Mientras el narrador se alía con Torquemada, éste observa a Cruz del Aguila con gran admiración y respeto, pero con una falta de comprensión total. Le fascina el dominio del lenguaje social y de los modales distinguidos que tiene la aristócrata, y aunque llega a abominar a su cuñada siempre reconoce el poder que tiene por ser miembro del mundo ajeno de la aristocracia. La alianza entre el narrador y Cruz del Aguila ofrece una vista nueva del protagonista. Tiene una opinión negativa del prestamista que es parecida a la condenación del narrador, pero su actitud es aun más fuerte, y no contiene la simpatía que tiene el narrador hacia su protagonista. Se ve que Cruz jamás podría comprender el deseo de atesorar dinero que tiene el hombre del pueblo hecho rico. La afición al trabajo y a la avaricia de su cuñado son incomprensibles a la aristócrata empobrecida que necesita gastar mucho dinero para recuperar su puesto en el mundo social.

En términos del perspectivismo en la novela, la falta de comprensión que tiene cada personaje para su antagonista ayuda a los lectores a comprender el comportamiento de cada uno en el conflicto entre los dos. Lo que cada uno *no* comprende del otro presenta otra vista del otro mientras revela las limitaciones del observador. La yuxtaposición de dos perspectivas que no se comprenden la una a la otra crea una dialéctica del perspectivismo, y así Galdós cuestiona tanto la perspectiva como fenómeno como la manera en que uno llega a adoptar cierto punto de vista.

Las perspectivas de Torquemada y Cruz del Aguila son completamente opuestas, porque se basan en dos mundos sociales separados el uno del otro. Galdós explora la formación del individuo, y se ve a la aristócrata y al usurero miserable, condicionados tanto por su ambiente y por los acontecimientos de sus vidas como por algo que resulta ser "lo individual". A pesar de ser miembros de la misma familia, y de haber experimentado los mismos acontecimientos en sus vidas, Cruz, Fidela, y Rafael de Aguila tienen reacciones diferentes ante su mala fortuna (y hay que notar que el narrador se alía con Rafael en tres capítulos de *Torquemada en la Cruz*, y en medio capítulo de la tercera novela, para enfatizar la diferencia de su perspectiva). También el cambio en el protagonista no se queda como antes, pero tampoco llega a ser marqués verdadero⁹.

La dialéctica del perspectivismo producida por la oposición de *dos* puntos de vista limitados, en combinación con la perspectiva de implícita superioridad que tiene el propio narrador, esclarece la función de la perspectiva múltiple en el texto realista. Pues establece Galdós que el escribir una novela realista es una actividad que se basa en el perspectivismo, que la verosimilitud consiste en producir una realidad múltiple, precisamente porque la realidad que experimentamos todos los días no es más que la realidad *percibida* por cada persona. El éxito que tiene Galdós con sus experimentos novelescos atestigua tanto el interés que tenía en explorar la técnica novelística como la gran maestría con que dominaba su arte, y nos recuerda que debe ocupar su lugar entre los mejores realistas europeos de su época.

Notas

¹ Véase John W. Kronik, "El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy", *Anales Galdosianos*, 12 (1977), 71-94.

² Cito la traducción de Fernando Santos Fontenla. Donde hay diferencias que no corresponden a mi análisis, he puesto entre paréntesis {} los cambios míos.

³ Véase Ayala, Lowe, Shirley, Urey.

⁴ Véase mi artículo, "Unconventional Character Introduction in the *Torquemada Series*", *Romance Languages Annual*, 1990, en que examino el personaje tipo hecho protagonista.

⁵ Hall también menciona la apariencia del epíteto cuando Torquemada trata de contar y "prestar" las estrellas (142).

⁶ No se trata, claro está, de la narrativa de Esther, que sí se equivoca cuando narra, pero que no suele emplear estas técnicas.

⁷ La traducción es mía.

⁸ Esta es la tesis de Boudreau.

⁹ Hall dice "The transformation will never be complete, but once underway it cannot be wholly reversed" (152) [jamás sé completar la transformación, pero una vez empezada, será imposible revocarla].

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA, Francisco: "Los narradores en las Novelas de «Torquemada»". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 250-52 (1970-71): 374-81.
- BOUDREAU, Harold L.: "The Salvation of Torquemada: Determinism and Indeterminacy in the Later Novels of Galdós". *Anales Galdosianos*. 15 (1980): 113-128.
- CHAMBERLIN, Vernon A.: "The *muletilla*: An Important Facet of Galdós' Characterization Technique". *Hispanic Review* 29 (1961): 296-309.
- DICKENS, Charles. *Bleak House*. Ed. Norman Page. Baltimore MD: Penguin, 1971.
- . *Casa Desolada*. Trad. Fernando Santos Fontenla. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.
- GULLÓN, Germán: *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.
- HALL, H. B.: "Torquemada: The Man and his Language". *Galdós Studies*, Ed. J. E. Varey. London: Tamesis, 1970. 136-163.
- KRONIK, John W.: "Misericordia as Metafiction". *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo*. Ed. B. Brancaforte, et al. Madison WI: U of Wisconsin, 1981. 37-50.
- LOWE, Jennifer: "Narrator and Reader in *Torquemada en la hoguera*: Some Further Considerations", *Anales Galdosianos*. 18 (1983): 89-95.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Las novelas de Torquemada*. Madrid: Alianza, 1970.
- SHIRLEY, Paula: "The Narrator/Reader Relationship in *Torquemada*, or How to Read a Galdosian Novel". *Anales Galdosianos*. 20 (1985): 77-87.
- UREY, Diane F.: *Galdós and the irony of language*. *Cambridge Iberian and Latin American studies*. NY: Cambridge UP, 1982.