

4.1-24

GALDÓS Y DOSTOIEVSKI: UNA MIRADA INTERTEXTUAL AL PROBLEMA DEL DOBLE¹

Mercedes López Baralt

Desde *Crimen y castigo* decae el talento de Dostoievski, sus defectos se acentúan, su psicología se vuelve cada vez más enrevesada y empetacada, y sus héroes más lunáticos, insensatos, epilépticos y, como diríamos aquí, más guillados, absortos en inexplicables contemplaciones o andando embelesados por las calles, soñando o delirando. En suma, sus novelas parecen sucursales del manicomio. Notemos nuevamente el influjo que ejerció en los entendimientos rusos nuestro Cervantes. El carácter más importante que creó Dostoievski después del héroe de *Crimen y castigo*, es el de la novela *El idiota*, tipo imitado del *Quijote*, enderezador de entuertos, loco, o mejor dicho, simple sublime.

Emilia Pardo Bazán: *La revolución y la novela en Rusia* (1887)²

Pánfilo de mi corazón: rabio también por echarte encima la vista y los brazos y el cuerpo todo. Te aplastaré. Después hablaremos tan dulcemente de literatura y de Academia y de tonterías. ¡Pero antes te morderé un carrillito!

Emilia Pardo Bazán: *Cartas a Galdós*³

Para Vernon Chamberlin

La primera página de *Crimen y castigo* aborda la obsesión fundamental de Dostoievski: el problema del doble. Encontramos a Rashkolnikov decidiendo su suerte en la calle, como en su día lo hiciera la Celestina que apostó su destino en el paródico voto épico de "Ir quiero" a casa de Pleberio. En pleno monólogo dialógico, Rashkolnikov se escinde debatiendo las opciones de la acción o la reflexión: de entrada Dostoievski nos prepara para el desarrollo del personaje como un ser dual, el asesino más compasivo de la historia literaria del diecinueve.

Es precisamente el motivo del doble el que nos permite un acercamiento comparatista a Galdós y a Dostoievski. El propósito del presente

trabajo es comparar *Realidad* con *El idiota*: la filiación entre estos textos se hace posible gracias a la mediación de la primera traducción francesa de la novela rusa, de 1887, así como a las conferencias de Emilia Pardo Bazán sobre el tema, del mismo año.⁴

Antes de emprender nuestro asedio comparatista, valgan varios *caveats*. El primero, que no hay evidencia explícita para la filiación que propongo.⁵ El segundo, que entre ambos autores hay un vínculo común que puede explicar la obsesión con el doble y la santidad laica: Cervantes. Tercero, que la noción del doble no es invención de Dostoievski, sino rasgo diagnóstico de la novela moderna, como apunta Kristeva.⁶ Cuarto, que hay coincidencias que se deben, como diría Clarín, a “los vientos alisios del arte moderno”.⁷ Por último, que es posible que estemos incurriendo en el tercer tipo de diálogo intertextual de que hablara Gilman: invocar las lecturas que nos acompañan al leer.⁸

Y ahora, manos a la obra, sabiendo que se trata de explorar una posibilidad, no de afirmarla. Son muchos los paralelos entre *El idiota* y *Realidad*:

1. *El caso de un “santo” laico*. En *El idiota* es explícita la preocupación por la espiritualidad en tiempos modernos, encarnada en Myshkin. En cuanto a *Realidad* hay que apuntar que Galdós ya andaba preocupado por el tema pues en su *Fortunata y Jacinta* presenta a Guillermina como posible santa. Empleo las comillas para enmarcar el término de “santo” cuando lo aplico a Orozco tal y como lo hace Galdós la primera vez que lo nombra en *La incógnita*, por razones que luego se verán.

2. *La posible locura del protagonista*. Myshkin es visionario, sufre de epilepsia y de trances místicos; todos los personajes lo han considerado “idiota” en algún momento. Orozco alucina, mientras que su mujer afirma que su “santidad” es como un “tic” nervioso (R., p.828)⁹ y que su “exaltación de bondad no es sino locura” (R., p.884). La crítica se debate entre la “santidad laica” o la “demencia” del personaje: pero temprano Clarín reconoce que “¡el santo es acaso un loco!”¹⁰

3. *El doble masculino*: Orozco/Federico, Myshkin/Rogozhin. Orozco representa la moral burguesa y el *super ego*; Federico el hedonismo y la vida bohemia. Myshkin la compasión; Rogozhin la violencia. En ambos casos cada polo de la pareja es imprescindible al otro.

4. *El doble femenino*: Augusta/la Peri, Anastasia/Aglaiia. A primera vista parece una oposición entre la burguesa y la ramera. En *El idiota* la huérfana Anastasia ha sido por años la amante de Totzky, Aglaiia es una niña bien que vive con sus padres. Pero en *Realidad*, en esta oposición de cuerpo y alma, el alma le toca a la prostituta y el cuerpo a la esposa.¹¹ La Peri tiene con Federico la comunión espiritual que quisiera Augusta para sí, quedándole sólo los momentos de pasión carnal. Por los que Federico la despre-

cia: Pardo Bazán¹² señala la sorpresiva inversión de acusadores: en vez de censurar Orozco a su mujer, es Federico quien le censura su infidelidad, cometida precisamente con él mismo.

5. *Una muerte violenta: Anastasia, Federico.* En ambos casos parece un crimen, aunque sólo lo es en *El idiota*. Anastasia muere apuñalada por Rogozhin mientras que Federico se suicida. Aunque cabe notar que la muerte de Anastasia es en el fondo un suicidio como el de Federico. Con sus dones de visionario, Myshkin le advierte a Rogozhin: “el casarse contigo, equivaldría a un suicidio largo tiempo premeditado” (pp.150-151).¹⁵ Más importante aún como punto de contacto entre ambas novelas es la muerte de las dos protagonistas a manos de quienes decían amarlas: física en el caso de Anastasia, espiritual en el de Augusta.

6. *Rasgos comunes de Myshkin y Orozco:* además de la “santidad” y locura, ambos son de clase alta y ociosos. Comparten la inapetencia sexual y perdonan a su rival amoroso. Incluso en ambos hay una sugerencia de homosexualidad latente, como lo han visto Ricardo Gullón y John Sinnigen.¹⁴ Textualmente ello podría argumentarse; baste señalar que en ambos casos la novela cierra con una escena de lecho ocupada por la pareja masculina.

7. *El fracaso del protagonista:* ni Myshkin logra salvar a Anastasia de su suerte final a manos de Rogozhin, ni Orozco logra “redimir” a su mujer arrancándole la confesión de su adulterio. Este fracaso podría leerse como la propuesta de la imposibilidad de la santidad laica, o como lo diría Michael Holquist al hablar de los resquicios de la cristología en *El idiota*, el colapso de la herencia mesiánica que se avizora en la contemplación perturbada del cadáver de Cristo en el cuadro de Holbein, agorera de una muerte sin resurrección.¹⁵

8. *El final:* soledad y abandono de la mujer (Anastasia asesinada, Augusta despreciada), ante el abrazo fraternal de los dos hombres (Myshkin con Rogozhin, Orozco con la Imagen de Federico): arquetipo triangular que convoca el icono visual de *El almuerzo en la hierba* de Manet.¹⁶

9. *La ambigüedad de la propuesta novelesca:* La crítica de *El idiota* ha insistido en el hecho de que a lo largo de su obra Dostoievski intentó escamotear la voz del autor implícito. Feuer Miller invoca unas elocuentes palabras del ruso al respecto: “no me he permitido jamás, en mis escritos, el seguir mis convicciones hasta sus últimas consecuencias, no me he permitido nunca decir la última palabra”.¹⁷ Por su parte, Rosenshield encuentra en la novela que nos ocupa tres autores implícitos. Cada punto de vista deconstruye al otro, convirtiendo a *El idiota* en la más revolucionaria y moderna de las novelas de Dostoievski.¹⁸

En el caso de *Realidad*, la recepción contemporánea de su versión teatral, de 1892, nos puede dar una idea de la perplejidad que causaría en su

momento la novela: Pardo Bazán señala que el público entendió que en la obra había algo grande, pero aún ignoto.¹⁹ Como en el caso de Dostoievski, la ambigüedad de su propuesta debe mucho a la dificultad de hallar en ella la voz del autor implícito. Aunque desde Wayne Booth²⁰ sabemos que éste no debe confundirse con el narrador, la voluntad galdosiana de elegir una novela dialogada para dar la solución al enigma planteado por *La incógnita* es la forma de escamotear el punto de vista del narrador y la posibilidad de una autoridad monológica.²¹ Ello dice mucho de su intención de mostrar una realidad inaprensible, aquella que Augusta nombra "la gran inventora, la artista siempre fecunda y original" (R., p.799). Lo que hace pensar en un pasaje del *Quijote*: "Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo".²² *Realidad* es en el fondo una elaboración de esta gran verdad cervantina.

Debemos detenernos ahora en la manera en que Galdós hizo suyo el legado del ruso y cómo lo transformó. En términos teóricos podemos acudir a Mijail Bajtin,²³ con sus nociones del diálogo oculto (un diálogo en que el segundo hablante -Dostoievski- es invisible, pues sus palabras se omiten, pero cuyas palabras tienen una influencia determinante en las palabras visibles y concretas del primer hablante, Galdós) y de la parodia (la inversión de sentido que sufre el texto ajeno).

En *El idiota*, la locura de Myshkin y su ineficacia en su empresa de salvar a Anastasia no menoscaban su santidad, notable en su vivir para los demás olvidándose de sí mismo. La de Orozco, sin embargo, tiene tantos resquicios que parecería una inversión paródica de la del príncipe ruso.²⁴ Más si pensamos que en una novela posterior Galdós habría de celebrar la verdadera santidad laica, basada en la caridad: el caso de Nina en *Misericordia*, como lo ha visto Robert Russell.²⁵ *Realidad* trata, pues, de la deconstrucción de un héroe que al principio parece un modelo de perfección moral. Comete el peor pecado según la ética galdosiana, el mismo de Guillermina: no tiene tolerancia con el prójimo, porque no conoce la naturaleza humana.

El instrumento principal para la deconstrucción del héroe es precisamente la forma dialogada que asume la novela. Algo de ello lo ha percibido Feal Deibe:²⁶

Debemos aún decir que el tono de Orozco, aparentemente heroico, suena a veces tan grotesco que es difícil no creer que Galdós (...) percibe las limitaciones del personaje. Por ejemplo: La muy tonta -dice Orozco por Augusta- se ha perdido mi perdón, que es bastante perder, y la probabilidad de regenerarse. (R., p.960)

Pero quien notó por primera vez las consecuencias funestas que para la caracterización del personaje tiene la estructura dramática del texto fue

Clarín, quien apunta a los problemas que supone la doble función del lenguaje hablado, lo que los personajes dicen a los otros y lo que se dicen a sí mismos. Esto último suena falso en el caso del pomposo Orozco, por lo que el autor de *La Regenta* afirma que a veces parece que Galdós “se burla de su héroe y le convierte en caricatura”.²⁷ Pero lo que para Clarín es defecto, probablemente haya que verlo como intencional.²⁸ Según lo es la mismísima ambigüedad de la virtud de Orozco, pues como señala Penuel, su enigma está en función de la relativización cervantina de la realidad que propone la novela.²⁹

Otra de las formas que tiene Galdós de parodiar *El idiota* es la de convertir en heroína a la protagonista. Si Anastasia Filipovna enloquece temprano, su contraparte galdosiana muestra una lucidez sin fisuras. Su censura de Orozco exhibe tal sentido común que resulta demoledora para el personaje y nos hace pensar que estamos ante la voz del autor implícito, ese autor tolerante y compasivo que ha construido textualmente el Galdós histórico a través de su obra entera.

Son varios los críticos que ven en Augusta la figura central de *Realidad*.³⁰ Recientemente, John Sinnigen tiene el acierto de iluminar a Augusta vinculándola con Fortunata: ambas son adúlteras, inconformistas que se niegan a aceptar el papel de buena esposa y al final son castigadas: Fortunata muere: Augusta es abandonada.³¹ Yo añadiría aún otro: ni Fortunata ni Augusta son comprendidas por el falso santo de turno, Guillermina, Orozco.

Consideremos ahora el abrazo final que cierra tanto *El idiota* como *Realidad*. En el caso de la novela rusa este abrazo entre el príncipe y el criminal ante el cadáver de la mujer asesinada no deja de ser perturbador, pero en el mismo operan dos elementos redentores: la noción dostoievskiana del doble y la santidad laica. En cuanto a la primera, el autor parece decirnos que el ser humano no está completo si no se acepta en su condición dual de luz y sombra: Myshkin reconoce en Rogozhin su parte oscura,³² tan auténticamente suya como la luminosa, por eso lo abraza, y al hacerlo, asume su paradójica plenitud. Pero también lo hace por ser una figura crítica, definida por la compasión, “la primera y quizá la única ley de la existencia humana” (p.161). De ahí que sus caricias al asesino (amar a traición al enemigo, diría Vallejo) equivalgan al gesto codificado por Dostoievski en su narrativa para comunicar el más alto grado de compasión: el prosternarse ante el que sufre. Visto así, podemos entender lo que antes nos había parecido insufrible: la aparente frialdad de los dos hombres ante la muerte. Pues siempre merece más compasión, a los ojos de Dostoievski, el asesino que la víctima.

Galdós invierte el sentido del abrazo final de *El idiota* de manera radical: la compasión -de todas las virtudes galdosianas, la privilegiada, como en el caso del novelista ruso- es sustituida en el abrazo de *Realidad* por la soberbia. Habrá compasión de parte de Orozco para Federico, sí (se trata

también de la noción del doble: aquél no estaría completo sin Viera), pero no para Augusta. Sin embargo, como sucede tantas veces con los finales galdosianos, decididamente cervantinos, asoma la esperanza, aunque precaria. Sinnigen lo percibe con lucidez: "El abrazo misógino y homosexual al final entre Orozco y el fantasma de Viera parecería cerrar este espacio literario a lo femenino. Sin embargo (...) la cosa no es tan sencilla. Aunque el autor hace dormir a Augusta, no permite que sea sometida".³⁵ Y es que, extratextualmente, podemos validar la postura de Augusta refiriéndonos a Fortunata. Si desde Gilman³⁴ sabemos que Galdós celebra su decisión de hacer "lo que la saliera d'entre sí", por ser ley de la Naturaleza, la misma ley la invoca la mujer de Orozco (R., p.806). Como Fortunata, Augusta critica las leyes humanas y tiene vocación de ave, quiere volar libre:

Digan lo que quieran, estamos gobernados por leyes estúpidas..., hechas para regularizar lo irregularizable, para contener en distancias muy medidas el vuelo de las almas... porque yo también tengo plumas. (*Hace con las manos movimientos de aleteo*). (R., p.806)

Con estas palabras de Augusta -y aun del autor implícito a través de las acotaciones-³⁵ podemos comprobar cómo Galdós aprueba a este personaje tan culpado por Orozco y Federico, y a veces por los mismos lectores.³⁶

Hasta aquí nuestra mirada a *Realidad* y *El idiota*. Queda, pues, sobre el tapete el caso de la posible filiación entre *Realidad* y *El idiota*, que de ser cierta, tendríamos que agradecer a la erudita y amorosa mediación de doña Emilia Pardo Bazán.

NOTAS

¹ Mi gratitud a Vernon Chamberlin por el aliento que su generosidad dio al presente trabajo, así como por su orientación en un terreno del galdosismo que nadie como él conoce. También agradezco las sugerencias bibliográficas de Matilde Albert Robatto, Hipólito Cortés Morales, Jorge Jiménez Emanuelli y María Teresa Narváez. Y la gentil acogida que Rodolfo Cardona, Harriet Turner y Hazel Gold dieron a esta ponencia en el VI Congreso Internacional Galdosiano de Las Palmas de Gran Canaria. Por último, pero no menos importante, mi reconocimiento a los organizadores de tan espléndido congreso.

² Cito por las *Obras completas* de doña Emilia, Aguilar, Madrid, Vol.III, 1973, pp.862-863.

³ Edición de Carmen Bravo Villasante, Turner, Madrid, 1975.

⁴ Que Galdós reseñó bajo el título de «Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo». La reseña galdosiana figura en *Obras inéditas*, Vol. II, *Arte y crítica* (Ed. de Alberto Ghirardo, Renacimiento, Madrid, 1923). Cito un fragmento de su comentario sobre el impacto de los rusos en Francia y España (pp.207-209):

Las singularísimas condiciones de la vida política y social del imperio ruso en los últimos años despiertan hoy el más vivo interés en Francia. Aparte de las simpatías que en la república vecina tienen los rusos, por la probabilidad de una alianza contra Alemania, la impresionable Francia ve en el imperio, mitad europeo, mitad asiático, el pueblo más dramático de los tiempos modernos. Sin duda en Rusia se están incubando grandes acontecimientos. La fermentación política acusa una gran vitalidad, y a esta vitalidad corresponde una literatura vigorosa. De poco acá, se están poniendo de moda en París los novelistas rusos, y Tolstoi y Dostoievski, tan originales ambos, cautivan al público francés más quizá que los indígenas y célebres maestros Zola y Daudet. Tras la novela han cundido en Francia otras novelas propiamente rusas, y de Francia, el "filorrusismo" va cundiendo a las naciones vecinas. Natural es que esta novedad hiriese la fantasía de nuestra insigne compatriota en su último viaje a París...

⁵ En la biblioteca de Galdós que se conserva en la Casa Museo de la calle Cano, 6 en Las Palmas de Gran Canaria no figuran las novelas de Dostoievski. Ni Alan Smith («Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España», en *Anales Galdosianos*, 1985, pp.143-156) ni Ella Martínez Umpiérrez, autora de la primera edición crítica de la novela *Realidad* (1997), consignan alusión alguna de Galdós al autor de *El idiota* en el manuscrito de la novela que nos ocupa.

⁶ KRISTEVA, J., *El texto de la novela* (1970), Lumen, Barcelona, 1981, p.79.

⁷ ALAS, L., (CLARÍN), *Galdós. Obras completas*, Renacimiento, Madrid, vol. I, 1912, p.193.

Por cierto, en dicho ensayo Clarín opina que Galdós "tal vez no lee mucho de lo que día por día se produce en Europa", (p.209).

⁸ GILMAN, S., *Galdós and the Art of the European Novel*, Princeton University Press, New Jersey, 1981.

⁹ A partir de aquí cito *La Incógnita y Realidad* por las *Obras completas* de Galdós, Aguilar, Madrid, V, 1961, enmarcando entre paréntesis la página tras las siglas "LI" o "R".

¹⁰ ALAS, Op.cit., pp.199-200.

¹¹ Esta contradicción la observa Carlos Feal Deibe en «Honor y adulterio en *Realidad*», en *Anales Galdosianos*, 1977.

- ¹² PARDO BAZÁN, E., *Realidad, Nuevo Teatro Crítico*, Madrid, nº 16, 16 de abril de 1892, publicado en Madrid, 1947, p.1117.
- ¹³ Cito *El Idiota* a partir de la edición de Porrúa, México, 1994.
- ¹⁴ Ver SINNIGEN, J., *Sexo y política: lecturas galdosianas*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1996, p.173 y GULLÓN, R., *Galdós novelista moderno*, Taurus, Madrid, 1960.
- ¹⁵ HOLQUIST, M., «The gaps in Christology», en *Dostoievsky and the Novel*, Princeton University Press, New Jersey, 1977, p.123.
- ¹⁶ Recordemos que en este famoso cuadro de 1863 la desnudez de la hermosa joven no logra atraer la atención de los dos hombres vestidos, enfrascados en un diálogo que la convierte en ausente de la bucólica merienda. Invisible para los ojos de los varones, a esta bella decimonónica no le queda otra que dirigir su mirada coqueta al espectador del óleo. No es poco: este implícito guiño parece decirnos que ella es la verdadera protagonista de la escena.
- ¹⁷ FEUER MILLER, R., «The role of the reader in *The Idiot*», Feuer Miller et al: *Critical Essays on Dostoevsky*, G.K. Hall & Co, Boston, 1986, p.104. (Mi traducción)
- ¹⁸ ROSENSHIELD, G., «Chaos, apocalypse and the laws of nature», autonomy and 'unit' in Dostoevskii's *Idiot*, en *Slavic Review*, 1991, Vol. 50, nº 4, pp.879-889.
- ¹⁹ PARDO BAZÁN, *Realidad*, p.1109.
- ²⁰ Citando a Booth, dice Gérard Genette (*Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, Ithaca, 1988, p.140): "...the implied author is defined by its inventor, Wayne Booth, as well as by one of its detractors, Mieke Bal, as an *image* of the (real) author constructed by the text and perceived as such by the reader".
- ²¹ Aunque el narrador persiste en la novela, Galdós escamotea su voz introduciéndola en las acotaciones y en algunos pasajes de los personajes que contienen información destinada sólo al lector, pues aquellos la conocen de sobra. Esta soterrada instancia narratorial la ha examinado María del Prado Escobar Bonilla en su ponencia sobre «La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós» (VI Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas de Gran Canaria, 1997).
- ²² CERVANTES, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. de Martín de Riquer, Ed. Juventud, Barcelona, 1969, Vol. II, p.777.
- ²³ También podríamos pensar el dialogismo que nos ocupa en términos de la teoría de Gerard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Editions du Seuil, París, 1982, pp.7-12. Según Genette, hay cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad (citas, alusiones, plagios), paratextos (títulos, subtítulos, epígrafes, ilustraciones, portadillas, notas del autor), metatextualidad (comentario de otro texto), hipertextualidad (transformación de otro texto) y architextualidad (mención paratextual del género de la obra en el título o sobre todo en el subtítulo). Nos interesaría, en el caso de Galdós con Dostoievski, la noción de hipertextualidad. Se trata de la relación entre un texto A (hipotexto el texto anterior), y un texto B (posterior, hipertexto). Una relación en que B de alguna forma deriva de A, transforma a A, no podría existir sin A. La relación puede ser explícita, en que B hable de A, o:
- Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A mais ne pourrait cependant exister tel que sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence, il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (pp.11-12)
- Este último aplicaría al caso que nos ocupa.
- ²⁴ Aunque siempre podría leerse ambas novelas desde la premisa común de que la santidad no es posible como absoluto.

²⁵ RUSSELL, R., «The Christ figure in *Misericordia*», en *Anales Galdosianos*, 1967, pp.103-130.

²⁶ DEIBE, F., *op.cit.*, p.61.

²⁷ ALAS, *op.cit.*, pp.201-202, 223, 229.

²⁸ Es interesante notar otro ángulo de la parodia en lo que concierne al personaje. Galdós, ávido lector de Shakespeare, convoca la figura de Otelo al poner en boca de Orozco palabras que recuerdan a las del célebre moro cuando le pregunta a Desdémona si ha rezado sus oraciones: “¿Has examinado tu conciencia, Augusta?” (R., p.897); también la lamentación de Otelo al quedarse sin mujer (“Mi mujer ha muerto. (...) ¡Pero qué solo estoy! Murió el encanto de mi vida”, R., p.898). La finalidad de tal parodia apunta sin duda a la intención homicida de la santidad perversa de Orozco. Arrancar a su mujer de su alma supone un asesinato espiritual, expresado con una retórica quirúrgica: “arrancar”, “extirpar”, “desgarrar” (R., p.897), “mutilar y mutilar” (R., p.898). Que Orozco también sintió la tentación de asesinar a su esposa estrangulándola queda claro en las acotaciones que acompañan uno de sus monólogos interiores:

La conmoción interior es grande. ¿Conseguiré dominarla, o me dejaré arrastrar de este impulso maligno que en mí nace, o más bien, resucita, porque es resabio de mis dominadas pasiones de hombre? (*Detiéndose detrás de Augusta, contemplándola. Ella no le ve.*) ¿Por qué no te impongo el castigo que te mereces, malvada mujer? ¿Por qué no te...? (*Apretando los puños.*) (R., p.898)

²⁹ PENUEL, A., «The ambiguity of Orozco's virtue in Galdós' *La Incógnita and Realidad*», en *Hispania*, 53, 1970, p.412.

El autor aborda la ambigüedad de la virtud de Orozco haciendo acopio de su propia opinión sobre el protagonista, de las opiniones de los demás personajes, y la de la crítica.

Sobre las virtudes de Orozco, opina Penuel que están de alguna manera contaminadas. Orozco es caritativo -en el sentido económico- con amigos y conocidos. Pero tras esta generosidad late la culpa: la herencia de su padre está manchada. Su progenitor fundó, con Joaquín Viera, el padre de Federico, la compañía de seguros La Humanitaria. Cuando la compañía quebró, miles de aseguradas perdieron los ahorros de todas sus vidas mientras que el padre de Orozco pudo salvar su fortuna y pasarla a su hijo. Orozco mismo lo reconoce (R., p.808). Por otra parte, Penuel ve que la caridad de Orozco convierte a sus beneficiarios en instrumentos de su propio perfeccionamiento moral, no los ve como fines en sí mismos. Hoy soberbia -continúa Penuel- en su proceso espiritual: Orozco está orgulloso de haber diseñado su programa moral “sin auxilio de nadie” (R., p.805).

Una virtud que queda incontestada es la lucidez con que Orozco comprende -es el único en hacerlo- el motivo del suicidio de Federico (“Pues mi opinión es que moriste por estímulos del deber y de la conciencia, te arrancaste la vida porque se te hizo imposible colocada entre mi generosidad y tu deshonra”, R., p.901).

Penuel ve como defecto el egoísmo de Orozco al negarse sexualmente a su mujer.

En cuanto a la opinión de los demás personajes, Equis lo ve como santo (LI., p.702); Carlos Cisneros, suegro de Orozco, lo ve como hipócrita (LI., pp.742,767), Malibrán también: “¿Ves a Orozco, a quienes todos llaman la mejor persona del mundo? Pues es que se ha impuesto ese papel y lo sostiene por algo que se asemeja a la vanidad del artista” (LI., p.902). Infante muestra perplejidad: en un momento le dice a Equis que su opinión “llevará el carácter de provisional” (LI., p.741). Ello, dice Penuel, es indispensable crear suspenso, suspenso que se resolverá al final de *Realidad*. Además, Infante dice a Equis: “La opinión acerca de él no es tan unánime como tú piensas” (LI., p.714). El oportunista Joaquín Viera dice que “Bajo aquella dulzura de carácter se esconden todas las marrullerías de un ingenio vividor” (R., p.836). Para Penuel la opinión de Federico Viera es hipérbolica y está ligada a su acelerada inestabilidad mental, por lo que se le agiganta la figura de Orozco: “Tomás, si te digo que te tengo por sobrenatural,

no expreso todo lo que siento" (R., p.870). Por su parte, Augusta reconoce la virtud de su marido pero entiende que le cuesta la supresión de sus sentimientos.

Penuel menciona varias opiniones de la crítica en torno al personaje: la de Casaldueiro, que ve como excesivamente severa la conciencia de Orozco (*Vida y obra de Galdós*, Gredos, Madrid, 1961, p.101); la de Sherman Eoff, quien percibe soberbia detrás de su ideal de santidad (*The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as a Dynamic Process*, St. Louis, 1954); la de Monroe Z. Hafter, «Ironic Reprise in Galdós' Novels», en *PMLA*, 76, June 1961, p.239, quien apunta a la ironía de las dos novelas: la voluntad de hacer el bien siempre se da incompleta en el hombre, mezclada con otros motivos a veces contradictorios; y la de Gerald Gillespie («Reality and Fiction in the Novels of Galdós», en *Anales Galdosianos*, I, 1996, p.26, quien piensa que Orozco busca la esencia de la realidad última, pero que está enajenado del mundo.

³⁰ Entre los que censuran a Augusta vale mencionar a Clarín, quien piensa que la protagonista "quiere llenar los huecos de su moral con los algodones de su sensibilidad" y "desaparece empequeñecida, deslumbrada entre las figuras colosales de su amante y su marido" (*Op.cit.*, p.195). Alicia Andreu, por su parte, opina que en la novela es más importante el diálogo con el texto calderoniano (Federico) y el quijotesco (Orozco), que el tratamiento de Augusta, a quien ve como "personaje de cartón" (*Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Johns Benjamin Publishing Co, Amsterdam/Philadelphia, 1989, p.35).

¿Qué pensó de la protagonista femenina doña Emilia Pardo Bazán, lectora coetánea y privilegiada de la novela? En una de sus cartas le escribe a Galdós: "Me he reconocido en aquella señora más amada por infiel y por trapacera" (*Cartas a Galdós*, p.81). Claro que en esto de identificarse con Augusta hay más admiración que censura. En su prólogo a la edición de las cartas, Bravo Villasante señala que *La incógnita y Realidad* son contestaciones a una novela de Pardo Bazán, *Insolación*, en que doña Emilia se justifica de su desliz amoroso con Lázaro Galdiano. Las tres novelas son de 1889. También afirma que "Psicológicamente es posible identificar a Galdós con el personaje de Orozco, ya que la Pardo se ha reconocido en Augusta" (p.8). Será tal vez por ello que Pardo Bazán se muestra singularmente compasiva con el personaje de Orozco, como ya vimos.

³¹ SINNIGEN, J., *Op.cit.*, p.167.

³² Recordemos cómo, al sentirse perseguido por los fulgurantes ojos de Rogozhin, sale trastornada de una estación de ferrocarril y se detiene frente a un escaparate. Allí, en un gesto que más parece del futuro asesino que propio, calcula el precio de un cuchillo. Dice el narrador: "Un demonio, pues, obstinado, espantoso, habíasele unido y no quería dejarlo". (p.162)

³³ SINNIGEN, J., *Op.cit.*, p.180.

³⁴ GILMAN, S., «The birth of Fortunata», en *Anales Galdosianos*, 1966, pp.71-83.

³⁵ Interesantemente, y pese al cuidado que tuvo Galdós de escamotear la voz del autor implícito al dar a su novela una estructura dialogada, ésta asoma para enjuiciar a sus protagonistas en dos acotaciones, en un caso (lo acabamos de ver) para reivindicar a Augusta, y en el otro -en que presenta a Orozco a punto de estrangular a su mujer, como vimos en la nota 28- mostrar su rostro más sombrío.

³⁶ Toda lectura está fechada: estoy consciente de que la que hacemos varios galdosistas hoy de *Realidad* tiene que ver con el momento desde el cual escribimos. Pues la novela que pareció de vanguardia en su momento, casi escandalosa por no suscribir la opción calderoniana ante el adulterio, hoy nos puede parecer reaccionaria por su final. A menos que la leamos en clave irónica.