

4.1-40

MISERICORDIA Y EL LECTOR. SOBRE LA ESTRATEGIA NARRATIVA GALDOSIANA

Carmen Servén

La ambigüedad y modernidad de *Misericordia*¹ (1897) ya han sido destacadas por la crítica (v. Rodríguez Puértolas). El presente trabajo se dirige a analizar, con el auxilio de la Estética de la Recepción, la contribución de una peculiar estrategia narrativa al efecto total del conjunto.

Desde el largo párrafo inicial de la novela, se recurre a mecanismos de desdoblamiento semántico (v. Urey, pp.59-63), que se prolongan a lo largo de toda ella. El resultado, aparte del aspecto lúdico, es la ambigüedad, la aproximación a una "realidad" ficcional desde dos o más puntos de vista simultáneamente; en muchas ocasiones, el efecto viene potenciado por el contexto verbal en que aparece una expresión, gracias al cual ésta es doblemente referida al paradigma común y literal y al paradigma de usos figurados o coloquiales; por ejemplo: los pobres se regalan con la "comidilla que nada les cuesta y que, picante o desabrida, siempre tienen a mano para con ella saciarse"² (*M.*, p.15: "comidilla"= "cotilleo" y "alimento"); además, se aproximan entre sí nociones o puntos de vista antagónicos, o bien se yuxtaponen dos palabras cuyo parentesco etimológico sugiere una contradicción semántica: pobres y ricos son equiparados en lo que se refiere a la charla, "son iguales", (*M.*, p.15); el comportamiento económico de Nina es valorado simultáneamente desde dos perspectivas distintas: "tenía el vicio del descuento, que en cierto modo, por otro lado, era la virtud del ahorro" (*M.*, p.58); el sombrero de Ponte es tan antiguo que resulta moderno (*M.*, p.125); tras recibir la limosna de Nina, este mismo Ponte "lloraba de irritación oftálmica senil, y también de alegría, de admiración, de gratitud" (*M.*, p.148); y su enfermedad "en su despintado rostro se pintaba" (*M.*, p.279).

Por otra parte, es evidente el respeto al *decorum*, lo que implica que los personajes se expresan en un castellano familiar, vivaz, con eventuales marcas vulgares caso de pertenecer a un estrato social inferior; el propio narrador, innominado, utiliza también los resortes de la clave coloquial y se dirige al lector con familiaridad: ya en el primer párrafo, lo tutea y supone que comparte con él sus certezas ("habréis notado"), o adopta un tono conminatorio ("admiremos en este San Sebastián..."). Más adelante, usa diminutivos, sea afectivos, mitigadores o irónicos, utiliza exclamaciones coloquiales, invocando a la Virgen y los santos; o comienza el capítulo con las palabras rituales del cuento oral tradicional: "Pues, señor..." (*M.*, p.74). Uno de los recursos característicos de la clave coloquial y que comparten

narrador y personajes es la hipérbole: como resultado, los acontecimientos, los objetos y las personas cobran una dimensión inaudita: en el mundo cotidiano que se dibuja desde el principio de la novela, las menudencias adquieren un tamaño colosal: si los mendigos aplican una valoración hiperbólica y envidiosa al pordiosero Eliseo porque puede comer abundante (“Estás rico, Eliseo”, *M.*, p.26), poco después, el narrador introduce una alteración en el recorrido habitual de Moreno Trujillo diciendo: “Ocurrió un suceso tan extraño, fenomenal e inaudito...” (*M.*, p.29), con lo que consigue dos objetivos simultáneamente: dar idea de lo rigurosas que eran las costumbres del citado señor y mostrar la importancia que en la gris rutina cotidiana cobra cualquier suceso nimio. El valor relativo de las cosas todavía se reafirma más adelante, cuando Nina, de la que apenas sabemos nada todavía, se franquea con Almudena y confiesa que le sucede una “cosa tremenda”; ese calificativo se debe a una magnitud de dinero, un duro; lo “tremendo” de tal magnitud es inmediatamente percibido por el otro mendigo, que exclama: “Un durro!” (*M.*, p.36). A lo largo del resto de la novela, el narrador seguirá explotando la hipérbole, y trastocando a través de ella las dimensiones de las cosas; así por ejemplo, al referirse a la edad y conservación de Ponte (*M.*, p.123), o al anotar el efecto de los abundantes riegos que Obdulia prodiga a sus plantas (*M.*, p.293).

El narrador utiliza sus recursos con conciencia manifiesta: establecido ya el juego de apreciación hiperbólica de magnitudes, conflictos y sucesos en las páginas anteriores, el capítulo seis se abre con la voz del narrador, que empieza diciendo: “Casi no es una hipérbole decir...” (*M.*, p.46) y termina la oración con una hipérbole habitual en la lengua coloquial: “iba .../.../...como una flecha”; explota la etimología en beneficio de la economía lingüística (Ponte busca sus sastres en “excéntricos portales”: portales del extrarradio y raros portales; *M.*, p.125); y aprovecha a sabiendas la capacidad evocadora de expresiones procedentes de cierto conjunto textual (cuando Ponte disertaba sobre el pasado romántico, Obdulia “oía con arrobamiento *arrasados los ojos en lágrimas*, dicho sea con frase de la época”, *M.*, p.134). La estrategia narrativa que se sigue a lo largo de la novela no puede, por tanto, ser considerada casual.

Esa estrategia consiste en lo siguiente: durante los cinco primeros capítulos se sitúa el foco de atención narrativa en el entorno de la iglesia de San Sebastián, del que luego se aparta para seguir a dos de las personas que mendigan en sus alrededores, Almudena y Nina. A partir de ese momento entra un conjunto de nuevos personajes (doña Paca, Ponte, Obdulia...) pertenecientes a las clases medias y cada uno con su propio punto de vista, con su particular forma de disparate: Doña Paca, en plena bancarrota, propone sin embargo rechazar la limosna de Moreno Trujillo, esperando que el inexistente Don Romualdo la socorra (*M.*, p.85); Moreno Trujillo, lo que ofrece a la indigente doña Paca, por mediación de Nina, es un libro de cuentas, negándose a admitir que las dos mujeres no tienen ingresos que apuntar (*M.*, pp.87-92); Ponte y Obdulia, en cuanto resolvie-

ron "el problema de la reparación orgánica", "se lanzaron a cien mil leguas de la realidad para espaciar sus almas en el rosado ambiente de los bienes fingidos" (*M.*, p.31).

Pese a que todos estos personajes manifiestan cada uno su peculiar incapacidad de ajustar su perspectiva a la "realidad" del mundo de la ficción - Moreno padece la manía de los números; doña Paca se pierde por el decoro social; Obdulia y Ponte se entregan a los sueños ideales-, sus intervenciones verbales constituyen frecuentemente una forma de acertar y errar simultáneamente; el lector los ve atinar sólo parcialmente y en el aspecto en que menos suponen en su confrontación con la "realidad". Doña Paca juzga, con perspicacia, que Moreno quiere comprar el cielo con limosnas de ochavo y "estafar la gloria eterna" y comprende que eso no puede ser (*M.*, p.82); de Moreno y su mujer dice luego: "No sólo desconocieron siempre la verdadera caridad, sino que ni por el forro conocían la delicadeza" (*M.*, pp.83-84); a lo que sabe el lector, doña Paca tiene razón, pero su comportamiento con Nina en el capítulo 6 ya ha mostrado que doña Paca tampoco conoce ninguna de ambas cosas. Poco después acusa a Nina de hipócrita y asegura que a la criada le ha dado por la disolución; termina con el tema afirmando: "tengo yo un ojo..."(*M.*, p.150); es cierto que la criada la engaña, pero no como ella cree. Más adelante vuelve a acertar parcialmente: cuando infiere que lo que Moreno dio a Nina, que no es tanto como supone, se lo entregó la criada a Ponte (*M.*, p.152). Y cuando el narrador ya se ha referido a la habilidad de Nina en materia económica, Paca afea a la criada su "desarreglo. Porque, la verdad, yo no sé dónde echas tú el dinero..." (*M.*, p.149); literalmente es cierto: doña Paca no sabe dónde echa Nina el dinero, que siempre esconde algo; pero no del todo, pues no es de ninguna manera cuestión de desarreglo económico. Y la infeliz Obdulia, que se ha lanzado con Ponte a "cien mil leguas de la realidad", asegura: "suelo ver las cosas bien claras. Todo lo que yo veo es verdad" (*M.*, p.144).

Mientras tanto, los movimientos de Nina focalizan la atención narrativa, que la acompaña hasta casa de doña Paca o de Obdulia (caps. 6 y 15) para detenerse entonces a introducir largamente los antecedentes de las figuras con las que ella trata. De ese modo se destaca a Nina, que aparece caracterizada como una criada sisona y embustera pero extraordinariamente afecta al ama arruinada y a la familia de ésta, a quienes mantiene mediante un secreto ejercicio de la mendicidad.

Las dotes de Nina para la mentira vienen reiteradas en la voz del narrador.⁶ Y el hecho es que pasa por mentirosa incluso cuando dice la verdad:⁷ Doña Paca no puede creer las verídicas noticias que Nina le da de Ponte y en consecuencia dice: "Tú estás trastornada, Benina" (*M.*, p.77); e, irritada, cuando Nina vuelve de alimentar a Obdulia, aventura: "Apuesto a que ahora te descuelgas con la mentira de que fuiste a ver a la niña y que has tenido que darle de comer..." (*M.*, p.149); del mismo modo, Moreno Trujillo

no puede creer a Nina cuando esta asegura que Doña Paca nada puede apuntar en el libro de cuentas porque no ingresa nada: "Algo habrá", (*M.*, p.89) insiste Moreno.⁸ Si a esto se suma que el lector la ha visto engañar a doña Paca con un enredo sobre un don Romualdo imaginario (*M.*, p.47), los "hechos" de la ficción novelesca parecen sugerir que en el mundo novelado la credibilidad es un resultado independiente de la veracidad; la aceptación de un dato por parte del personaje se vincula a su perspectiva de la realidad y no a la efectividad del dato. Hay verdades que "parecen mentira" y mentiras que parecen verdad. "Parece mentira" es una expresión coloquial (v. María Moliner) que Nina empleó por primera vez como manifestación de alivio y sorpresa,⁹ y que después se reitera en boca de la propia Nina o del narrador (*M.*, p.60 y p.94, respectivamente). Por otra parte, las mentiras que parecen verdades, así como las dotes de Nina para la mentira quedan, de momento, concretadas en su invención de Don Romualdo.

En cuanto a la contradictoria perspectiva económica de Nina - que sufre una irresistible afición a la sisa (*M.*, pp.59 y 70), pero mantiene al ama a su costa, -el discurso narrativo establece un curioso itinerario nocional, que traspasa la vinculación de lo maravilloso y lo económico desde las expresiones coloquiales que maneja el narrador hasta el ánimo de Nina. En boca del narrador y sin exceder la clave coloquial, se van deslizado lo maravilloso, inverosímil o imposible como calificativos hiperbólicos que se aplican a nociones numéricas o económicas en situaciones de penuria de los personajes. Es una constante del lenguaje del narrador: "Por aquellos días hizo Benina *prodigiosas combinaciones* para vencer las dificultades y dar a comer a su ama gastando *inverosímiles cantidades metálicas*" (*M.*, p.69); o bien, mientras Moreno ensalza las ventajas de una buena contabilidad, Nina "se acercó para ver tanta *maravilla numérica*" (*M.*, p.88); por su parte, Ponte realizaba "el *milagro de vivir*" con dos pesetas diarias (*M.*, p.129) y sus equilibrios económicos hacen exclamar al narrador: "¡*Problema inmenso, Álgebra imposible!*" (*M.*, p.129). Esa asociación (penuria/maravilla económica) acaba por desarrollarse en la construcción de la personalidad de Nina: el narrador explica el respeto hacia lo maravilloso que la miseria despierta en la criada; así, atribuye un rasgo más a su personalidad y se apoya en un tópico sociológico sin duda conocido por el lector: la superstición abunda en las clases menos favorecidas.

Por su parte, Nina ha expresado su confianza en Dios, en el futuro, en vivir un golpe de suerte que saque a su ama y a ella de la penuria (*M.*, p.50). Así, cuando Almudena promete tesoros (*M.*, p.96) -las fabulosas riquezas de Moreno Trujillo- Nina percibe tal eventualidad como un "milagro". El milagro que espera Nina queda así perfilado como un milagro económico.

Fiel y feliz exponente de la trayectoria mental de Nina -que confía en que las riquezas imaginadas se conviertan en realidad-, así como de su

deficiente educación, su lenguaje acaba por aproximar las áreas semánticas suceder/idear; cuando doña Paca se duele a Nina: "...Si son verdad los milagros, ¿por qué no sucede uno para nosotras?", Nina contesta: "-¿Y quién dice que no suceda, que no tengamos esa *ocurrencia*?"¹² (M., p.155).

Poco después, el narrador se ocupa de mostrar la comprensible relación psicológica que Nina establece entre lo ideado, lo dicho y lo sucedido; y lo hace refiriéndose a la invención de don Romualdo:

encaminóse a San Sebastián, pensando por el camino en don Romualdo y su familia, pues de tanto hablar de aquellos señores y de tanto comentarlos y describirlos había llegado a creer en su existencia. Vaya que soy gilí, se decía... (M., p.157).

De este modo, en torno a los giros coloquiales que aparecen en la boca de Nina ("parece mentira"), a los clichés lingüísticos que maneja el narrador, e incluso a las marcas vulgares en las expresiones de una criada, el texto ha recorrido un largo itinerario nocional, a la par que desarrollaba la personalidad de Nina: insensiblemente, se han ido derivando unas de otras las nociones de penuria/maravilla/milagro económico; y se ha fundamentado psicológicamente la triple asociación idear/decir/sucedir, que es, por cierto, la asociación que preside la construcción de cualquier historia ficcional. Como quiera que sea, todas estas asociaciones e itinerarios desembocan de nuevo en la referencia a la mentira de Nina sobre don Romualdo.

De este modo, las oposiciones de realidad/imaginación, verdad/mentira han sido desarrolladas en el discurso novelesco. Nina se ha destacado como protagonista de la novela, puesto que se han explicado detalladamente su lenguaje, comportamiento y afectos, todo lo cual ha estimulado el proceso de identificación con el personaje por parte del lector; pero la viga maestra sobre la que se ha asentado el muro construido en el interior del mundo de ficción entre lo cierto y lo falso, entre lo real y lo imaginario, es la invención de don Romualdo urdida por Nina. Así las cosas, el capítulo 27 marca un punto de inflexión: la voz del narrador introduce ahora un elemento de intriga con actitud de despiste; Nina vuelve a su casa (M., p.218), y el narrador dice: "En su casa no encontré novedad; digo, sí; encontré una, que bien pudiera llamarse maravilloso suceso...". Ello consiste en que doña Paca afirma haber sido visitada por don Romualdo. En perfecta consonancia con la información de que hasta ahora dispone el lector, Nina contesta "usted sueña", y el lector carece de datos para pensar otra cosa. El capítulo termina sin que el narrador avale o desmienta lo explicado por doña Paca.

A partir de ahora un tal don Romualdo es referido repetidamente por boca de otros personajes, mientras crece la confusión de Nina y la intriga del lector. Esas referencias constituyen "señales de suspense" (Eco, p. 159): refuerzan y retrasan la respuesta a la pregunta implícita del lector. Don Romualdo aparece en la conversación de un anciano harapiento; poco después, también el guardaajugas menciona al sacerdote. En ambos casos, el narrador omite cualquier aclaración pertinente y se ocupa exclusivamente de recoger los estados mentales que Nina sufre como consecuencia: una gran confusión entre lo real y lo imaginario (*M.*, pp.222-223 y 243); tanto es así que Nina llega a pensar "si por milagro de Dios, habría tomado cuerpo y alma de persona verídica el ser creado en su fantasía por un mentir inocente" (*M.*, p.246). Y cuando, fugazmente, ve a un sacerdote que le dicen era don Romualdo (*M.*, p.249), "ya no se apartó de su mente la idea de que el benéfico sacerdote no era invención suya, de que todo lo que soñamos tiene su existencia propia y de que las mentiras entrañan verdades" (*M.*, p.250). Las oscilaciones mentales de Nina muestran que ella no sabe cómo encajar la referencia de otros personajes a un bondadoso sacerdote llamado don Romualdo; el lector tampoco, pero está siendo empujado a compartir la expectación de Nina.

En estas condiciones se produce el pasaje culminante de la novela: el capítulo 32. La atención narrativa se concentra en la casa de doña Paca, de donde falta Nina puesto que en el capítulo anterior fue recluida por la autoridad junto a otros pordioseros. Doña Paca la espera desasosegada y desorientada. Y entonces, la chiquilla que ayuda a doña Paca en ausencia de Nina anuncia: "- Señora, don Romualdo". E interviene el narrador explicando: "Efecto de gran intensidad emocional que casi era terrorífica" (*M.*, p.258).

El efecto es tremendo, ciertamente, porque doña Paca recibe a don Romualdo como a mensajero que facilitará noticias sobre el paradero de Nina, que la inquieta sobremanera; pero el lector también lo recibe con gran expectación. El narrador le ha explicado (*M.*, p.73) que don Romualdo es un eclesiástico inventado por Nina para ocultar a su señora el tamaño de la cruel miseria; después ese narrador jamás se ha pronunciado para avalar de facto la existencia de un don Romualdo eclesiástico, pero ha seguido con detalle los enfebrecidos movimientos mentales de Nina -que no consigue encajar la existencia de un Don Romualdo- y, desde lejos, los de doña Paca, que acepta su existencia con naturalidad porque es víctima de un engaño. De este modo, la irrupción de Don Romualdo ahora en escena modifica de forma espectacular las áreas de verdad/mentira y de realidad/imaginación establecidas hasta el momento frente al lector a lo largo del discurso novelesco. Ahora resulta que don Romualdo existe de facto en el interior del mundo novelado. Como consecuencia, el lector se ve obligado a revisar su "horizonte de expectativas". La conversación sub-

siguiente entre don Romualdo, doña Paca y Ponte constituye una de esas ocasiones en que cada interlocutor maneja distinta perspectiva acerca de la realidad y que tan estupendo juego han dado en las novelas de Galdós. Al inicio del encuentro, doña Paca recibe al recién llegado como portador de noticias de Nina; el sacerdote deshace el equívoco: viene a dar noticias de una herencia correspondiente a doña Paca. Ella, profundamente sorprendida por tanta suerte, apenas puede creer en la verdad de la herencia (*M.*, p.260), pero acepta sin reservas al portador; sus movimientos mentales son sólo parcialmente compartidos por el lector, que a su vez está desconcertado, no tanto por la herencia como por la aparición de don Romualdo. Cuando el lector y doña Paca ya han interpretado a don Romualdo como transmisor, no de nuevas de Nina, sino de la fortuna monetaria, el cura da noticias de la Nina, noticias que el lector encaja perfectamente con los datos que hasta ahora se le proporcionaron sobre la criada: andaba por ahí como un ciego africano y pidiendo limosna. Y entonces es doña Paca la que no lo puede creer, pese a que anteriormente la propia señora acusaba a su criada de disoluta (“Eso, no. ¡Válgame Dios!, eso no... veo que no la conoce usted”, *M.*, p.269). En consecuencia, la señora se sumió en un vértigo mental enorme y “dio en creer que cuanto decían allí era ilusión de sus oídos, y ficticios los seres con quien hablaba...” (*M.*, p.270).

Estas sospechas de doña Paca acerca del carácter ficticio de los seres con quienes habla -D. Romualdo y Ponte -traen a primer plano la textura de las figuras novelescas: esos seres son desde luego ficticios, e incluso lo es la propia doña Paca que así los juzga; de este modo, subrepticamente y siguiendo la estela cervantina del Quijote, se reclama atención sobre la naturaleza de la ficción narrativa, se solapan ficción y realidad y se juega con el concepto de identidad aplicándolo a la figura novelesca; en su confusión, dice doña Paca a don Romualdo “que no haga ningún caso de las Beninas figuradas que pueden salir por ahí y se atenga la propia y legítima Nina”. A continuación, la señora explica cuál es, según ella, la legítima Nina: “La que va de asistenta a su casa de usted todas las mañanas” (*M.*, p.272), es decir: la que jamás ha existido en el mundo novelado por lo que sabe el lector, la que la propia Nina inventó.

Para acabar, doña Paca se muestra incapaz de abarcar las noticias que sobre la realidad del mundo novelado se le proporcionan, y se pregunta:

¿Y si ahora el don Romualdo que acabamos de ver nos resultase un ser figurado, una creación de la hechicería o de las artes infernales... vamos que se nos evaporara y convirtiera en humo, resultando todo una ilusión, una sombra, un desvarío...? (*M.*, p.273).

El eco calderoniano se entrelaza con la incitación romántica, rematando así un pasaje culminante en que las evocaciones de otros textos-códigos vienen a multiplicar las resonancias semánticas y se suman a la com-

plejidad de los puntos de vista desde los que están siendo contemplados los acontecimientos del mundo novelado.

Por fin, y desde el capítulo treinta y cuatro, los personajes terminan por aceptar su suerte. Doña Paca y Ponte han convenido en que don Romualdo era un ser efectivo y la herencia incuestionable. Por boca del narrador, sabemos que el sacerdote ha aparecido por segunda vez (*M.*, p.274) y, tras su paso, queda alterada la vida de cada uno. Obdulia y Ponte se entregan a sus fantasías: ella llena la casa de tuestos (*M.*, p.292) y él se compra un caballo; doña Paca se muestra dispuesta a apuntarlo todo y encarga un libro de contabilidad (*M.*, p.277). En ausencia de Nina, Juliana triunfa (*M.*, p.269) y se hace con el mando. Nina cae en el mayor descrédito a ojos de otros personajes: injustificadamente, la suponen emparejada con el moro ciego (*M.*, p.288).

Ponte y un grupo de amigos se encargan de rescatar a ambos de su cautiverio. Ella sigue confusa, puesto que ha llegado a sus oídos la noticia de la repentina fortuna familiar traída por don Romualdo (*M.*, p.305). Al regresar por fin a casa, queda de manifiesto la imposibilidad de ajustar su perspectiva a la de su ama. Doña Paca explica: "...parece un milagro, ¿verdad?.../.../... Pues el milagro es una verdad, hija, y ya puedes comprender que nos lo ha hecho tu don Romualdo..." (*M.*, pp.309-310). Nina, que inventó a un don Romualdo con el que jamás se ha entrevistado y que ahora aparece como explicación de la nueva situación, nada contesta y llora (*M.*, p.310).

En las páginas siguientes, Nina se niega a abandonar al ciego, que ha contraído una repugnante enfermedad, y es finalmente expulsada de la casa. Los dos mendigos sobreviven en miserable situación. Juliana, que ocasionalmente les proporciona comida, a la vista de los cuidados que Nina prodiga al repugnante enfermo dirá: "Si lo hace por caridad, de veras digo que es usted una santa" (*M.*, p.318). También Ponte, justo antes de morir y enloquecido, insistirá en la calidad angélica de Nina y afirmará que "no es de este mundo... Nina pertenece al cielo" (*M.*, p.332).

A través de estas palabras de Juliana y Ponte, el lector se ve enfrentado al campo semántico de lo sobrenatural -santo en su expresión literal: los "hechos" de la ficción -la humildad y caridad de Nina- resultan excepcionales y merecen, en sentido estricto, esa forma de designación. La oposición terrenal/celestial queda así marcada como otro de los ejes semánticos del texto; ello sugiere una explicación concreta a la aparición de don Romualdo (milagro de la santa Nina) y destaca como "palabras clave" (Eco, p.129) de ese eje semántico a una serie de expresiones y "referentes" antes no marcados: el relato comenzaba refiriéndose a la Iglesia de San Sebastián; don Romualdo es un sacerdote; el narrador asoció a Nina con los ángeles usan-

do una expresión coloquial (explicó que Nina despachaba sus diligencias “con tanta presteza como si la hubieran llevado y traído en volandas los angelitos del cielo”, *M.*, p.42), y la comparó irónicamente con Santa Rita de Casia (*M.*, p.22); incluso la equiparó con la Providencia cuando acudía con víveres para socorrer a Ponte y Obdulia (*M.*, p.122); ha sido denominada ángel por otros personajes (reiteradamente por Ponte y Almudena), que presumiblemente usaban la palabra en su acepción afectiva y familiar... Aunque también es cierto que ella usó la misma palabra para referirse a doña Paca (*M.*, p.89) y que Ponte la aplicó repetidamente a Obdulia (*M.*, pp.140 y 172); y es verdad además que el narrador omite ahora su autorizado dictamen en lo que concierne a la santidad de Nina.

Hemos llegado a las páginas finales de la novela. A través del discurso novelesco, hemos visto un mundo en que, las mentiras son tomadas por verdades, las verdades parecen mentiras, ocurren sucesos sorprendentes... y no hay consenso entre los personajes sobre lo que es verdad, lo que es mentira y lo que es sorprendente; cada individuo es portador de un punto de vista propio, que lo incapacita para la aprehensión total de la realidad y le proporciona una visión (¿versión?) parcial del mundo. Con habilidad extraordinaria, el lector ha sido empujado a aceptar la coherencia psicológica que rige el comportamiento de los personajes, pero aún no ha obtenido del narrador una explicación inequívoca sobre el principio de coherencia que preside los hechos representados en el texto. Esta omisión del narrador enfrenta al lector con un vacío que habrá de llenar por sí mismo y le ofrece una visión incierta del mundo narrado, lo que es propio de la novela actual (v. Martínez Bonati, p.48).

En la última etapa de la historia, Juliana se desmejora, aunque pareció triunfar; Nina permanece sana y alegre, pese a su lamentable indigencia; doña Paca entra en franca decrepitud. La gobernanta triunfadora acude a buscar a la mendiga; ésta ha encajado los hechos de la única manera que puede permitirse; ha buscado una explicación humilde para lo no explicado que también inquieta al lector: “Ya estoy segura, después de mucho cavilar, que no es el don Romualdo que yo inventé, sino otro que se parece a él como se parecen dos gotas de agua” (*M.*, p.338). Así, por boca de Nina, con quien el lector se ha identificado a lo largo de toda la novela, se abre una nueva vía para la interpretación de los hechos referidos y una nueva explicación sobre la irrupción de un don Romualdo: no es el mismo que Nina inventó.

A la postre, Juliana, atormentada por la idea de que sus hijos se le mueren, acude a buscar la palabra de Nina; ésta la tranquiliza y la gobernanta indica: “... La alegría que me da es señal de que usted sabe lo que dice... Nina, Nina, es usted una santa”. Para terminar, la mendiga responde con palabras de inequívoca resonancia bíblica: “Yo no soy santa. Pero tus ni-

ños están buenos y no padecen ningún mal... No llores... y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar" (*M.*, p.340).

De acuerdo con las convenciones literarias decimonónicas, el lector pedía que le fueran revelados todos los secretos al final de la novela,²⁷ y la novela de este autor evidentemente avisado le responde con el eco de la Revelación; como broche, la evocación de textos ha culminado en la evocación de El Texto, el libro sagrado, la *Biblia* (=Los libros). ¿Sabe Nina lo que dice y por tanto, como ella misma afirma, no es una santa? ¿O -como tantos otros personajes de la novela- dice verdades sin enterarse, acierta sin darse cuenta al pronunciar las palabras propias de Cristo?

La novela ha terminado. Desde el capítulo 27, el texto viene sometiendo al lector a sucesivas disyunciones sin el auxilio del narrador-guía. Como resultado se posibilita una pluralidad de interpretaciones (Eco, pp.150 y ss.). El lector ha debido revisar repetidas veces el conjunto de sugerencias semánticas deslizadas a lo largo del paulatino fluir del discurso novelesco y ampliar progresivamente su perspectiva sobre los núcleos semánticos de *Misericordia*. La competencia lingüística y literaria del lector, así como sus hipótesis previas han sido sorprendidas una y otra vez con excepcional habilidad; y el "desenlace" del texto descansa en ellas y a ellas apela de nuevo.

Hemos sido conducidos hasta un punto en que se perciben como posibles y hasta ciertas en distintos planos, aseveraciones excluyentes entre sí. Podemos creer o no creer que Benina sabe lo que dice. O podemos seguir el ejemplo de Nina y aceptar que el verdadero sentido del discurso, del discurso novelesco y del discurso de Nina, son los dos sentidos en todo momento posibles.

Galdós ha explotado una y otra vez el hecho de que el significado de las palabras es relativo, relativo al contexto (verbal y no verbal) y al código a que se remita. Como resultado, *Misericordia* es una muestra excepcional del problema de la delimitación de los códigos, del poder fascinador de las palabras y del carácter opinable de la realidad. Si en los diálogos habidos en el interior de las novelas se ejecutan simultáneamente dos actos de comunicación -aquél en que emisor y receptor son personajes de la novela y aquél en que autor y lector adoptan los papeles de emisor y receptor respectivamente - el significado de las palabras se produce a dos niveles distintos por lo menos (y no digamos si además aparecen en el texto ecos de otros textos-códigos anteriores, como es el caso). Además, los mensajes que intercambian entre sí los personajes en el interior de la novela, son mensajes implícitamente dirigidos al lector, y producen siempre al menos dos resultados diversos: contribuyen a forjar la imagen del mundo novelado que obtendrá el lector, y dibujan la imagen del mundo que maneja la figura novelesca. Al multiplicar los pasajes que diversifican marcadamente ambas imágenes, el novelista hace un ejercicio de aproxi-

mación múltiple a la realidad, y pone de relieve que lo que denominamos "realidad" depende del plano de comunicación y del código a que nos remitamos; es, en todo caso, una noción relativa.

En resumen: el empleo de expresiones coloquiales contribuye a la impresión de realismo y accesibilidad que produce el texto,²⁸ pero es simultáneamente la herramienta gracias a la cual se establece un complejísimo entramado nocional y se refuerza en el lector la sensación de incertidumbre frente a la realidad novelada; el hábil manejo de las intervenciones y omisiones del narrador intensifica la ambigüedad del texto y la intriga del lector. *Misericordia* no es sólo una escritura que refleja con sutil percepción los usos familiares del castellano madrileño; es una arquitectura verbal que utiliza los resortes del castellano coloquial para trascenderlo, y un artefacto narrativo que desborda los esquemas habituales de la novela realista decimonónica. Su deuda con Cervantes es muy relevante: no sólo en lo que respecta a la caracterización de las figuras novelescas, ni en lo relativo al uso de la intertextualidad para conferir verosimilitud a lo narrado; sino también al abordar entre bromas y veras el problema de la identidad de las figuras de ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- BEINHAUER, W., *El español coloquial*, Gredos, Madrid, 1978.
- BENÍTEZ, R., *Cervantes en Galdós*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990.
- CARDONA, R., «Cervantes y Galdós», *Letras de Deusto*, vol IV, n. 8, julio-diciembre de 1974, pp.189-205.
- ECO, U., *Lector in fabula*, Lumen, Barcelona, 1981.
- HAMON, P., «Un discours contraint», *Poétique*, 1973, vol XVI, pp.411 y ss.
- ISER, W., «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*, Arco/libros, Madrid, 1987, pp.215 y ss.
- MARTÍNEZ BONATI, F., *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*, Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- MAURER, K., «Formas de leer», en José Antonio Mayoral (comp.), cit., pp.245 y ss.
- MOLINER, M., *Diccionario de uso del español*, Gredos, Madrid, 1986.
- PAUL R., «Le problème du double sens», en *Le conflit des interpretations*, eds. du Seuil, París, 1969.
- ROMÁN ROMÁN, I., «Juego lingüístico y endogénesis en las *Novelas Contemporáneas*», en *Galdós. Centenario de 'Fortunata y Jacinta'*, *Actas del Congreso Internacional, 23-28 de noviembre, Facultad de Ciencias de la Información*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pp.87 y ss.
- SCHRAIBMAN, J., «Las citas bíblicas en *Misericordia* de Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, ns. 250-52, 1970-71.
- UREY, D. F., *Galdós and the irony of Language*, Cambridge University Press, 1982, pp.59-63.

NOTAS

- ¹ En adelante, las referencias a esta novela vendrán indicadas mediante la inicial *M* seguida del número de la página correspondiente a Benito Pérez Galdós: *Misericordia*, Hernando, Madrid, 1982.
- ² “Comidilla” deriva etimológicamente de “comida” (“alimento”), pero en castellano familiar, puede ser “tema preferido en alguna murmuración o conversación de carácter satírico” (*DRAE*).
- ³ “Sermoncillo gangoso” (*M.*, p.13), “despacito”, “dos misitas”, “ratito” (*M.* p.15)... Sobre el valor de los diminutivos en el uso coloquial del español, v. Beinhauer, pp.183 y ss.
- ⁴ Para glosar la curiosidad de los mendigos: “¿María Santísima, San José bendito, qué comentarios, qué febril curiosidad...!” (*M.*, p.31). Respecto a este tipo de inocaciones, v. Beinhauer, p.114 y ss.
- ⁵ Sobre la hipébole en el lenguaje coloquial, v. Beinhauer, p.235 y ss.
- ⁶ Se refiere a su “extraordinaria capacidad para forjar y exponer mentiras” (*M.*, p.48) o anota que reacciona rápidamente al ser pillada en un renuncio por su ama: “Su mente, fecunda para el embuste...” (*M.*, p.81).
- ⁷ Por el momento, respecto a la verdad/falsedad de los hechos de ficción, hemos de atenernos a la formulación de Martínez Bonati: todos ellos son imaginarios, pero unos aparecen como verdaderos y otros como falsos dentro del universo de la ficción.
- ⁸ En los casos citados, Nina está diciendo la verdad y no es creída, pero la hemos visto mentir a doña Paca (*M.*, p.48) y ser creída; más adelante la veremos mentir sin ser creída cuando pide limosna a los transeúntes (*M.*, p.160) y decir la verdad, de nuevo sin ser creída, cuando explica a los pobres que la rodean que nada tiene para repartir (*M.*, p.234). Nina es creída o no, independientemente de que diga la verdad o no.
- ⁹ Al conseguir finalmente el duro que necesitaba dice a Almudena en su alivio: “¡Gracias a Dios! Me parece mentira”, (*M.*, p.43).
- ¹⁰ Los subrayados son míos.
- ¹¹ Sería un caso de “producción de discurso a partir del lenguaje”, similar a los que anotaba Isabel Román (p.93), en su análisis de las novelas contemporáneas. Dice el narrador: “Siempre fue Benina algo supersticiosa y solía dar crédito a cuantas historias sobrenaturales oía contar; además, la miseria despertaba en ella el respeto por las cosas inverosímiles y maravillosas, y aunque no había visto ningún milagro, esperaba verlo el mejor día” (*M.*, p.97).
- ¹² En castellano, “ocurrencia” se vincula etimológicamente a “ocurrir”, que tiene significado similar a “suceder”; pero “tener una ocurrencia” es tener una idea aguda, v. María Moliner.
- ¹³ Conviene recordar que el proceso de identificación lector-personaje es inducido y constituye una estratagema para estimular actitudes en el lector (Iser, pp.238-239).
- ¹⁴ Este tipo de rectificaciones están documentadas en el lenguaje oral coloquial. V. Beinhauer, pp.70-71. Por otra parte, gracias al carácter hipotético de la forma verbal “pudiera llamarse”, se ha sugerido una posible valoración de lo ocurrido (“maravilloso”), sin dejarlo sentado sin embargo.
- ¹⁵ Sobre la importancia del aval del narrador, cuya intervención pertinente puede ratificar o invalidar las afirmaciones del personaje, v. Martínez Bonati, p.45.

- ¹⁶ En muchos relatos, las expectativas del lector “se inducen mediante la descripción de situaciones explícitas de expectativa (no pocas veces anhelante) del personaje” (Eco, p.160).
- ¹⁷ El lector tiene conciencia de lo que cabe esperar en el mundo de la ficción a través de las afirmaciones que va viendo en boca del narrador; así se dibuja el horizonte de la ficción, que sólo se torna perceptible cuando aparece algo que no encaja en el conjunto de expectativas (Martínez Bonati, p.119), como sucede en *Misericordia* en este momento.
- ¹⁸ Véase, por ejemplo, en *Quijote*, II, cap.LXI, el saludo que uno de los acompañantes de Roque Guinart dedica a “...el valeroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el ficticio, no el apócrifo que en falsas historias estos días nos han mostrado, sino el verdadero, el legal y el fiel que nos describió Cide Hamete Benengeli...”.
- ¹⁹ “¿Qué es la vida?, un frenesí; / ¿qué es la vida?, una ilusión, / una sombra, una ficción...”: palabras del atribulado Segismundo en la obra de Calderón de la Barca *La vida es sueño*, Escena XIX, Jornada II.
- ²⁰ Adviértase el repertorio léxico: “hechicería”, “artes infernales”, “evaporara y convirtiera en humo”.
- ²¹ Nótese que el narrador dice literalmente “se les apareció por segunda vez la imagen del benéfico sacerdote”, con lo que refuerza la impresión de aparición milagrosa y de milagro económico encarnados por don Romualdo; pero prosigue “acompañado de un notario”, con lo que queda de nuevo retrotraída a la realidad prosaica, cotidiana y comercial, la vuelta del sacerdote.
- ²² “Lorsque je parle, je réalise seulement une partie du potentiel signifié.../.../... mais le reste des virtualités sémantiques n’est pas annulé, il flotte autour des mots;.../.../... le contexte joue donc le rôle de filtre” (Ricoeur, p.72).
- ²³ “Desde que vio entrar a la Providencia, en figura de Nina, sintióse...” (*M.*, p.122); en castellano, el sentido etimológico de “providencia” se relaciona con “proveer”, “abastecer de algo”; Galdós habla de la Providencia por antonomasia, con mayúsculas, es decir, Dios; pero no hay que olvidar que Nina viene con viandas para Ponte y Obdulia. Más adelante, Ponte dirá: “yo *me inclino a creer* que en el cuerpo de usted se ha encarnado un ser benéfico y misterioso, un ser que es *mera* personificación de la Providencia...” (*M.*, p.137).
- ²⁴ Además, alguna figura secundaria, en los momentos de mayor desprestigio de Nina, trajo a colación con malicia su supuesta categoría angelical: cuando Ponte insiste en tomarla por un ángel, Antonio Zapata le replica con ironía: “Ese ángel está en el Pardo, que es el paraíso adonde son llevados los angelitos que piden limosna sin licencia” (*M.*, p.288).
- ²⁵ Una coherencia más fundada en la apreciación afectiva de la realidad que en el discurso lógico, de lo que el narrador es consciente y supone consciente al lector; por ejemplo: en un arrebato de ira, Benina salió de casa de doña Paca “disparada, jurando y perjurando que no volvería a poner los pies en aquella casa.”; dos renglones después, el narrador sigue explicando: “En efecto; antes del año aparecióse Benina en la casa...” (*M.*, p.57).
- ²⁶ Pasaje recogido por Joseph Schraibman (p.503), que ha hallado abundantes reminiscencias doctrinales del Nuevo Testamento en esta novela. Por otra parte, el buen conocimiento que Galdós poseía del *Quijote* ha sido constatado por Cardona. En su prólogo, Cervantes se duele irónicamente de que su libro no contenga citas eruditas, sobre todo de la *Divina Escritura*; su “amigo” le recomienda que se invente las citas y las atribuya a quien le parezca, aunque “hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren de esta verdad”. De acuerdo con Schraibman, esta cita final de la *Biblia* en *Misericordia* no es literal.

- ²⁷ Sobre la habitual exigencia del lector de que le sean librados todos los secretos al final de la comedia o novela, v. Maurer, pp.271-273, que además considera esta pretensión particularmente colmada “con pedante escrupulosidad” por la novela del s. XIX, salvo rarísimas excepciones.
- ²⁸ “L’effet de réel n’est donc, bien souvent, que la reconnaissance euphorique par le lecteur d’un certain lexique” (P.Hamon, p.433). Además, en el capítulo XLVII del *Quijote* se recomienda: “Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren”. El pasaje correspondiente se halla señalado con un trazo y una cruz de tinta oscura en el ejemplar de la cuarta edición de las *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ribadeneyra, 1860, p.389, de la biblioteca de Galdós -uno de los dos ejemplares del *Quijote* más manejados por el autor canario, según Cardona, p.198-.
- ²⁹ Sobre intertextualidad y verosimilitud tanto en Cervantes como en Galdós, v. Rubén Benítez, p.130.