

EL DOCTOR CENTENO: LA RESIGNIFICACION DEL NOMBRE

RENAMING AND SIGNIFICANCE IN *EL DOCTOR CENTENO*

Cristina Múgica*

RESUMEN

Una exploración de la función y significación de Felipe Centeno como *therapon* y secretario del joven escritor Alejandro Miquis.

PALABRAS CLAVE: Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, novela de aprendizaje, novela picaresca.

ABSTRACT

An exploration of the function and significance of Felipe Centeno as *therapon* and secretary of the young writer Alejandro Miquis.

KEYWORDS: Pérez Galdós, *El doctor Centeno*, *Bildungsroman*, novela picaresca.

En el establecimiento educativo de Pedro Polo, toda manifestación espontánea de iniciativa era castigada corporalmente; los golpes se sentían como agujeros en el cuerpo. De esta manera, el alumno y criado de Don Pedro, Felipe Centeno «...se tentaba el cráneo para indagar cuántos y de qué calibre eran los agujeros que en él, a su parecer tenía» (Pérez Galdós: 1975, 1338). Este tipo de violencia recuerda la estampa de Cristo con la que en otro momento se identifica Felipe. El narrador enuncia esta identificación no sin cierto tono burlesco.

Miró los chorros de sangre que al Señor le corrían por el santo cuerpo abajo, y la ferocidad del judiote que le daba el lanzazo, y las tinieblas y flamígeros celajes del fondo, todo lo cual puso espanto en su sensible corazón, llevándole hasta el absurdo convencimiento de que él —Felipito— era tan digno de lástima como nuestro Redentor (Pérez Galdós: 1975, 1320).

Y sin embargo, como una insistencia de la fuerza de la vida aun en medio del páramo, Centeno se sigue preguntando por cosas que no aparecen en los libros:

(...) por qué las cosas, cuando se sueltan en al aire, caen al suelo; por qué el agua corre y no se está quieta, qué es el llover; qué es el arder una cosa; qué virtud tiene una pajita para dejarse quemar, y por qué no la tiene un clavo; por qué se quita el frío cuando uno se abriga, y por qué el aceite nada sobre el agua; qué parentesco tiene el cristal con el hielo, que el uno se hace agua y el otro no; por qué una rueda da vueltas; qué es esto de echar agua por los ojos, cuando uno llora; qué significa el morir, etc. etc. (Pérez Galdós: 1975, 1338).

Estas preguntas, formuladas desde la frescura de la infancia, expresan el llamado innato al conocimiento en que constituye el cumplimiento del destino del hombre tal como lo formula K. Ch. Fr. Krause en *Ideal de la humanidad para la vida*.

La práctica educativa de Polo se ejerce como una forma de violencia en la que la naturaleza de los niños y sus anhelos mismos son tomados como el objeto de humillación. Así, Polo se burla de la aspiración de Felipe de convertirse en médico poniéndolo de rodillas sobre un banco y encasquetándole en la cabeza un papel orejudo sobre el que hace escribir con letras gordas: El Doctor Centeno: «-Este señor vino a Madrid para ser médico. Como es tan aprovechado, tan sabio, tan eminente, pronto le veremos con la borla en la cabeza...» (Pérez Galdós, 1975,1336) De esta manera Felipe Centeno queda marcado por la «caricia de puñal» que le inflige Polo.

El doctor Centeno (EdC) inicia con la caída de un muchacho por una cuesta. Se trata de Felipe Centeno. Mucho se ha hablado de su linaje picaresco. Su figura evoca a Gavroche, el niño guerrero de *Los miserables*. Al decir de Correa, el personaje presenta una trayectoria externa picaresca, pero sin

* Universidad Nacional Autónoma de México.

apicamiento interior, esto es, sin perder su inocencia y buen humor (Correa: 1977a, 258). Por mi parte, quisiera dar cuenta del surgimiento del muchacho dentro de la novela galdosiana en *Marianela* donde aparece emparentado con la heroína del mismo nombre.¹

Marianela surge primero como voz, como canto en un paraje crepuscular, sembrado de pedruscos. La voz encarnada en una criatura ya adolescente pero con cuerpo de niña, «alma prensada y constreñida dentro de un cuerpo miserable» (Pérez Galdós: 2007, 41). Hija de Maria Canela, la chica se desprende de las relaciones rotas, del descuido, de la desesperación. En la medida en que no ha sido del todo mirada, o quizás tan sólo a pedazos, como en un espejo roto, es incapaz de verse a sí misma («dicen que soy un fenómeno»); más aun, vive en la negación de su condición humana («como yo no soy persona»). Nela se orienta, sin embargo, a través de lo que escucha, la voz de los otros («dicen que no tengo padre ni madre»), y también de los sonidos de las montañas de Socartes, su aldea natal. Incapaz de verse a sí misma, percibe muy bien en cambio la belleza de las yerbas, las nubes, el cielo para describírselas a Pablo Penáguilas de quien es lazarillo. Carente de toda protección y revestimiento, Nela tiene sin embargo, «ese destello del eterno saber que se nombra inteligencia humana» y, en su pequeñez fenomenal, «el germen de todos los sentimientos nobles y delicados». De esta manera, entra en contacto con el alma de las cosas: «...además de las cosas divinas que hay fuera, nosotros llevamos otras dentro» (Pérez Galdós: 2007, 44).

El personaje de Marianela parece moldeado en la filosofía de K. Chr. F. Krause que interpretara Julián Sanz del Río. Esta filosofía constituye un panteísmo o racionalismo armónico según el cual el mundo es un ser finito que se desarrolla en el seno de un Dios infinito. Así, el yo participa del cosmos que funda y sustenta un Dios personal. De lo anterior se desprende una noción de humanidad:

La idea de la humanidad abraza todos sus individuos en común ley y destino; todos como hombres son capaces, y están llamados a igual bondad definitiva sin distinción de pueblo, familia, o jerarquía social, ya sean varón o mujer, anciano, joven o infante; sea cualquiera su vocación histórica o científica, artística o religiosa. La humanidad es el vínculo que une anticipadamente todos los individuos y todas las familias en la familia común humana (Krause, *Ideal de la humanidad para la vida*, interpretado por Julián Sanz del Río).

Además de Krause en Nela está presente Rousseau y su noción de la naturaleza humana; de ahí su luminosidad y bondad intrínseca, pese a su condición precaria. Nela se siente existir en la medida en que sirve de lazarillo a Pablo Penáguilas, quien a su vez la sostiene. Cuando Pablo recobra la vista y descubre la belleza de su prima Florentina, Nela, desasida de este, queda a su vez a oscuras, y no puede mirar sino el agujero, la Trascava, la sima a la que su madre se había arrojado y hacia donde se siente llamada.²

En *El doctor Centeno*, Felipe brota de las piedras de las minas de Socartes desde donde ha caminado hasta Madrid para *desaprender*: «-Digo que estoy buscando... de ver cómo encuentro... de que poniéndome a servir a un señor me deje tiempo para *destruirme*»³ (Galdós: 1975, 1317). Se trata del hijo menor de la familia del capataz de ganado en minas, llamada por el narrador familia de las piedras, donde los afectos y la vida misma parecen replegarse hacia lo mineral.⁴ La madre de Felipe, la Sañana Centeno, confiscaba el dinero de sus hijos. Como su amiga Nela, huérfana recogida por esta familia, Celipín, el único de los hermanos Centeno que muestra indicios de vida; salta como una semilla entre las piedras.⁵ De esta manera, habría en Felipe algo, un vínculo, una capacidad que le impulsará a salir de la esclavitud que representan las minas.⁶ En la medida de su resistencia a permanecer en el ámbito familiar, establece una relación conflictiva con el entorno. Así, emprende un viaje a Madrid con el dinero que le ha dado Nela, en busca de instrucción e identificado con el médico D. Teodoro Golfín, quien le devolviera la vista a Pablo Penáguilas.⁷

Felipe Centeno aparece moldeado por la filosofía de Rousseau, esto es, capacitado para aprender conforme a su naturaleza y dotado de amor propio y de amor al próximo. Construido también a partir del pensamiento de Krause, es capaz de progresiva perfección y de educarse a sí mismo, llamado que, de acuerdo con este filósofo, el universo le hace al hombre. En el impulso del niño-hombre Felipe, apunta ese anhelo: labrarse un destino, hacerse médico, curar.

Expulsado de la casa de Polo, Felipe Centeno acude diariamente a la subida al Observatorio en busca de Alejandro Miquis, quien lo arrojara y protegiera el día de su caída.⁸ Un día lo encuentra y

Miquis le pide que le haga un recado, que lleve una nota a su tía Isabel quien le ha prometido un dinero que en realidad correspondía a sus padres.

Al salir de la casa de su tía, Alejandro designa a Felipe como sirviente, espolique o secretario. «Cuando pasaban junto a un farol, ambos se miraban y como que se regocijaban más, contemplando respectivamente su dicha propia, reflejada en el semblante del otro» (Galdós: 1975, 1380). Los personajes se identifican en un reflejo recíproco. Como Marianela quien, carente de otro asidero, se asimila a Pablo Penáguilas en tanto que su lazarillo, Felipe Centeno comienza instalándose como una suerte de otro especular de Alejandro Miquis. Y adelante:

Interesante grupo formaban los dos, el uno come que come, y el otro piensa que piensa, soñando de otra manera que Felipe y gastando anticipadamente la vida de los días sucesivos lanzando su espíritu al por venir, sus sentidos a las emociones esperadas, empeñando su voluntad en grandes ideas y altísimos propósitos. Ideales de arte y gloria, pruritos de goces, ahora sublimes, ahora sensuales, caldeaban su mente (Galdós: 1975, 1383).

Si Felipe, como Sancho Panza, sueña con la satisfacción de sus necesidades primarias, Miquis es precipitado, por efectos del dinero recibido, a un desbordamiento de la imaginación que se proyecta en una serie de vivencias gozosas. En su exaltación adquieren concreción, como si fueran de carne, de sangre, de huesos las figuras de sus dramas, «con voz y figura que él plasmaba en su imaginación creadora».

Alejandro Miquis era autor dramático y en el momento de recibir el dinero de su tía abuela escribía una obra intitulada *El Grande Osuna* con la que, consideraba, reformaría el teatro nacional. Felipe pasaba algunas noches en el sofá del gabinete de Alejandro; bastaba que Alejandro lo llamara para que despertara «como él excitado, como él dispuesto a las alucinaciones». A partir de su sensibilidad, Felipe es capaz de sumergirse en el vértigo de la obra de su amo: «Sin entender la mayor parte de las cosas, parecía como que se las apropiaba por el sentimiento, extrayendo, del seno de un lenguaje no bien comprendido, el espíritu y la esencia de ellas» (1396). Y si el narrador habla de alucinaciones al referirse a las fantasías del creador, podría corresponder hablar de esta comunicación del entusiasmo como un codelirio. En todo caso, Felipe se muestra receptivo a la exaltación y a la obra de su amo.

Miquis y Centeno resultan inseparables compañeros de vagancia. Alejandro vivía del crédito y, cuando se le acabó, comenzó a empeñar sus piezas de ropa. No volvió a poner los pies en la Universidad y, agotadas sus prendas, comenzó a malvender sus libros. El estado rentístico de Alejandro empeoraba rápidamente; sus deudas eran muchas y el dinero que le enviaba su padre se le desvanecía de las manos. En un momento dado, Alejandro tuvo que guardar cama ocho días de diciembre debido a un fuerte catarro de pecho. Felipe le acompañó día y noche procurando distraerle. Los amigos de Miquis comenzaron a verlo mal y este ya no quiso presentarse ante ellos. Felipe era su único amigo; leal y condescendiente, mostraba por Miquis «una adhesión inflexible, fundada en el agradecimiento y en un vivísimo afecto que a la vez era fraternal, filial y amistoso» (Pérez Galdós: 1975, 1411). Esta pareja andante resultaría imposible en una novela picaresca; el pícaro es un ser solitario, incapaz de establecer vínculos solidarios.

La vida de Miquis va convirtiéndose en catástrofe y Felipe lo sigue en esa zona donde se pierden los lazos sociales. Su función es similar a la de Sancho Panza con respecto a don Quijote, quien aparece como segundo en el combate, *therapon* (terapeuta) pendiente no solamente de las necesidades de su cuerpo herido, sino también como garante de la memoria de sus aventuras.⁹ Felipe representa, pues, el horizonte de la otredad, un asidero en las zonas de confusión y aislamiento en las que los lugares del linaje se desdibujan (Davoine y Gaudiere: 2004, 112).

Ambos daban grandes paseos por las afueras de Madrid; «estudiaban en el gran libro de la Humanidad transeúnte, cuyas páginas, llámense sorpresas, encuentros o casualidades, ofrecen pasto riquísimo a la fantasía y a la inteligencia» (Pérez Galdós: 1975, 1411). Pensando EdC como *Bildungsroman*, Felipe recibe de Miquis una educación callejera a la par que sentimental y, sobre todo, al decir de Marco Antonio Ramírez (2008), una continúa alimentación espiritual que Felipe retribuirá materialmente cuando llegue a mantener con su vida a su amo. Una noche, sentados en el Pretil de Santiesteban ante la cerrada casa de su tía Isabel, Alejandro refiere a Felipe el perfil de los personajes de su drama *El Grande Osuna*:

Yo presento al Duque como la figura más genuinamente española del siglo XVIII. Su época está retratada en él, con todo lo que contiene de grande y viciada. El insigne caballero aquel don Pedro Téllez Girón, libertino, justiciero, cruel con los malos, generoso con los buenos; gobernando el reino de Nápoles, más que con juicios reposados, con ímpetus repentinos que casi siempre le salían bien; perseguidor de los usureros, de los curiales y de todos los que oprimen al Pueblo; frenético por las mujeres y enamorado de todas las que veía; ambicioso de gloria, de popularidad; liberalísimo, manirroto, lleno de deudas; en diplomacias agudo, en moral indulgente... (Pérez Galdós: 1975, 1413).

Este planteamiento recuerda las pláticas de don Quijote con Sancho tocante a los caballeros andantes. Miquis se identifica con Osuna y a Felipe le asigna el lugar de secretario del Duque: don Francisco de Quevedo. Y después está, además de los enemigos —el villano Jacques Pierre, los *uscoques*, los bandidos, y fray Domenico Caracciolo, quien ha jurado acabar con el Duque— la hermosísima amante de don Pedro Téllez Girón llamada *La Carniola*:

La Carniola es también hermosa figura. Yo veo aquellos dientes de perlas; aquellos ojos lánguidos, perezosos, traicioneros, aquel perfil de helénica estatua, la tez pálida, el arrogante talle... No concibe la imaginación mujer que la supere ni aun que la iguale. Respira amores; su mirada acaricia quemando... (Pérez Galdós: 1975, 1413).

Alejandro coloca a Felipe en el lugar del secretario, esto es, acompañante y depositario de la vida e intimidad de su maestro, el que sabe de sus secretos y sus proyectos y media entre éste y el mundo. Lo que el creador enseña no es sino lo concerniente a sus necesidades secretas y anhelos. EdC parece en efecto una novela de aprendizaje, como también lo es en cierto sentido la novela de don Quijote y Sancho. Ahora bien, la transformación como efecto de la experiencia se produce únicamente en Centeno, no en Alejandro, acaso porque este vive un perpetuo presente de exaltación.

Un día Felipe escucha al médico y al estudiante Cienfuegos, amigo de Miquis, conferenciando: «Se va por la posta... ¡pobre chico! Los tubérculos han destruido casi todo el parénquima. Han empezado de una manera alarmante el reblandecimiento y expulsión de tubérculos» (Pérez Galdós: 1975, 1436).

Ante estas palabras, Felipe se aterroriza; no pensaba que la enfermedad de su amo fuera tan grave. A través de las palabras de los médicos, el cuerpo de Alejandro se transforma en entraña, en cuerpo-carne. Miquis hacía planes para ir al Toboso y había prometido a Centeno que lo llevaría. Ante la imposibilidad de Miquis de enfrentarse a su situación, Felipe se da a la tarea de pensar y sentir en lugar de su amo:

No: su amo no podía estar tan malo como el médico decía; su amo no se moriría..., ¡pues no faltaba más!... ¡Morirse tan joven, morirse habiendo hecho *El Grande Osuna*! Esto no podía ser. Si Felipe fuera ya médico, si él supiera ya todo lo que trataban los libros de Cienfuegos, de fijo pondría a su amo más sano que una manzana (Pérez Galdós: 1975, 1436).

Este anhelo se transforma en avidez. Se asoma a los libros que Cienfuegos ha llevado a la casa. Finalmente, encuentra la palabra *parénquima* y, aferrado a esta, fantasea con «meter sus miradas» en las cavernas y tubérculos para descubrir el daño; de esta manera, poseería a su amo a través de la mirada para arrancarle el mal que lo intoxica, matando la muerte.

Cuando muere el gato de su pequeña amiga Rosita Ido, Centeno, «poseído de un ardiente anhelo y de curiosidad abrasadora», saca una navaja de su bolsillo y abre el cadáver del animal en busca del parénquima.

Así, Felipe lleva a lo real la búsqueda del misterio de la enfermedad y la muerte y actúa atendido a su anhelo de curar. Pero el ejercicio de la verdadera función terapéutica de Centeno está en otro lado, en la intensidad afectiva recíproca, en su capacidad para escuchar. Para Alejandro, «el gozo de verle y tenerle a su lado era en tal manera vivo, que cuando el *Doctor* estaba ausente, creíase Miquis privado de algo necesario a su existencia». Miquis elogia su destreza, su puntualidad, su adhesión y le cambia el irónico sobrenombre que lleva, por el de Aristóteles, por sabio.¹⁰ Acaso la sabiduría de Centeno consiste, si recordamos su origen en la filosofía krausista, en un saber intuitivo del cuidado del otro.

Por otra parte, podría decirse que el pícaro capaz de acompañar al otro en su sufrimiento se convierte en filósofo.

Se produce aquí la resignificación del nombre en el nivel del personaje en la medida del reconocimiento de Miquis, de quien es terapeuta, y en el título de la novela misma que empezamos a leer con otro acento.

Alejandro sigue entregando el dinero y todo lo que llega a sus manos.

Era una desesperación vivir en tan gran desarreglo y no poder contar con nada, por la libertad furibunda de aquel pobre loco. Allí no estaba seguro ni el triste pedazo de pan de cada día, porque a lo mejor, arramblaba por él el primer advenedizo. ¿Y qué iban a comer aquel día? No había nada, ni un ochavo en metálico ni en especie (Pérez Galdós: 1975, 1440).

Escuchamos la voz de Centeno en discurso indirecto libre. ¿Es él quien llama a su amo «pobre loco?» Acaso lo diga, en parte, el narrador. En todo caso, el apelativo responde a una exasperación del personaje.

Miquis resulta incapaz de conservar el dinero para sí, pese a que este equivale a su subsistencia misma y a que, en sus palabras, lo resucita. Parecería que se tratara de una suerte de combustible, sólo significativo en la medida de su arder.¹¹

Felipe sale a buscar sustento, sintiendo que todas las puertas están cerradas. El tiempo de Felipe es el de la enfermedad de Miquis; sale a conseguir dinero en el filo mismo de la necesidad, tal como se encuentra Alejandro en el umbral de la muerte. El tiempo de umbral es acelerado, urgente. Aristóteles aparece hostigado por el malestar de su amo, por sus propias necesidades y por el devorador apetito que siente. Se trata de ese mismo «tiempo para destruirme» del que habla en los primeros momentos de la novela; tiempo del goce, de la urgencia, del roce con la pobreza extrema, de la desorganización y de la muerte:

Desesperado de sí propio y con la mente trastornada, echó a correr por aquellas calles sin saber dónde iba. Su amo no se le apartaba del pensamiento. Se lo imaginaba dando las boqueadas, no por la fuerza de la enfermedad, sino por falta de alimento... (Pérez Galdós: 1975, 1443).

Después de haber intentado robar un par de huevos y un poco de pan infructuosamente, comienza a pedir dinero con plañideras exclamaciones; un poco más adelante, descubre a don José Ido haciendo lo mismo.¹²

Alejandro habla incesantemente de lo que harán Felipe y él cuando se vayan al Toboso. En un momento dado, el enfermo le dice a Felipe que le han dado ganas de darle un abrazo, pero que no puede hacerlo porque siente los brazos como de algodón. Felipe se lo da y sofoca el llanto.¹³ Alejandro le pide a Felipe que le consagre su vida y esté siempre con él hasta que ambos sean viejos. En algún momento manifiesta que se figura que se separarán. Felipe lo contradice. La escena habla de la *philia* entre ambos muchachos, el joven herido y su *therapon*. Pese a lo adentrado que está en su delirio, hay en Alejandro un vago reconocimiento de que va a morir.

Alejandro siente una languidez y un sueño profundísimo; le encarga a Felipe que lo despierte cuando llegue su madre, a quien espera al día siguiente. Miquis pregunta por su amante y Felipe le asegura que esta lo ha estado visitando. Alejandro murmura que quiere quemar *El Grande Osuna*. En este punto, pareciera abandonar y renegar de su delirio, como lo hace don Quijote en el tránsito hacia la muerte. Felipe protesta: «...¡Quemar el *Osuna!*...; no, señor... ¡Qué diría la señorita *Carniola!*...».

La última escena de la novela es un diálogo. Se trata del día del entierro de Alejandro. Aristóteles y don José Ido van en el cortejo fúnebre en el interior de un coche de alquiler. Se trata de una escena en la que se habla de cuestiones últimas. Ido intenta consolar a Felipe diciéndole que su dolor y duelo pasarán pronto dejándole la sabiduría de la experiencia. También en el entierro de Fortunata el doliente Ballester habla de olvido, como si la posibilidad del duelo tuviera que ver con haber vivido a cabalidad la relación con el ser querido. Pero hay más: la vida y la muerte de Alejandro Miquis, como la de Fortunata, han sido escritos (inscritos), y ocurre como si, al cabo de la novela, fuera posible, también para el autor implícito, hablar de un olvido que le permitiera proseguir su aventura escritural.

Felipe sale de la experiencia como criado de Alejandro libre de ilusiones y capaz de hacerle frente a la adversidad. Desde esa perspectiva, recuerda a su amo como un ser de otro mundo, un santo, «si no hubiera sido tan goloso con la damas». Don José Ido, a quien, en palabras del narrador, un espíritu le sopla lo que dice o que se halla acaso bajo los efectos de efluvios espirituosos, afirma que todos seríamos santos si no fuéramos de carne.

Es la condición carnal, corporal de Alejandro Miquis el eje de esta novela galdosiana, pues justo por su condición fallida requerirá de un médico o *therapon* que lo acompañe. Ahora bien, como su tía-abuela Isabel, Alejandro está empeñado en negar todo defecto y, pretendiendo instalarse en el mundo radiante que convoca su imaginación, termina sometido al infierno de la enfermedad y la muerte. Como Sancho Panza, Felipe Centeno sabe de Miquis lo que no quiere saber y es por tanto capaz de acompañarlo en sus batallas.

Los actores de este diálogo hablan de cómo Alejandro fuera amortajado con la ropa de sus amigos y también de que, durante la noche, la patrona de la pensión había profanado el cuerpo, despojándolo de la levita. Felipe hierve de rabia, pero don José Ido le pide que se eleve por encima de las miserias humanas: «No le quitará Cirila a tu amo su glorioso vestido de inmortalidad, ni el espíritu excelso de Miquis padecerá de frío en las regiones invisibles, intangibles e inconmensurables» (Pérez Galdós: 1975, 1465). Aun hay más: el drama escrito por Alejandro, *El Grande Osuna*, ese segundo cuerpo del joven, ha desaparecido. El estudiante Ruíz se había llevado un acto. El tercero le sirvió a la patrona para encender la lumbre. Con el quinto hicieron pajaritas los muchachos. Sólo el cuarto quedaba a resguardo. Don José Ido le aconseja a Felipe que restaure la obra, agregando algunos pasajes de su cosecha.

Luego de proponerle a Felipe una colocación conduciendo por la ciudad un caballo cargado de petróleo, Ido le anuncia su propósito de componer novelas por entregas: «Es cosa facilísima idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como los hilos de una madeja...». Felipe sugiere que, si de componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar se trata, no tiene más que escuchar de su boca las aventuras de él y de su amo.

¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad (Pérez Galdós: 1975, 1467).

De esta manera, Ido entiende la escritura como una forma de discurrir fantasioso que se complace con «mentiras hermosas». ¹⁴ En la figura del personaje, el autor implícito parodia al novelista de folletín. Resulta interesante que aparezca este, tal como lo intuye Miquis, como un hombre con una falta constitutiva. ¹⁵ De esta manera, la escritura que propone Ido contrasta con la novela que como lectores hemos seguido: la historia de la locura de Alejandro Miquis, apabullado por la pobreza y la enfermedad en el contexto de la realidad social.

Dentro de la novela misma, se enuncia, al decir de Marco Antonio Ramírez (2008), *a contrariu sensu*, la poética de la llamada «segunda manera» de Galdós, en la que, en contraposición a las novelas de folletín, que operan ocultando la dimensión trágica de la existencia, aparecen el cuerpo, la enfermedad, la muerte y la realidad social. ¹⁶ Finalmente, en el relato del drama que ha ido escribiendo Alejandro Miquis, se da cuenta de la escritura romántica cuyo pivote es un yo heroico y su perpetua resistencia a lo establecido, voluntad creadora o transformadora de la realidad. Como lectores asistimos pues también a la escritura del drama y al dramatismo de la escritura.

De esta manera, la novela da una vuelta sobre sí misma en este coloquio donde los personajes hablan de la vida, de la muerte y de la inmortalidad. Ido del Sagrario contrapone a las cosas comunes las «inventadas» o extraídas de algo que él denomina «imaginación», pero que resulta un acervo de fórmulas o pautas narrativas preestablecidas. En un movimiento contrapuesto, Alejandro Miquis escribe en el contrapunto de la historia que ha tomado como objeto de dramatización y las cosas que va extrayendo de su propia existencia, como la figura de la *Cariola*, aprisionada por Jacques Pierre. Finalmente, es importante decir que como lectores nos cautiva la poesía de la relación entre Felipe Centeno y Alejandro Miquis y la singularidad de ambos protagonistas que enfrentan la intemperie de la

existencia. Se trata de una novela que construye entornos verosímiles que no ocultan la fuerza material de las cosas que irrumpen en la vida de los personajes.

De esta manera la novela que hemos ido leyendo surge del «caldo de la horrible verdad», donde la imaginación, el delirio y la fantasía de los personajes resultan apenas balbuceos ante la brutalidad de la enfermedad, la soledad, la pobreza. Tal como lo formula Ortega y Gasset en relación con el *Quijote*, la novela realista, perspectiva irónica y oblicua, reveladora del carácter ilusorio de las cosas imaginarias, como el espejismo del agua en la tierra seca, necesariamente implica a estas, en la medida en que necesita de la imaginación para destronarla.¹⁷

Una vez que Felipe ha atravesado el sufrimiento de la enfermedad de su amo, encuentra empleo vendiendo petróleo y posteriormente, en *Tormento*, entra al servicio de Agustín Caballero, emprende estudios y salva a Amparo del suicidio sustituyendo el frasco de la pócima fatal por otra inocua. De esta manera, más allá de la mirada pendiente de lo inmediato, adquiere una noción de la realidad que le permite operar en el mundo de la perspectiva y el equívoco. En EdC y en la continuación de sus avatares en *Tormento*, se da cuenta del ascenso social de un desheredado, pero hay más.

Convertir a Celipín en héroe de novela alcanza una dimensión ética y estética, dice Caudet (Ver Ramírez: 2008, 19). El castigo del cuerpo y del nombre no aniquilan la inmediatez receptiva del muchacho, en la que se advierte la huella de un soplo benigno. Con Alejandro, aprenderá a acompañar el tejido con el que una y otra vez intenta estabilizar un mundo, a suturar las nervaduras por donde fluyen los anhelos y a escuchar la voz desfalleciente en el viento de la existencia. Felipe Centeno, brizna que llega de las minas Socartes con la fantasía de instruirse y de convertirse en médico, asiste a la pasión de Alejandro Miquis, sus batallas eróticas y escriturales en el umbral de la muerte y, como su *therapont*-secretario, lo sigue hasta la muerte para dar testimonio de su existencia.

BIBLIOGRAFÍA

- BARJAU, T., PERALLADA, J., "Noticia de Benito Pérez Galdós y *Tormento*", *Tormento*, Barcelona, Crítica, 2007 (Clásicos y Modernos, 20), pp. 7-127.
- CAUDET, F., "El doctor Centeno: La 'educación sentimental' de Galdós", en *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper*, Dian Fox, Harry Sieber y Robert Ter Horst (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 41-66.
- CORREA, G., "Galdós y la picaresca", *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977a, pp. 253-268.
- CORREA, G., *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1977b.
- DAVOINE y GAUDILLIERE, *History beyond trauma*, New York, Other Press, 2004.
- EXPELETA AGIAR, F., *Maestro y formación en la novela galdosiana*, Las Palmas de Gran Canaria, 2009.
- KRAUDE, K. Ch. F., *Ideal de la humanidad para la vida*. Introducción y comentarios Julián Sanz del Río, www.cervantesvirtual.com/obra/ideal-de-la-humanidad-para-la-vida-0/.
- O'BYRNE CURTIS, M. R., *La razón de la sinrazón: la configuración de la locura en la narrativa de Benito Pérez Galdós*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, J., *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, México, Rei, 1987 (Letras Hispánicas, 206).
- PÉREZ GALDÓS, B., *Marianela* (1878), México, Colofón S. A. de C. V., 2007.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El doctor Centeno* (1883) en *Obras completas I*, Madrid, Aguilar, 1975.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento* (1884), edición de Teresa Barjau y Joaquim Parellada, Barcelona, Crítica, 2007 (Clásicos y Modernos, 20).
- PÉREZ GALDÓS, B., *Fortunata y Jacinta* (1886-7) 2 vols., edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 2009.
- RAMÍREZ, M. A., *Ecos picarescos y cervantinos en El doctor Centeno de Benito Pérez Galdós* (tesis inédita), UAM, Unidad Iztapalapa, México, 2008.
- TSUCHIYA, A., "The Myth of the Natural Sign in *El doctor Centeno*. Felipe's Faith in Language", en *Images of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Pérez Galdós*, Columbia, University of Missouri Press, 1990, pp. 35-54.

NOTAS

- ¹ Algunos autores han examinado la relación entre el Celipín Centeno de Marianela y el de EdC. Por mi parte, encuentro continuidad entre ambos y considero que la diferencia entre uno y otro tiene que ver con un mayor desarrollo en la medida en que el personaje va viviendo experiencias y aprendiendo.
- ² «A ratos oigo la voz de mi madre que dice clarito: “Hija mía, ¡qué bien se está aquí!”» (Pérez Galdós: 2007, 59).
- ³ «No hay medio de averiguar de dónde había sacado el entendimiento de mi hombre aquel barbarismo de anteponer a ciertas palabras la sílaba *des*» (Galdós: 1975, 1317). Se trata de prevaricaciones que, al decir de Risley, pudieran leerse en un sentido simbólico (Risley en Ramírez, *Ecos picarescos y cervantinos en El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós: 2008, p. 82, n. 350), ya que niegan el sentido de las palabras. Este «tiempo para la destrucción» transcurrirá mientras Felipe sirva a don Pedro Polo, su primer amo.
- ⁴ «El acentuado simbolismo de la *piedra* abarca no solamente al paisaje y a su influencia sobre el hombre, sino que da una clave para entender las relaciones entre los individuos y la vida en sociedad» (Correa: 1977b, 34).
- ⁵ «Las relaciones de esta prole con su madre, que era la gobernadora de toda la familia, eran las de una docilidad absoluta por parte de los hijos, y de un dominio soberano por parte de la Señana. El único que solía mostrar indicios de rebelión era el chiquitín. En sus cortos alcances, la Señana no comprendía aquella aspiración diabólica a dejar de ser piedra» (Galdós, *Marianela*, 36).
- ⁶ «Yo no puedo vivir así, yo me muero en las minas».
- ⁷ También los hermanos Golfín han nacido en la clase más humilde: «-Nosotros —indicaba Teodoro (Golfín)—, aunque descendemos de las hierbas del campo, que es el más bajo linaje que se conoce, nos hemos hecho árboles corpulentos...» (Galdós, *Marianela*, 69).
- ⁸ La novela comienza con la caída de Felipe por la cuesta del Observatorio. Lo encuentran Alejandro Miquis y su amigo Cienfuego, estudiantes, quienes lo llevan a casa del conserje del Observatorio donde conoce a Pedro Polo.
- ⁹ «El Quijote desarrolla una herramienta terapéutica, incesantemente dañada por las catástrofes y reinventada: un instrumento antitotalitario, antitiránico, antidepresivo, antimelacólico por excelencia» (Davoine: 2004, 112).
- ¹⁰ «The title “doctor” originally given to him by the sarcastic Pedro Polo (...) becomes less ironic in the larger context of the novel. The apparent irony of the novel’s title is, therefore, double edged. (...) It is appropriate that the doctor comes from the town of Socartes, an anagram for ‘Socartes’, a name which in turn connotes wisdom and knowledge (...) Miquis renames his servant “Aristoteles” (...) Finally, even the narrator of the novel begins to refer to the character by this name» (Tsuchiya: 1990, 48).
- ¹¹ Fernández de Montesinos considera EdC una novela de locura crematística.
- ¹² En este punto Ido aparece como doble paródico de Felipe, quien representa a Alejandro Miquis. En *Fortunata y Jacina*, en tanto que marido engañado, Ido constituirá asimismo un doble paródico de Maxi Rubín. En la última parte de EdC y en la introducción a *Tormento* el personaje aparece como doble paródico del autor implícito.
- ¹³ El abrazo atraviesa la imagen; es el encuentro de los cuerpos afectuosos.
- ¹⁴ «En los folletines que Ido escribe primero como negro, después como autor original sobrevive en cartón piedra el romanticismo de la novela histórica y de la novela sentimental» (Barjau y Parellada: 2007, 47).
- ¹⁵ «Irónicamente, lo que se atribuye a la “desbocada fantasía” de los dementes no es creación o invención propia, sino una reelaboración, un reflejo o *mimesis* de los relatos más convencionales, más repetidos de la época. No son ellos los forjadores de las fantasías descabelladas, sino más bien los perpetuadores, los hilos conductores de una producción ajena, de esos melodramas o folletines que se consumen tan ávidamente por cuerdos y dementes sin distinción» (O’Byrne Curtis: 1996, 208).
- ¹⁶ Al hablar del carácter tragicómico de la novela, Ortega se refiere a la «la caída violenta del cuerpo trágico, vencido por la fuerza de la inercia, por la realidad» (Ortega y Gasset: 1987, 241).
- ¹⁷ «De modo que, aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria lleva dentro de sí infartada la aventura» (Ortega y Gasset: 1987, 214).