

GALDOS Y EL SUICIDIO

Por *Gabriel Cabrejas*
Universidad Nacional de Mar del Plata

Cuando Galdós *suicida* a sus personajes —Isidora Rufete en *La desheredada*; Ramón Villaamil y Abelarda en *Miau*; Federico Viera en *Realidad* y Rafael del Aguila en *Torquemada en el Purgatorio*¹— le preocupa la responsabilidad final del sujeto por sus actos, toma de conciencia o determinación personal contra la imposición del medio, cuyo influjo queda recortado y proscrito con la definitiva afirmación de una voluntad aún a costa de la propia vida. Es otro modo de contradecir la práctica naturalista, que en general rechaza esta floración del voluntarismo a favor de la enfermedad consanguínea o una predisposición de los individuos a destruirse según las pautas inexorables del ambiente.

Pero hay varias clases de suicidio, o en todo caso, un suicidio para cada clase social, separando las motivaciones o causas disímiles. Es sintomático que Galdós escribiera varias novelas sucesivas en las cuales ocurren casos puntuales de autoaniquilamiento. Con sus distintas variantes, situadas todas en los años de la Restauración², las subyace un fondo político de desesperanza y pérdida de las ilusiones, como si las respectivas muertes simbolizaran el fin de una época y el parto de otra.

El suicidio aristocrático: Viera y Rafael del Aguila

Mientras se afianza la Restauración, asistimos a la «nivelación de clases»³. Como novelas concebidas y situadas en la etapa tardía de canovismo, en pleno

¹ Las citas de *Miau*, *La incógnita/Realidad* y *Torquemada* obedecen a la paginación de las *Obras completas* de Benito Pérez Galdós (Madrid: Aguilar, tomo II, 3^a reimp., 1980). Introducciones de Federico Carlos Sáinz de Robles.

² La «primera muerte» de Isidora Rufete transcurre en febrero de 1873 y la «segunda» en 1876; Villaamil se mata en febrero de 1878; Viera y Rafael del Aguila en 1898, uno el 2 de febrero y el otro el 11 de abril. Aunque no existe en *Torquemada en el Purgatorio* datación exacta para este último hecho, adivinamos por la mención del «desgraciado amigo Federico Viera» (1486) que la muerte de Federico es casi coetánea. Ver cronología detallada del texto por Robert Ricard: «L'usurier Torquemada» en *Aspects de Galdós* (París: Presses Universitaires de France, 1963) 61-85.

³ Gustavo Correa: «Hacia una tipología de la novela galdosiana», *Anales Galdosianos* (AG) XIX (1984) 7-26: «La nivelación de clases se pone particularmente de manifiesto en la novelística galdosiana por medio de un reacondicionamiento en las capas de la geología social, a través de matrimonios entre individuos de una clase noble y modestos trabajadores, quienes por su trabajo suben en la escala social» (p. 21) Esto es clave en *La incógnita*.

ejercicio de la vida parlamentaria y mercantil de Madrid, ya sucedieron los conflictos que precedían a la instauración de la burguesía y en cambio fulgura en el eje argumental la amalgama social antes impensable de la aristocracia arruinada con los *nouveaux riches* provenientes del comercio y la producción. Galdós encuentra campo propicio para reiterar así la clásica dialéctica, literaria y societal, de Don Quijote y Sancho.

Se sabe que *La incógnita/Realidad* pueden considerarse una unidad integrada, en tanto *versiones* de un mismo hecho desde dos ópticas y modos de discurso: la confidencia epistolar, subjetiva, de un testigo de las familias afectadas, y la re-presentación dramática de los conflictos que, suspendiendo las intervenciones del narrador, se abre a un doble lenguaje: el meramente dialógico entre hablantes y el que emana de las conciencias de cada cual. Las múltiples máscaras de la apariencia —*La incógnita*— se despejan hacia un único rostro, el de la *Realidad*. Agreguemos que, estructuralmente, se trata de las *novelas más modernas* de Galdós, desde la peripecia detectivesca del chismoso narrador de la primera, hasta la «muerte del autor» decretada en la segunda, donde las acotaciones teatrales que lo suplen sólo tienden a describir movimientos perceptibles del personaje en escena. Aquí, la omnisciencia del narrador se transfigura en los *apartes* que recuperan las meditaciones íntimas del interlocutor, monólogos interiores que anticipan los de Eugene O'Neill⁴. Novela conversada, en fin, predecesora de la barojiana *La casa de Aizgorri*, o *Requiem for a nun*, de Faulkner.

A su modo, *La incógnita* es un policial de lo cotidiano: se investiga la identidad moral de los intervinientes, los móviles de sus conductas y sus relaciones recíprocas, y detrás de la pregunta por lo que son, las preguntas sobre lo que hacen. Manolo Infante, político casual, a falta de mejor ocupación, indaga si Augusta Orozco es honrada o deshonesto —o sea, si es o no seducible— y cuando se sospecha su adulterio, cuáles serían sus eventuales amantes; si Tomás Orozco es «todo rectitud, nobleza y veracidad» (1123) o «el mayor hipócrita que Dios ha echado al mundo» (1157), o bien, sólo «un vulgar misántropo» (1174); finalmente, quién es ese «Equis» enigmático, destinatario de la correspondencia, cuyo alias mismo atrapa al lector en la expectativa de que será uno de los factores a develarse. El hecho de sangre central, a su vez, arroja un cúmulo de conjeturas irresolutas. En cuanto Viera aparece muerto, se informa que su cuerpo está «lleno de balazos y cuchilladas» (1182); la autopsia, presuntamente verosímil, postula un orificio de entrada «en mitad de la hermosa frente» (1183) pero también «otra herida de revólver» (1184) en «el costado izquierdo, por la cintura» (1183) y sin embargo testigos auditivos «no oyeron más que (un disparo); otro asegura haber oído dos, y no falta quien llegue a los tres y a los cuatro» (1184), para finalmente proponerse una extravagancia rayana en la ridiculez: «la herida en la frente era de homicidio, la del costado, de suicidio» (1203).

Misterio de los misterios más que «incógnita» pues queda irresuelto, nos hallamos ante una *novela de tesis*: «la idea es la madre de los hechos. ¿Qué importa que no aparezcan los hechos, si se ve que la idea, por el bulto que

⁴ Me refiero a *Extraño interludio* (*Strange interlude*, 1928). Véase Eugene O'Neill: *El gran dios Brown/Extraño interludio/A Electra le sienta el luto* (Madrid: Hyspamérica, 1985) Trad.: León Miralás. La analogía es mencionada por Gerard Gillespie: «Reality and fiction in the novels of Galdós», *AG*, I (1966) p. 26.

hace, está embarazada de ellos?» (1140). La lección obvia reside en demostrar lo contrario, la insalvable distancia entre los dictámenes de la opinión, «la última de las mujerzuelas» (1196) y la verdad intransmisible del drama psicológico personal. El *crimen de la Calle del Baño*, mencionado en varias oportunidades, funciona en el contexto como *situación especular*, que refleja en torno a sí una red de intrigas y comentarios sin salida objetiva semejantes a los que se tejen entretanto acerca del triángulo Viera-Augusta-Orozco, «...de absurdo en absurdo, se llegó a la conclusión de que no se sabe nada» (1157)⁵.

Este choque de aspectos, que balancea dos perspectivas en el terreno del conocimiento, una «doxológica» y otra «epistemológica» también superpone, como lógica consecuencia, niveles de aproximación incompatibles. El arcano que tanto traumatiza a Infante en *La incógnita* sobre la honradez de Augusta, antes de terminar la primera jornada de *Realidad* ya se revela al narratario: en efecto, la mujer de Orozco lo engaña con su mejor amigo. El segundo secreto que la realidad aparta del *gossip* indiscreto, el suicidio de Viera, surge al final de la segunda novela sin lugar a dudas ni hipótesis, y se ahonda en los procesos interiores que acarrearán tal decisión, de suyo intransmisible desde afuera.

Infante aporta el comportamiento *social* de «la raza más chismográfica del mundo» (1193); los actores del drama, más allá, muestran su naturaleza *individual*, y es significativo que abundan los diálogos entre los tres personajes principales, prácticamente ausentes en *La incógnita* pese al grado de cercanía que los allegados sostienen respecto del trío. *Realidad* arrastra al principio el clima de alienación de su precedente, a través de la tertulia en la cual se dan cita los opinadores, para luego producirse una depuración de estas comparsas que deja solos, hacia el final de la cuarta jornada y toda la quinta, a los tres implicados fundamentales. Pasamos de una «novela pública» a una «novela privada».

Aún así, hay ciertas características del texto epistolar que deben enumerarse, como plano contextual de los sucesos de *Realidad*:

1) Los personajes, en su pasado propio o paterno, tienen un confuso pronuntario de enriquecimiento ilícito o despotismo inveterado. Cisneros, padre de Augusta, «castellano viejo» (1123), coleccionista de antigüedades (un asomo de la ironía galdosiana) detesta, en su postura de oligarca provinciano, el parlamentarismo y la «somnolencia» (...) la inanición intelectual y física» (1126) de la época burguesa «edad de hierro (...) árida (...) antipática y pedestre» (1127) con lo que parece un vocero del propio autor, pero es, por prosapia, cacique disolvente con poder discrecional sobre los gobiernos constitucionales a cambio de votos o apoyo, explotador de sus colonos («no perdona un céntimo y al infeliz arrendatario (...) lo revienta», 1129) y cruel en el trato de sus criados y subalternos. Viera y Orozco se hermanan gracias a sus padres, socios fraudulentos de una compañía de seguros «que arrambló con los ahorros de una generación» (1153) y «dejó tras sí un reguero de desdichas, lágrimas y desesperaciones» (1147). Finalmente, el narrador, otro vástago del orden caciquil trasplantado a Cortes, trocó «la inocencia petulante por la formalidad corrompida» (1120) y pesa sobre él la acusación de ser «deudor del Tesoro» léase evasor fiscal (1121), un dandy cínico sin ambiciones de contribuir al pro-

⁵ Se recomienda en este aspecto el artículo de Denah Lida: «Galdós, entre crónica y novela», en *AG*, VIII (1973) 63-77.

greso y celoso por tentar a Augusta a que rompa su fidelidad conyugal, ley obligatoria del código honorífico de señorito: «yo llego y me encuentro las cosas como las dejaron otros, y no he de hacer el reformador ni el protestante» (1151). Si existe una «nivelación de clases» en esta sociedad de funcionamiento meritocrático, aquella no se logra, empero, en base al esfuerzo personal, sino mediante lucros fuera de lo permitido o con la conservación a ultranza de los privilegios ancestrales y su carga de inhumanidad y expoliación. Por mucho que se admitan las incuestionables virtudes de Orozco, su sólida fortuna fue cimentada previamente en los negociados de su padre, origen de un complejo de culpa en el heredero que lo lleva a sus actos de altruismo⁶.

La simbiosis burguesía-aristocracia que además de efectivizarse a nivel simbólico con el matrimonio se reproduce en el salón o el teatro, que reúnen por igual a ministros, condes y parásitos, no resulta moralmente provechoso aunque la «Sagrada Familia» (1172) Orozco-Augusta surja a los ojos de Infante como modélica. En un planteo similar, retorna el fracaso de *León Roch*⁷, no sólo por el fallido ascendiente *pigmaliónico* de Orozco sobre su esposa, sino por el desencuentro social que ambas parejas encubren; el tercer ejemplo que completaría el cuadro es el de Torquemada-Fidela. Otra mirada prefiere Galdós para los casamientos entre clases más distanciadas, como el caso de Clotilde-Santanita, el «honrado hortera» (1175) que va a escandalizar a Viera, «simpático, de cara inteligente, guapín, modesto» y «representante del estado llano, que se abre paso, a codazo limpio, entre la turbamulta social» (1180). Codazo limpio menos tortuoso que las manipulaciones de quienes ya se han encumbrado.

2) El juego ficción/realidad que atraviesa ambos textos, y que opone uno al otro como *lo falso* frente a *lo verdadero*. El narrador epistolar tiene conciencia de estar detallando un relato de suspenso: «Si ésto fuera novela pondría: “Aparición de un nuevo personaje”» (1137), autorreferencialidad irónica; Equis, del otro lado, sugiere a Infante que publicará en folletín las cartas (1164) y propone para ello cambiar Madrid por Varsovia «anunciando a la cabeza que es traducción del francés», pero el remitente se niega pues carecerá «de invención, de intriga y de todos los demás perendengues que las obras de entretenimiento requieren» (1168) y una vez desatado el orbe de rumores tras la muerte de Viera, se ratifica que «vivimos en plena atmósfera novelesca» porque «cada quisque (...) inventa, zurce y enjareta argumentos» y su transcriptor aspira a «excitar en tí el interés de lector» (1194) lo cual habilita tácitamente a mentir.

⁶ Joseph F. Chorpenning en «Ilusion, reality and *Realidad*» (AG, XII (1977) 39-36) demuestra precisamente este punto en su análisis de Orozco: el altruismo del krausista oculta un egoísmo fundamental, ya que es una coartada para su conciencia y un vehículo de autoperfeccionamiento. «Orozco emerges, in his words and deeds, as an individual who, albeit he performs many charitable acts, consciously uses charity as a means of self perfection and of quieting his own conscience rather than as a means of helping others» (p. 41). Se recomienda además el artículo de Arnold M. Penuel: «The Ambiguity of Orozco's Virtue in Galdós *La incógnita* and *Realidad* en *Hispania*, 53 (1970) 411-418.

⁷ Joaquín Casaldueiro es el primero en establecer esta comparación en «*Ana Karelna y Realidad*», en Douglass M. Rogers (comp.): *Benito Pérez Galdós, el escritor y la crítica* (Madrid: Taurus, 2ª ed., 1979) 209-230. El artículo fue publicado en el *Bulletin Hispanique*, 39 (1937) 375-396. La personalidad del krausista puede conocerse a través del libro de Juan López-Morillas: *El krausismo español* (México: F.C.E., 1956).

Hasta la realidad parece copiar a la ficción⁸. Infante anuncia así las nupcias de Clotilde «la gran demócrata y revolucionaria»: «se casa con su querido hortera, realizando así el soñado ideal de la concordia de clases, de la reconciliación del pasado y el presente. (...) Ahí tienes a la señora realidad haciendo muy calladita lo que escribís en vuestros libros y otros dicen en sus discursos. Yo te pregunto, precede la idea al hecho o el hecho a la idea?» (1180).

Pero también se suscita una paradoja: «Nuestros propósitos y la realidad (...) suelen andar a la greña» (1192). La realidad *factual* se impone a los designios de Viera, fragmentando a su familia, que no coincide con él y lo aísla en medio de su obcecado conservadorismo. A la hipocresía dominante (garantía de *ficción* social) se suma en *La incógnita* el imaginario folletinesco —el tópico del abrazo de clases en virtud del matrimonio, la supuesta muerte por amor o desengaño, el mal del siglo— que se desplomará en parte al descubrirse los auténticos móviles de cada determinación. En *Realidad*, la «ficción» se reduce al canáculo tertuliano del comienzo, el diálogo frívolo lleno de proposiciones universales que se desvanecerá para recolocar en el eje conversacional a los principales implicados y su problemática íntima. Infante declara entonces un concepto de «realidad» que atañe a la búsqueda de sentido: «espero sorprender algún indicio y coger la punta del hilo por donde se saque el ovillo de la realidad» (1229). Acto seguido su voz se opaca y abre paso sin mediaciones a la de quienes antes sólo conjeturaba. El final del texto epistolar perpetra una excusa —que suena bastante forzada— a fin de volver indiscutible la veracidad de lo que sigue: «Echo mano al paquete (que contenía las cartas) y me lo encuentro transformado en el drama o novela dialogada (...) Pero qué, no crees en la metamorfosis? Para mí es tan común el fenómeno (...) que no me causa sorpresa alguna. (...) La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola» (í.d.). Un subterfugio increíble (y deshonesto, convengamos, proviniendo de un escritor realista) para tornar creíble lo sucesivo.

3) Tradición literaria y comportamiento social. La costumbre galdosiana de reeditar en sus personajes paradigmas literarios hispánicos como metáfora de una modalidad de ser ínsita en la raza, de la cual el arte operaría de reflejo, se actualiza en Federico Viera, noble calderoniano en extinción. Las permanentes comparaciones con que distintos testigos categorizan en Viera ideales trasnochados entrañan otra ficción: el desajuste entre la noción perimida de pureza y continuidad de la sangre y la bancarrota que significa humillación social, más la mácula de traicionar a su amigo siendo amante de su mujer. En *El doctor Centeno* (1883) el dramaturgo Alejandro Miquis padecía ya el anacronismo cuando procuraba remedar el drama de capa y espada que Viera, un paso adelante en el mismo proceso de alienación, vive en carne propia⁹. Si Felipín Centeno, servidor de Miquis, representaba la superación de esos prejuicios como arquetipo de la clase «realista» en ascenso, Santanita, en *La incógnita/Realidad*, el hombre que *debería ser* el criado y concluye por ser cuñado típica a aquella misma clase que ya logró su espacio dentro de la dinámica de promoción liberal. Los juicios dispares de una y otra novela sobre Federico deter-

⁸ Gerard Gillespie (1966) considera a *La incógnita* «novel of a novel» y la compara con *Doktor Faustus*, de Mann y *Les faux monnayeurs*, de André Gide (p. 26).

⁹ Véase el artículo de Gustavo Correa: «Calderón y la novela realista española» AG, XVIII (1983) 15-24.

minan dos aproximaciones: la perspectiva masculina de la primera ve en él a un dandy ejemplar, «el ciudadano del siglo XXI» (1167), pero Leonor, su mantenida, en la segunda, lo vincula al pasado, «tú eres un hombre del tiempo en que había Inquisición, y cadenas, y despotismo» (1293)¹⁰.

Pero el mundo que rodea a los tres involucrado no sólo se halla constitutivamente lejos de captar y conocer la verdad de sus relaciones, sino que ha creado su propio estatuto de verdad en cuanto a toda vida social, lo permisible y estimable, «hemos de reconocer que el régimen, bueno o malo, tiene su moral propia, su decálogo» en la política (1135) y «la sociedad en que vivimos nos ofrece a cada instante materia narcótica en abundancia para cloroformizar la conciencia y poder operarla sin dolor» (1157) en la moral. Viera puede aceptarse extemporáneo por su lectura reaccionaria de la familia-clan, pero es casi un héroe solitario al no adscribirse a las premisas del dandysmo y no tolerar el engaño en que vive frente a su viejo amigo. Esta contradicción lo hace diferente, *único*, divorciado doblemente de la realidad, y como carece de la soberbia de León Roch (éste demasiado avanzado, aquél demasiado atrasado; ambos «exiliados») no se aleja en busca de una pureza incontaminada que de todos modos ya ha perdido. Con la muerte recupera para sí una nobleza superior a la que le sustrae su sociedad; nobleza espiritual liberada de los condicionamientos del entorno. El polo opuesto de Federico no es Orozco sino Infante, un Pepe Rey (*Doña Perfecta*, 1876) al revés, que viene de Orbajosa y no porta consigo la civilización de Madrid, sino vuelca en ella la chatura de su comarca; no en vano Rey fue sepultado en su terruño oscurantista mientras Manolo sabrá asimilarse sin trastornos «con mi posición independiente y el cargo de diputado (obtenido de momio y por mi linda cara)» (1119). Su pensamiento da la pauta del ideologema burgués e informa así del contexto contra el cual se debaten Viera y Augusta. «El que tome por lo serio a esta sociedad está expuesto a estrellarse cuando menos lo piense» (1134), de allí el consejo de Equis: «No vuelvas más a este Madrid, donde se pierde el candor y se deshoja al menor soplo la flor de nuestras honradas ilusiones» (1134).

La confusión de clases conlleva confusión de ideales, pérdida de la gravitación de valores axiológicos que, al vulgarizarse, mudan de significado y dejan de ser patrimonio exclusivo de un estamento, pero a su vez, marchan hacia una redefinición que, en plena transición social, todavía no existe: «Con la libertad, todos somos todo, y nadie es nada» (1264). «Si se persuadiera de que acabaron las tales clases y de que todos somos lo mismo, se arreglaría de otra manera», le reprocha una criada a Viera (1310) y Cisneros concluye, escéptico: «No se puede ser modelo de nada en estos tiempos» (1288). La repulsa del dandy melancólico contra su época lo incluye en la misma anonimidad que detesta: «¡Cuán grotesca es la sociedad! Debiéramos todos pintarnos la cara con albayalde, como los “clowns” (...) como los antiguos bufones, pues somos

¹⁰ La opinión sobre Viera como «personaje calderoniano» es abonada por varios actores de ambos textos. En *La incógnita*, Infante llama «escena calderoniana» a la que provocó su amigo cuando sorprendió a Santanita saliendo embozado de casa de Clotilde (1176). En *Realidad*, nos enteramos de que vive en la calle «Lope de Vega, 57» (1303); Augusta le reprocha «en tí no hay más que orgullo, soberbia, hinchazón, caballería andante y ganas de hacer el paladín» (1316) y, por si fuese necesaria aún más claridad: «Tu quirotismo no se aviene con mi llaneza» (1317) y la «Sombra» le espeta: «Deshonrate a tí, el Amadís de la delicadeza y de la dignidad!» (1318).

unos grandes mamarrachos!» (1303). Cruza como un fantasma la imagen de *La desheredada*, otra «suicida» a su manera, cuyo holocausto simbólico acaece con el advenimiento de la República —«Todos somos iguales... El Rey se va» (1077)¹¹ —casualmente localizado en Carnaval: «todo era cosa de máscaras, disfraces, caretas» (1078). También Isidora, noble pretendida, se matará pero moralmente, dado que su aristocracia la aguarda en un presunto futuro, que enseguida se desmorona. Federico, sin embargo, no es el único que está solo. «(M)ira por dónde de padres perversos han nacido hijos tan apreciables» se admira Infante, hablando de los dos hombres del triángulo, «anomalía de las razas» (1153) que rompe el patrón genotípico naturalista y limita el orgullo a las personas exceptuándolas de su alcurnia, digna de vergüenza o escarnio. Augusta tampoco se emparenta sustancialmente a su linaje inmediato, «nada hay de común entre hija y padre» salvo «elegir la originalidad a la certeza» (1145). Ninguno de los tres acepta la sociedad, sea por su tediosa regularidad y disciplina censora —Augusta—, sea ante la organización socioética emergente —Viera— o debido a su hedonismo chabacano y ostentatorio —Orozco.

El colmo de males es que entre sí sus tres almas son incomunicables en una mutua experiencia de extrañamiento. Solamente a través de los sueños, o acaso en estados alucinados, se entienden con cierta reciprocidad, pero vuelve a plantearse una disyunción ontológica: ignoran —y el lector también, por transitividad— si sus encuentros se plasman en la vigilia dentro de un clima «místico» o surcando una subzona onírica en cuyo seno las almas transmigrarían como un desplegarse espiritista¹². El final sugiere, en la orilla de lo sobrenatural, que una *anagnórisis* genuina y su conciliación ulterior, no pueden cristalizarse en *esta* vida, o al menos en la convivencia con el país verbalizado (de allí que el portavoz de *La incógnita* sea un político charlatán) que frecuenta la palabra para tapar los silencios; cuando monologan en soledad, sus ideas se esclarecen y hasta ellos mismos consiguen, fuera de todo sistema, vincularse.

En el suicidio concreto de Federico se cumplen las características analizables en el caso Villaamil: autodesprecio corrosivo junto a la paulatina comprensión de su desolada distancia, que los circunstantes contribuyen a agravar. El anciano cesante moría en rebeldía contra el azar de un mundo objetivamente injusto y absurdo, su exclusión ilógica de la nómina; en él no moría un orden, sino que éste sobrevivía a fuerza de hacer de sus agentes meros números. El suicidio pequeñoburgués tenía de miniaturismo patético lo que el aristócrata cobra en grandeza trágica, ya que la autodestrucción de Viera es la de su clase *entera*, o la de la rama refractaria al aburguesamiento. La sociedad, pues, expulsa en él a su clase, mientras en Villaamil era su clase la que lo expulsaba,

¹¹ Las citas de *La desheredada* pertenecen a las *Obras completas*, tomo I, (Madrid: Aguilar, 3ª reimpr., 1986).

¹² Para este tema en particular es importante el clásico trabajo de Joseph Schraibman: *Dreams in the Novels of Galdós* (New York: Hispanic Institute, 1960) y el capítulo de Ricardo Gullón sobre las alucinaciones en *Galdós novelista moderno* (Madrid: Gredos, 1966) 210 y ss. Gullón además estudia los espacios en *Realidad* incluyendo, sobre la escenografía física y social de la novela, la del «más allá», «por donde la conciencia vuela exaltada y libre, al final de la novela» en que el alma de Viera muerto se une a la de Orozco, espacio donde las figuras «actúan y hablan, acusan o se defienden, incorpóreas pero realísimas». *Espacio y novela* (Barcelona: Antoni Bosch, 1980) 100-108.

aún cuando *Miau* subraya un agnosticismo tético, descreído incluso de Dios. Es que el antihéroe desempleado puede ser *cualquiera*, y si Dios lo desprotege, o avala con su no-intervención el manejo arbitrario, deberemos sospechar de sus atributos de bondad suprema y, quizás, de su existencia. *La incógnita/Realidad*, por contraste, se mueven en un plano inmanente, porque su protagonista es el último de una realidad ya derribada, cuya inhumación no denuncia entonces injusticia alguna divina ni humana. Si no hay razón para no rehabilitar a un burócrata a punto de jubilarse, sí corresponde al desenvolvimiento histórico de las tribus el remplazo de unas dirigencias por otras en las rotaciones del poder.

Desde otro vértice, ambos suicidios se parecen en el sentido de no obrar de *castigo* hacia los deudos. Villaamil repudia sinceramente a su familia, pero igual que Federico, más rencoroso contra los nuevos valores abstractos que contra sus devotos, se aleja del ejido urbano para matarse, manifestando así su divorcio *real* del contexto habitual, sin involucrar a terceros: se refugia en «una calle en proyecto, cortísima, que (...) termina en terraplén, sobre un suelo mucho más bajo. Para llegar a éste hay que descender un vertedero de tierra movediza» (1184). Compárese con «los vertederos de la Montaña», «lugares donde no llega el alumbrado público», «altibajos del terreno» y «un terraplén reciente, en cuyo movedizo talud no se podía aventurar nadie» (*Miau*, 1115). De primera intención, el balazo fatal aparenta ser una violencia revertida contra sí mismos por la cobardía piadosa de no asesinar a quienes los humillan: «preferiría ver a su hermana muerta que casada con el pobre Santanita» (1180) y «Si sigo con ellas (Pura y Milagros) me entra un día la locura y con este revólver... (...). Más vale que me despacho yo, emancipándome y yéndome con Dios» (*Miau*, 1113)¹³, pero ésto no faculta a ceer en una venganza sádica contra la felicidad o la indiferencia ajenas. Villaamil tomó la muerte como *purificación* y acta de independencia final, y la asume a sabiendas de que no cometió errores ni omisiones; además, ha sellado la suerte de su hija y su nieto, para beneplácito propio.

Federico reconoce que todo salió a despecho de su voluntad, y lo induce un cargo de conciencia intolerable que le resta paz a su decisión: se lanza a un arrebato desesperado que no se asemeja a las cavilaciones reposadas y epicúreas de don Ramón antes de ejecutarse. La muerte pequeñoburguesa se detiene en la satisfacción física que trasunta un despertar casi sensual —consúltense los capítulos XLII y XLIII de *Miau*—; la muerte aristocrática es una batalla compulsiva, un arranque de ánimo. Por eso Galdós cierra la peripecia de Viera *después* de su defunción: el abrazo con Orozco restaña la culpa restaurando el fondo moral de la pieza.

Los entretelones del entramado psicológico que empuja a Viera a su final se rescatan en *Realidad*. Al revés de la egolatría del dandy, asegura «Soy un botarate, un vicioso, pero hay en mi alma un fondo de dignidad que nada puede destruir» (1246) y seguidamente una proclamación de principios «que mis ideas son anticuadas (...) lo sé, lo sé, pero son así, y no admito otras (...). Esto que en lenguaje político se llama Pueblo, yo lo detesto (...). Soy aristócrata hasta la médula... no lo puedo remediar» (1247). Lo distintivo tal vez sea el carácter de Augusta, que goza de un relieve especial según su horma

¹³ Opinión de Stephen Miller: «Villaamil's suicide: Action, character and motivation in *Miau*» AG, XIV (1979) 83-96 (pág. 89).

de amante burguesa. Es una Emma Bovary aburrida, y como tal, permeable a la idea del suicidio, si su condición no la aferrara brutalmente a la vida, amén de uncirla a la ciudad y no al tosco tedio pueblerino de su hermana literaria. «Me inclino comúnmente a admitir lo extraordinario (...) suelo rechazar todo lo que me presentan ajustado a patrón, todo lo que solemos llamar razonable» (1231) confiesa a sus amigos, lo que traslada a sus actos con una convicción casi militante. «Declaro que hay dentro de mí (...) una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular» (1240-1). «Tengo antipatía al roden pacífico (...) a la corrección, a ésto mismo que llamamos comodidades (...) y lo peor es que la educación puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo» (1241); para ella «tener un secreto» equivale a «burlar a la sociedad» (íd) a los «nudos del convencionalismo» (1238). En la idiosincrasia femenina, Galdós ha dibujado con Augusta un bosquejo más: se trata de una apasionada Fortunata, postrada en el anclaje social de Jacinta. Nos cerciora un símil sugestivo: «Tu amiga, tu "Peri" soy yo y nadie más que yo» (1314) dictamina a Federica, endilgándose el apodo de su ramera¹⁴. Y ante su marido, delirando: «Soy "La Peri"» (1325).

El afán de lo prohibido e imprevisible solidifica la complicidad de los amantes, «Soy vicioso, la idea de una vida sosa y correcta, con el bienestar acompañado de un modesto rentista, me horroriza (...). Yo apetezco el mal (...) las emociones del azar, con sus desmayos hondos y sus alegrías delirantes» (1302) pero pronto también Augusta decepcionará a Viera, con sus instintos maternales que le brindan más lástima que amor: «Yo deseo ser, además, de tu amante, tu consejera y tu administradora» y antes «yo te quiero por desgraciado, por bohemio, por el abandono que hay en tí» (1257) Incomprensibles entre sí, el otro es siempre una excusa para las ansias de liberación que, solos, no se atreven a descargar. «La desigualdad entre mi bienestar y tu malestar me mortifica» se queja ella, y expresa un propósito que no puede ser sino indigno a los oídos del amante «Deseo hacerte burgués, vulgarizarte» (1258).

En cuanto a Orozco, es un personaje contradictorio como los demás de la trilogía. Extrema su ascetismo a no cohabitar con su esposa¹⁵, y su infinita frialdad emocional lo torna casi inhumano. En su proceder severo acaba por estimular indirectamente el suicidio de su amigo, cuando se obstina en pagar una vieja deuda que su padre contrajera con el de Viera, y al ayudar económicamente a Santanita, sustituyendo al cuñado insolvente en su papel de benefactor¹⁶. Viera queda del todo solo al enterarse de la aprobación explí-

¹⁴ En análisis pormenorizado de los tres personajes lo realiza el imprescindible trabajo de Carlos Feal Deibe: «Honor y adulterio en *Realidad*», (AG, XII (1977) 47-62) que en tal sentido puede considerarse definitivo.

¹⁵ Ricardo Gullón (1966) sugiere una probable homosexualidad (que el pudor y austeridad de Galdós no escrutaría) en Orozco, que la escena final de *Realidad* confirmaría simbólicamente (*Galdós novelista moderno*, p. 224)

¹⁶ «Tomás Orozco (...) se aproxima (...) a una suerte de superioridad ética equidistante entre lo estoico y lo kantiano. Hemos dicho superioridad, pero sería más exacto decir conciencia de superioridad: Tomás Orozco se afirma a sí mismo lejos y por encima de los otros, empezando por su mujer, a la que no logrará aupar hasta su gélido perfeccionismo (...). Pero su falta de caridad se convierte en mortal para los

ta que su propio padre concede al matrimonio de Clotilde, a lo que se adiciona la promesa de Augusta de socorrer, también ella, al tendero pobre. El arribo a Madrid de Viera padre, convertido en un pragmático inglés, junto a la boda de su hermana, catapulta la decisión de Federico, adoptada un día después del último evento.

El caso Rafael del Aguila es una copia simplificada del caso Viera. Claro que Torquemada no se iguala a Santanita, sino que acredita al prestamista «que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndol(a) en positivista» (1340) y como tal radica en él otra clase de «hombre-masa»¹⁷ orlado de presunción y satisfecho de sí mismo, sin simpatía ni humildad alguna, por lo cual resulta más ofensivo aún ante el ex-niño mimado del clan en debacle. En la galería galdosiana, Torquemada no está alineado junto a Felipín Centeno, el adolescente abnegado, o a Agustín Caballero (*Tormento*, 1884), su ejemplar adulto, aventurero indiano que debe sus ganancias al trabajo, ni junto a Santana, cuyo desempeño se vislumbra exitoso en el futuro. Unos borradores de otros, secundarios o protagónicos, chocan contra su caricatura, este marqués de la usura que codiciaba comprar su aceptación social y desde luego la obtiene, porque el contexto, a medias burlón y a medias deslumbrado, padece su misma mediocridad y estupidez: «la mayor parte de los discursos que oye usted en el Senado son tan vacíos y tan mal hilvanados como el de usted, de todo lo cual se deduce que la Sociedad procede lógicamente ensalzándolo» (1540) dice Rafael, a poco de matarse, consciente él de su desacomodo en el mundo y del error que fue la insistencia en juzgarlo distinto.

Galdós acentúa su extrañamiento mediante la ceguera, que congela su memoria y con ella, la mentalidad, «Su enfermedad coincidió con la pérdida de nuestra fortuna», informa Cruz (1377); se le imprime un origen psicológico tácito sobre el valor agregado de símbolo: «Su ceguera le conserva tal y como fue en mejores tiempos» (1418). La escena de introspección en que se evade de la casa y se encamina involuntariamente a su expropiada mansión tiene mucho de la huida de Villaamil, pero no exagera sus sentidos, sino sus recuerdos.

Como Viera, Rafaelito rezuma la humillación de un padre estafador, que se arruinó aplastando a la familia. Los ex-nobles decimonónicos se hunden por lo mismo que los burgueses ascienden; la inhabilidad hereditaria hacia los negocios los desalojan del feudo tanto como las variables de una economía en ciernes. También como Viera, siendo hijo varón se considera depositario del honor que el sector femenino del clan subordina a la supervivencia: «si ya no nos queda más solución que la muerte, por mí... sea» (1420) y a cambio Fidela, como Augusta, elige la vida: «La muerte me aterra. Prefiero mil veces la miseria más espantosa» (id.). Torquemada opera como agente de la humillación, al levantar un embargo judicial de los Águilas; Orozco, en *La incógnita*,

mismos a quienes parece amar: la destrucción moral de Augusta y la destrucción física de Federico son el desenlace de una presunta «santidad sin Dios» (Francisco Pérez Gutiérrez: *El problema religioso en la generación de 1868* (Madrid: Taurus, 1975) p. 245). La opinión es acertada, pero la falta de caridad no se debe a su ausencia de fe trascendente, sino más bien a conflictos interiores no auscultados del todo en la novela que seguramente *sublima* en una actitud egocéntrica de frialdad y hermetismo.

¹⁷ La caracterización es de Peter G. Earle: «Torquemada: hombre-masa», *AG*, II (1967) 29-44.

saneaba las finanzas de Santanita, exhumaba viejos embustes de su padre y reparaba a Viera. Lo nuevo en Rafael es su odio revulsivo, «nosotros los señoritos, los que siendo como yo, tengan ojos y vean dónde hieren, arrojaremos máquinas explosivas contra toda esa turba de mercachifles soeces, irreligiosos, comidos de vicios, hartos de goces infames» (1447), reconcentrado resentimiento que lo azuzará a urdir un sabotaje moral: que un secuaz seduzca a Fidela para deshonorar al marido oportunista y comprobar la indignidad latente de su hermana, por quien siente no obstante un amor con algo de incesto¹⁸. Opuesto a Federico, Rafael no volcará la violencia sobre sí hasta tanto no haya intentado dañar a los que lo traicionaron. La mayor prueba de su frustración y su inmenso rencor es que se mata en el palacio de San Eloy, *castigando* a sus moradores.

Y si Dios era injusto en *Miau* e indiferente en *Realidad*, en la serie de Torquemada *actúa* en la Naturaleza, ya que el Madrid descrito escapa a cualquier posibilidad de redención. La burguesía obsecuente se anquilosa en la complacencia del dinero vuelto deidad más allá de su acumulación espúrea, y los aristócratas que no se doblegan no se ven caritativos ni indulgentes sino siniestros y encanallados, aunque el soliloquio de Rafael (1523) lo ilumine y dispense sus maldades al final. La conclusión de esa simbiosis es Valentín II, hijo de Torquemada y Fidela, «marquesito idiota», «caso teratológico» (1515) y «híbrido, monstruo» nacido del «matrimonio absurdo (...) del ángel y la bestia» (1522). De allí que Rafael se satirice: «cuando nos encontremos él y yo en el Limbo, víctima y verdugo, nos reiremos de nuestras discordias» (1523).

Acaso como Infante, el defensor de las Águilas comprendiese que «el que tome por lo serio a esta sociedad está expuesto a estrellarse cuando menos lo piense»¹⁹.

¹⁸ «Este personaje (Rafael) no tiene par en la novelística galdosiana, como tampoco lo tiene el velado tratamiento del incesto» (Gullón: 1966, p. 229).

¹⁹ Conclusión de Robert L. Adler («Los conversos y la modernización de España: Larra precursor de Galdós», en John R. Rosenberg (ed.): *Resonancias románticas. Evocaciones del romanticismo hispánico* (en el sesquicentenario de la muerte de Mariano J. de Larra) (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988) 61-75). «Es especialmente significativo que Rafael del Águila, y por extensión su sociedad aristocrática, muere por suicidio. Galdós implica así que las contradicciones internas pudrieron y debilitaron a la aristocracia y al viejo orden desde dentro; que no fueron minadas por fuerzas externas conspirando su destrucción. Murió por sus propias contradicciones como por causa de ataques externos». (p. 74) Importa destacar que la amiga íntima de Fidela en *Torquemada* y *San Pedro* sea precisamente Augusta Orozco: ambas nobles, y con un suicida que lamentar.