

## GALDÓS Y DOSTOIEVSKI: UNA MIRADA INTERTEXTUAL AL PROBLEMA DEL DOBLE<sup>1</sup>

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

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

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

Emilia Pardo Bazán: *Cartas a Galdós*<sup>3</sup>

*Para Vernon Chamberlin.*

La primera página de *Crimen y castigo* aborda sin dilación la obsesión fundamental de Dostoievski: el problema del doble.<sup>4</sup> Encontramos a Rashkolnikov decidiendo su suerte en la calle, como en su día lo hiciera la Celestina que

---

<sup>1</sup> Va mi gratitud a Vernon Chamberlin por el aliento que su generosidad dio al presente trabajo, así como por su orientación en un terreno del galdosismo que nadie como él conoce. También agradezco las sugerencias bibliográficas de Matilde Albert Robatto, Hipólito Cortés Morales, Jorge Jiménez Emanuelli y María Teresa Narváez. Y la gentil acogida que Rodolfo Cardona, Harriet Turner y Hazel Gold dieron a la primera versión de este ensayo, leído como ponencia en el VI Congreso Internacional Galdosiano de Las Palmas de Gran Canaria, dentro de la sección "Galdós y la literatura finisecular" el 20 de junio de 1997. Por último, pero no menos importante, mi reconocimiento a los organizadores de tan espléndido congreso.

<sup>2</sup> Emilia Pardo Bazán, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, Vol. III, 1973, pp. 862-863.

<sup>3</sup> Edición de Carmen Bravo Uillasante. Madrid. Turner. 1975.

<sup>4</sup> Dostoievski aborda temprano el tema del doble, en el relato del mismo título, de 1846, el primer trabajo del novelista ruso en explorar tanto la doble personalidad como la alucinación.

apostó su destino en el paródico voto épico de "Ir quiero" a casa de Pleberio. En pleno monólogo dialógico, Rashkolnikov se escinde en dos debatiendo las opciones de la acción o la reflexión:

Todo está en manos del hombre, y todo lo deja escapar, por cobardía... [...] Me gustaría saber qué es lo que más temen los hombres... Dar un paso hacia adelante, pronunciar una palabra de su propia cosecha: he aquí lo que temen más que nada. Pero hablo demasiado... Y es muy posible que sea este hábito mío de monologar lo que me priva de hacer nada... Pero de igual modo puede ser a la inversa: hablo mucho porque no hago nada. En efecto; llevo ya mucho tiempo, meses quizá, monologando, acurrucado en un rincón días enteros, con el espíritu perturbado por ideas raras. Vamos a ver: ¿por qué voy ahora allá? ¿Soy capaz de dar el golpe?<sup>5</sup>

De entrada Dostoievski nos prepara para el desarrollo del personaje como un ser dual, el asesino más compasivo de la historia literaria del diecinueve.

Es precisamente el motivo del doble el que nos permite un acercamiento comparatista a Benito Pérez Galdós y a Dostoievski, el propósito del presente trabajo. Aunque la influencia de la narrativa rusa en la España finisecular ha sido atentamente observada por la crítica, todavía hay que explorar el interés del novelista canario en Dostoievski, posiblemente inspirado por el ensayo de Emilia Pardo Bazán, *La revolución y la novela en Rusia*, de 1887.

Para seguir la huella del novelista ruso en Galdós emprenderemos la lectura de *El idiota* y de *Realidad*. Nos interesa examinar, entre otros, los paralelos entre los protagonistas masculinos, Myshkin y Orozco, y comparar la escena final de ambas novelas. La filiación entre estos textos se hace posible gracias a la mediación de la primera traducción francesa de *El idiota*. La primera edición rusa de dicha novela es de 1868; la primera edición francesa, de 1887.<sup>6</sup> *Realidad* se publica en 1889. También examinamos una escena de *Los hermanos Karamasov* (1879) que parece tener resonancias en dos novelas posteriores de Galdós: *La de Bringas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1887). La creación simultánea sustituye aquí la filiación, ya que la fecha de la primera edición francesa de *Los hermanos Karamasov* (1888) es posterior a la publicación de las mencionadas novelas galdosianas.

Siguiendo la hipótesis de la posible influencia de *El idiota* sobre *Realidad*, nuestro estudio explora los mecanismos del dialogismo que permiten a Galdós incorporar motivos y pasajes de Dostoievski a su narrativa y examina la originalidad con que transforma su sentido. También nota las preocupaciones comunes a ambos maestros del realismo decimonónico que denotan en sus obras sorprendentes coincidencias que no pueden explicarse por cuestiones de filiación.

Feydor Dostoievski, *Crimen y castigo*, México, Porrúa, 1979, pp. 1-2.

<sup>5</sup> Cito por la edición de Porrúa México, 1979, pp. 1-2.

<sup>6</sup> Dostoievski, *L'idiot*. Traduit du russe par Victor Dérely, et précédé d'une préface par le Vte. E. Melchior de Vogüé. Paris. Plon. 1887.

Comencemos por los paralelos entre *El idiota* y *Realidad*. Gilman ya nos ha alertado al hecho de que la exploración de la conciencia de los personajes galdosianos nos recuerda a Dostoievski<sup>7</sup> y de la posibilidad de que leyera a los rusos: "Galdós, in effect, could feed his equally avid appetite for the printed word with all of Balzac, Flaubert, Dickens, Zola and later on with the Russians translated into French".<sup>8</sup> Recordemos que Galdós asistió a las tres conferencias que doña Emilia pronunciara en el Ateneo de Madrid sobre la novela rusa en 1887 y que las reseñó el 15 de abril del mismo año.<sup>9</sup> El descubrimiento de Bravo Villasante del epistolario amoroso de la Pardo Bazán fechado entre 1889 y 1890<sup>10</sup> nos apunta a la triple comunicación —amistosa erótica y literaria— que unió a ambos escritores y que hace plausible el pensar que en sus diálogos íntimos la gallega pudiera hablarle de las novelas de Dostoievski con más detalles que los expuestos en el citado ensayo. Desde mi primera lectura de *Realidad* su final siempre convocó en mí otro final, el de *El idiota*; leyendo las palabras de doña Emilia que empleo como epígrafes del presente ensayo se me hace difícil no creer que la pasión de la gallega por la más ambigua de las novelas del autor ruso no contagiara a Galdós y lo animara a leerla en la edición francesa ya disponible desde 1887.<sup>11</sup>

En comunicación epistolar,<sup>12</sup> mi buen amigo y admirado galdosista Vernon Chamberlin me ha dicho: "Tengo la impresión de que Galdós leyera *El idiota*, pero no hay evidencia concreta. Me parece que Galdós utilizó aspectos del

<sup>7</sup> Stephen Gilman, "The consciousness of Fortunata". *Anales Galdosianos*. 1970, p. 58.

<sup>8</sup> Gilman, "Galdós as Reader". *Anales Galdosianos*. Anejo 1976, pp. 21-35.

<sup>9</sup> Publicada bajo el título de "Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo", la reseña galdosiana figura en *Obras inéditas*, Vol. II, *Arte y crítica* (Ed. de Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento, 1923). Cito un fragmento de su comentario sobre el impacto de los rusos en Francia y España, pp. 207-208:

Las singularísimas condiciones de la vida política y social del imperio ruso en los últimos años despiertan hoy el más vivo interés en Francia. Aparte de las simpatías que en la república vecina tienen los rusos, por la probabilidad de una alianza contra Alemania, la impresionable Francia ve en el imperio mitad europeo, mitad asiático, el pueblo más dramático de los tiempos modernos. Sin duda en Rusia se están incubando grandes acontecimientos. La fermentación política acusa una gran vitalidad, y a esta vitalidad corresponde una literatura vigorosa. De poco acá, se están poniendo de moda en París los novelistas rusos, y Tolstoi y Dostoievski, tan originales ambos, cautivan al público francés más quizá que los indígenas y célebres maestros Zola y Daudet.

Tras la novela han cundido en Francia otras novelas propiamente rusas, y de Francia el "filorusismo" va cundiendo a las naciones vecinas. Natural es que esta novedad hiriese la fantasía de nuestra insigne compatriota en su último viaje a París...

<sup>10</sup> Ver, sobre las cartas, el imprescindible trabajo de María Teresa Narváez: "Los amantes se escriben: las cartas de Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós (*Revista de Estudios Hispánicos*, Universidad de Puerto Rico, XX, 1993, pp. 75-94).

<sup>11</sup> Subrayemos las fechas: si Galdós reseña las conferencias de doña Emilia en abril de 1887, la versión francesa de *El idiota* que ésta comenta en sus charlas habría aparecido ese mismo año antes de abril; Galdós fecha la conclusión de su novela *Realidad* así: "Madrid, julio de 1889".

<sup>12</sup> Carta del 23 de noviembre de 1997.

protagonista ruso en la creación de Maxi Rubín y el Padre Nazarín”. Otros críticos han sugerido la posible influencia de Dostoievski en don Benito: Gilman señala que Galdós explora la posibilidad de la santidad en tiempos modernos en *Misericordia* como lo hace el novelista ruso en *El idiota*; Gillespie afirma que *Nazarín* y *Misericordia* están imbuidos del espíritu del cristianismo primitivo que caracteriza a *El idiota*; Denah Lida ve cómo ambos autores se interesan por el crimen; Salvador de Madariaga dice que Galdós recuerda a Dostoievski por su afición a la zona oscura de la naturaleza humana; Ciriaco Morón-Arroyo compara una escena de *Halma* con otra de *Los hermanos Karamazov*; Crayne de Rincones compara *El idiota* con *Nazarín*, *Crimen y castigo* con *Ángel Guerra*, *Los poseídos* con *Halma* y *Los hermanos Karamazov* con *Misericordia* partiendo del misticismo como denominador común; Julián Palley examina los paralelos entre Myshkin y Nazarín.....<sup>13</sup> La crítica galdosiana coincide, pues, en entender que —más allá de la locura, el crimen y las psiques atormentadas— el problema de la santidad en un contexto laico y moderno es un importante punto de contacto entre Galdós y Dostoievski. Tratando *Realidad* de un personaje que sin aislarse de su contexto social aspira a santo y es considerado por muchos como tal, es curioso que aún no se haya examinado la posible filiación entre dicha novela y *El idiota*.

Antes de emprender nuestro asedio comparatista, valgan varios *caveats*. El primero, que no hay evidencia explícita para la filiación que propongo.<sup>14</sup> El segundo, que entre ambos autores hay un fuerte vínculo común que puede explicar la obsesión con el doble y la santidad laica: Cervantes. Tercero, que la noción del doble no es invención de Dostoievski, sino rasgo diagnóstico de la novela moderna, como bien apunta Kristeva:

<sup>13</sup> Ver Stephen Gilman: *Galdós and the Art of the European Novel* (New Jersey, Princeton University Press, 1981), Gerard Gillespie: “Reality and Fiction in the Novels of Galdós” (*Anales Galdosianos*, 1966, pp. 11-31), Denah Lida: “Galdós entre crónica y novela” (*Anales Galdosianos*, 1973, pp. 63-75), Salvador de Madariaga: *Semblanzas literarias contemporáneas* (Barcelona, Cervantes, 1924), Ciriaco Morón-Arroyo: “Nazarín y Halma: sentido y unidad” (*Anales Galdosianos*, 1967, pp. 67-81), Patricia Ann Crayne de Rincones: *A Comparison of the Mystical Characters of Fyodor Dostoievski and Benito Pérez Galdós* (M.S. Thesis, University of Kansas, 1958), Julián Palley: “Nazarín y *El idiota*” (*Insula*, 258, 1968, P. 3)... Otros trabajos han explorado los vínculos entre Galdós y la novela rusa; entre ellos, los de Susan Carroll Gasster: *Point of view in the Novels of Zola, Galdós, Dostoievski and Tolstoy: A Study of the Development of the Novel* (PHD dissertation, George Washington University, 1969), Joaquín Casaldueiro: *Vida y obra de Galdós* (Madrid, Gredos, 196?) Vera Colin: “A Note on Tolstoy and Galdós” (*Anales Galdosianos*, 1967, pp. 155-168), Gustavo Correa: *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós* (Madrid, Gredos, 1977) y Ricardo Gullón: *Galdós novelista moderno* (Madrid, Taurus, 1960).

Sobre la recepción rusa de las novelas galdosianas, ver Vernon Chamberlin: “Soviet interest in the novels of Galdós” (*Anales Galdosianos*, 1982, pp. 109-115).

<sup>14</sup> En la biblioteca de Galdós que se conserva en la Casa Museo de la Calle Cano 6, en Las Palmas, no figuran las novelas de Dostoievski. Ni Alan Smith (“Catálogo de los manuscritos de Benito Pérez Galdós en la Biblioteca Nacional de España”, *Anales Galdosianos* 1985, pp. 143-156) ni Ella Martínez Umpierre, autora de la primera edición crítica de la novela *Realidad* (1997), consignan alusión alguna de Galdós al autor de *El idiota* en el manuscrito de la novela que nos ocupa.

Pero la novela no es posible más que cuando la disyunción de los dos términos puede ser negada permaneciendo allí, confirmada y aprobada. La disyunción se presenta, de golpe, como un DOBLE más que como dos irreductibles. Las figuras del traidor, del soberano ridiculizado, del guerrero vencido, de la esposa infiel, expresan esta función no disyuntiva que se halla ya al inicio de la novela.<sup>15</sup>

Cuarto, que hay coincidencias que se deben, como diría Clarín, a “Los vientos alisios del arte moderno”:

Ciertamente lo que se llamó, con mayor o menor fundamento, con precipitación o sin ella, el naturalismo español, ninguna relación directa, reflexiva y voluntaria tenía con el naturalismo francés ni con el ruso, y sin embargo, en todas las novelas de este género había cierta semejanza espontánea, unidad de tendencias, huellas de una influencia general, de esos vientos alisios del arte moderno a que el poeta francés se refería.<sup>16</sup>

Por último, que siempre es posible que estemos incurriendo en el tercer tipo de diálogo intertextual de que hablara Gilman en su libro de 1981: nuestro recordado hispanista articulaba allí una noción amplia de intertextualidad, que proyecta el dialogismo incluso a la óptica del lector, al incluir en la experiencia de la lectura del texto galdosiano no sólo las novelas anteriores del escritor y sus lecturas de otros autores, sino también las lecturas que nos acompañan al leer.

Tomadas ya las debidas precauciones, manos a la obra, sabiendo que se trata de explorar una posibilidad, no de afirmarla. Son muchos los paralelos entre *El idiota* y *Realidad*, a saber:

1. **El caso de un “santo” laico**, tanto Myshkin como Orozco. En *El idiota* es explícita la preocupación por la espiritualidad en tiempos modernos, encarnada en Myshkin. Éste se convierte en figura crística muy temprano en la novela: cuando Rogozhin le pregunta si cree en Dios, le contesta elocuentemente con una parábola, como Cristo, aludiendo al Dios clemente que se alegra con la plegaria del pecador: “Escucha, Parfenio: el sentimiento religioso no puede ser destruido por ningún sofisma; el ateísmo es impotente contra él [...] Lo esencial es que este hecho no se observa en ninguna parte tan bien como en el pueblo ruso”.<sup>17</sup> En cuanto a *Realidad*, hay que apuntar que Galdós ya andaba preocupado por el tema, pues en 1887 su *Fortunata y Jacinta* presenta a Guillermina Pacheco, ambigua como Orozco y cuyo gran defecto moral es, como ya se verá, el mismo del marido de Augusta y el que explica que empleemos las comillas para enmarcar el término de “santo” cuando lo aplicamos

<sup>15</sup> Julia Kristeva, *El texto de la novela* [1970] Barcelona. Lumen. 1981, p. 79.

<sup>16</sup> Leopoldo Alas (Clarín); Galdós. *Obras completas*, vol. I. Madrid. Renacimiento. 1912, p. 193.

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

<sup>17</sup> Cito *El idiota* por la edición de Porrúa (México, 1994: 154). A partir de aquí abreviaré las referencias textuales dando sólo el número de la página entre paréntesis.

a este personaje. Comillas que por cierto también aplica Galdós a la palabra consistentemente para nombrarlo a lo largo de las dos novelas: desde que aparece por primera vez en la temprana opinión de Equis citada por Infante: “Orozco es, según tú, la mayor perfección moral que en nuestros tiempos puede alcanzarse, Orozco merece según tú el dictado de *santo* si nuestra época consintiese aplicar este nombre con propiedad. Es la persona que deberíamos tomar como modelo para cumplir nuestros deberes humanos y sociales” (LI:702),<sup>18</sup> hasta que Augusta la alude irónicamente en conversación con Federico: “Esta mañana me dijo el ‘Santo’...” (R:827). Infante, por cierto, anticipa el carácter problemático de la santidad que explora la novela al decirle a Equis:

No niego que pueda existir en nuestros tiempos la santidad; pero me resisto a admitirla en las clases altas. Existirá en las Órdenes religiosas, o en los desiertos habitados por una sola persona; pero en el mundo activo, en la sociedad, en el matrimonio, en medio de los chismes, de las envidias, de la soberbia, del lujo... vamos, Equisillo, que se te quite eso de la cabeza. (LI:778)

Interesantemente a doña Emilia Pardo Bazán se le escapó como lectora la problemática santidad de Orozco al reseñar la puesta en escena de la novela en 1892: “yo sostengo que no sólo Orozco es un cristiano verdadero, sino que Augusta puede confesarse con él, sin perjuicio, claro está, del sacerdote”.<sup>19</sup> Leopoldo Alas vio el problema con mayor claridad en su reseña de la versión teatral de *Realidad* al llamar a Orozco “un santo de la orden de los nerviosos, de los que manipulan en el divino alambique de los refinamientos éticos”. Pese a afirmar que “en Orozco había que ver la bondad, si no absoluta, de intención perfecta, sin lucha apenas con la tentación”; concluye diciendo que “Orozco es también tipo grande, y a pesar de la aparente sencillez de su bondad de una *pieza*, es complicado. ¡Y qué complicación la suya!”.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Cito tanto *La incógnita* como *Realidad* por la edición de las *Obras completas* de Galdós (vol. V, Madrid, Aguilar 1961), dando sólo la página entre paréntesis tras las siglas LI o R.

<sup>19</sup> Emilia Pardo Bazán: “*Realidad*”. *Nuevo Teatro Crítico*. Madrid. Núm. 16. 16 de abril de 1892. (Publicado en *Obras completas*, Madrid, 1047, pp. 1117).

Más adelante veremos cómo esta desacertada lectura del personaje es en el fondo una proyección de la culpabilidad que siente doña Emilia por su confesión tardía de un desliz amoroso a Galdós, su amante por aquel entonces.

<sup>20</sup> Leopoldo Alas (Clarín): *Galdós. Obras completas*. Tomo I. Madrid. Renacimiento. 1912, pp. 194-5, 199, 229.

Es interesante notar cómo Clarín (*Op. cit.*) privilegia a Federico como protagonista: “el mendigo que Orozco quiere proteger, Federico Viera, vale tanto como él; acaso vale más” (196), “Lo que más importa en el libro es lo que le pasa a Federico por dentro” (198), de ser un Quijote Viera tendría por Dulcinea a la moralidad, “a lo menos, por ella muere” (228).

Volviendo a la complicación de Orozco lúcidamente notada por Clarín, hoy la crítica no la pone en duda. Para Donald L. Shaw, por ejemplo, “Orozco was and has remained an enigmatic and unique figure, beyond the range of Galdós’ Spanish audience” (*A Literary History of Spain. The Nineteenth Century*, London, Ernest Benn, 1972, p. 143).

2. **La posible locura del protagonista.** Myshkin es visionario, sufre de epilepsia y goza de brevísimos trances místicos, todos los personajes lo han considerado "idiota" en algún momento, y sobre todo al final de la novela. También se confiesa atormentado por alucinaciones (p. 143). Orozco alucina y ve visiones (la Imagen de Federico), mientras que su mujer afirma que su "santidad" es como un "tic" nervioso.<sup>21</sup> Augusta teme que la manía de perfección de Orozco se deba a "un desquiciamiento del cerebro" (R:854), y ya convencida, le dice a Federico: "Pues bien, eso que parece una exaltación de bondad no es sino locura" (R:884). Como bien apunta Chorpenning,<sup>22</sup> la crítica se debate entre la "santidad laica" o la "demencia" del personaje: ya desde 1912 Clarín reconoce que "¡el santo es acaso un loco! El autor no resuelve, y hace bien, la duda que nace ante los temores de Augusta".<sup>23</sup> En 1927 L.B. Walton ve a Orozco como "un loco tomado en serio", y en 1970 Penuel apunta a la posible locura del personaje: "The hallucination which Orozco has at the end of *Realidad* is Galdós' final master stroke on the portrayal of his character. [...] an indication itself of his precarious mental stability. This is in accord with Galdós' intention of ending the novel on an ambiguous note."<sup>24</sup> Para Chorpenning la precaria estabilidad mental en el caso de Orozco es un proceso que culmina en la locura al final de la novela. El mismo Galdós nos prepara para asumir la incertidumbre en torno a su protagonista cuando pone en boca de Infante las siguientes palabras dirigidas a Equis: "Te lo digo con franqueza: el arcano que en la intimidad de este matrimonio se esconde, sin duda, me inquieta ya más que el otro de la muerte de nuestro amigo. [...] Este Orozco, ¿qué clase de hombre es?" (LI:772-773). De ahí que la verdadera incógnita de la novela trascienda la dimensión detectivesca para proyectarse hacia la psicológica y aun la filosófica.

Pero volviendo a la comparación entre Myshkin y Orozco, como ambos son seres funcionales, cada uno constituye una suerte de loco-cuerdo como don Quijote. Claro que en el reparto de la virtud de la lucidez, ésta sólo le toca en medida mucho mayor a Myshkin, pues Orozco, aunque sí entienda a Federico, no da pie con bola con la psique de su mujer.

3. **El doble masculino** Orozco/Federico, Myshkin/Rogozhin. Orozco representa la moral burguesa, y más que la vida interior, el *super ego*; Federico el hedonismo y la vida bohemia, irregular. Myshkin, por su parte, la caridad y la compasión; Rogozhin la pasión y la violencia. Lo importante es que en ambos

<sup>21</sup> Dice Augusta, "...vamos, que la virtud ha llegado a ser en él una manía, un tic" (R:828).

<sup>22</sup> Joseph Chorpenning, "Illusion, reality and *Realidad*". *Anales Galdosianos*. 1977, pp. 39-46.

<sup>23</sup> Alas, Op. cit., pp. 199-200.

<sup>24</sup> Ver L.B. Walton: *Pérez Galdós and the Spanish Novel of the Nineteenth Century* (London and Toronto, 1927, p. 184) y Arnold M. Penuel, "The ambiguity of Orozco's virtue in Galdós' *La incógnita* and *Realidad*" (*Hispania*, 53, 1970, pp. 411-418).

casos cada polo de la pareja es imprescindible al otro. Lo mismo sucede con el doble femenino.

4. **El doble femenino** Augusta/la Peri, Anastasia/Aglaia. A primera vista parece una oposición entre la burguesa y la ramera. Éste parecería el caso de *El idiota*: la huérfana Anastasia ha sido por años la amante mantenida de Totzky, Aglaia es una niña bien que vive con sus padres. Pero en lo que concierne a *Realidad*, y como lo ha visto agudamente Carlos Feal Deibe,<sup>25</sup> en esta oposición de cuerpo y alma el alma le toca a la prostituta y el cuerpo a la esposa. La Peri tiene con Federico la comunión espiritual y la amistad que quisiera Augusta para sí, quedándole sólo los momentos de pasión carnal. Por los que Federico la desprecia: doña Emilia Pardo Bazán<sup>26</sup> señala la sorpresiva inversión de acusadores que se da en la/novela: en vez de censurar Orozco a su mujer, es Federico quien le censura su infidelidad, cometida precisamente con él mismo.

5. **Una muerte violenta**: Anastasia, Federico. En ambos casos parece un crimen, aunque sólo lo es en *El idiota*. Anastasia muere apuñalada por Rogozhin mientras que Federico se suicida. Aunque cabe notar que la muerte de Anastasia es en el fondo un suicidio como el de Federico, si bien por motivos distintos. Con sus dones de visionario, Myshkin le advierte a Rogozhin: "el casarse contigo, equivaldría a un suicidio largo tiempo premeditado", a lo que éste le contesta que ha dado en el clavo (pp. 150-151). Más importante aún como punto de contacto entre ambas novelas es la muerte de las dos protagonistas a manos de quienes decían amarlas: física en el caso de Anastasia, espiritual en el de Augusta, ultimada por su marido. Feal Deibe ha notado cómo "al verse a sí mismo como *viudo*, Orozco da simbólicamente muerte a Augusta".<sup>27</sup>

6. **Rasgos comunes de Myshkin y Orozco**: además de la "santidad" y posible locura, ambos son de clase alta (Orozco ha heredado una fortuna del padre, Myshkin una importante cantidad de un pariente rico) y viven desocupados. Comparten la inapetencia sexual y posible impotencia (Myshkin le escribe a Aglaia firmándose como "hermano": p. 131, afirma que no siente amor, sino compasión por Anastasia: p. 145, declara que por su enfermedad congénita no conoce ninguna mujer: p. 8); Federico le dice a la Sombra de Orozco: "Pero si tú apenas haces vida marital con ella. Lo sé, tonto, lo sé... Tu perfección moral te ha elevado sobre las miserias del mundo fisiológico." (R:878). Ambos protagonistas perdonan a su rival amoroso: Myshkin a Rogozhin, Orozco a Federico.

<sup>25</sup> Carlos Feal Deibe, "Honor y adulterio en *Realidad*". *Anales Galdosianos*. 1977.

<sup>26</sup> Emilia Pardo Bazán, "*Realidad*".

<sup>27</sup> *Ibid.* 60. Cita el autor a Orozco: "Quizá será un bien esta viudez que me espera".

Incluso en ambos hay una sugerencia de homosexualidad latente.<sup>28</sup> Myshkin inspira en Rogozhin estas insinuantes palabras: “Príncipe, alma grande y noble, deja a esta gente, escúpeles en la cara y vente conmigo. ¡Ya verás como sabe querer Rogozhin!” (p. 82). Al final terminan los dos amigos acostados en un mismo lecho improvisado en el suelo con los almohadones de dos divanes frente al cadáver de Anastasia Filipovna, la cara de Myshkin apoyada contra el rostro de Rogozhin, a quien acaricia las mejillas y los cabellos (pp. 260-261). Para John Sinnigen “*Realidad* termina con un abrazo homosexual”; ya Ricardo Gullón había avistado esta posibilidad.<sup>29</sup> Por mi parte propongo varios pasajes en la novela que podrían sustentar esta lectura: el diálogo entre Federico y la Sombra de Orozco, en que aquél le pide al marido de Augusta que lo olvide y éste responde que no lo olvide (R:873); un diálogo real entre ambos en el que Orozco pide a Viera que acepte su protección (“Federico, haz caso de mí, regulariza tu vida, para lo cual te basta dejarte querer [...] Yo te daré ocupación; yo me encargo de que no te aburras [...] Entrégate a mí sin temor, a mí, que te quiero de veras y miro por tu bien”, (R:875); un monólogo de Federico en que éste se dice “...la idea de transigir, de dejarme querer... ¡Oh tentación insana! Degradarme, pero vivir... [...] Idea maldita, que hace vacilar mi dignidad y trastorna mi conciencia! No Tomás, no insistas, no me tientes” (R:876); el parlamento de la Sombra de Orozco, que apostrofa a Federico: “No es eso, badulaque, tú y yo podemos emprender un trajín común, que nos distraiga” (R:877); las palabras de la Imagen de Federico diciéndole a Orozco: “Se me ocurrió venir porque, pensabas en mí más de lo que yo merezco, reproduciendo en tu mente mi persona y mis actos con una fuerza tal, que hacías vibrar mis inertes huesos” (R:900); su gesto final de echarse sobre el cuerpo de Orozco acostado en el lecho, y abrazarlo (R:901). Si tenemos en cuenta tanto la censura de la época como el notorio pudor galdosiano, las escenas y las palabras que hemos citado no pueden menos que cargarse de doble sentido.

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

<sup>28</sup> Otro aspecto psicológico que podría explorarse en *Realidad* es el edípico, encarnado en Federico. Tanto Orozco como Augusta adoptan ante él una actitud protectora. Es de notar, por otra parte, que Augusta se comporta con Federico un poco como Orozco con ella: quiere modelarlo a su deseo (Feal Deibe: *Op. cit.*, pp. 49-50).

<sup>29</sup> Ver John Sinnigan. *Sexo y política: lecturas galdosianas* (Madrid, Ediciones de la Torre, 1996, p. 173) y Ricardo Gullón: *Galdós, novelista moderno* (Madrid, Taurus, 1960). Este último propone: “Hay una hipótesis, ciertamente aventurada, que no voy a defender, pero sí a presentar: en la relación entre Viera y Orozco se trasluce un velado tinte de homosexualismo” (p. 219).

de Cristo en el cuadro de Holbein, agorera de una muerte sin resurrección.<sup>30</sup>

8. **El final:** soledad y abandono de la mujer (Anastasia asesinada, Augusta despreciada), ante el abrazo fraternal de los dos hombres (Myshkin con Rogozhin, Orozco con la Imagen de Federico): arquetipo triangular que convoca el ícono visual de *El almuerzo en la hierba* de Manet.<sup>31</sup>

9. **La ambigüedad de la propuesta novelesca,** manifiesta sobre todo en el final sorprendente. La crítica de *El idiota* ha insistido en el hecho de que a lo largo de su obra, pero sobre todo en esta novela, Dostoievski "sought to conceal the implied author's voice. This concealment continued as a basic principle of his narrative technique for thirty-five years". Feuer Miller, cuya opinión acabo de citar, invoca unas elocuentes palabras del ruso al respecto: "I have never allowed myself, in my writings, to follow... my convictions to the end, to say the *very last word*".<sup>32</sup> Por su parte, Gary Rosenshield encuentra en la novela que nos ocupa tres autores implícitos con su propia visión de mundo cada uno: la del caos, la del apocalipsis y la de la ley de la Naturaleza. Cada punto de vista deconstruye al otro, convirtiendo a *El idiota* en la más revolucionaria y moderna de las novelas de Dostoievski.<sup>33</sup>

En el caso de *Realidad*, la recepción contemporánea de su versión teatral, estrenada en Madrid en 1892, nos puede dar una idea de la perplejidad que causaría la novela en su momento. Tras aludir a la opinión que acreció su final al periodista Pedro Bofill, del diario *La Época* ("un fin desastroso"), doña Emilia Pardo Bazán declara en su reseña de la obra: "Yo no juraré que haya sido tan unánime el efecto del acto quinto: indudablemente, se aceptó como se aceptan los dogmas de la fe, con una especie de asentimiento más nacido de la voluntad que de la inteligencia. El público advertía que allí se encerraba algo muy grande, tal vez muy revolucionario, y rendía culto al dios todavía ignoto."<sup>34</sup> Por su parte Berkowitz, quien ve a Orozco como el marido del mañana, describe así la recepción temprana del drama: "There were scattered objections to the hero's non-Spanish attitude toward conjugal honor", "No red-blooded Spaniard could accept so anti-national a solution of adultery".<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Michael Holquist, "The gaps in Christology". *Dostoievski and the Novel*. New Jersey. Princeton University Press. 1977, p. 123.

<sup>31</sup> Recordemos que en este famoso cuadro de 1863 la desnudez de la hermosa joven no logra atraer la atención de los dos hombres vestidos, enfrascados en un diálogo que la convierte en ausente de la bucólica merienda. Invisible para los ojos de los varones, a esta bella decimonónica no le queda otra que dirigir su mirada coqueta al espectador del óleo. No es poco: este implícito guiño parece decirnos que ella es la verdadera protagonista de la escena.

<sup>32</sup> Robin Feuer Miller, "The role of the reader in *The Idiot*". Feuer Miller *et al*: *Critical Essays on Dostoievski*, Boston G.K. Hall & Co. 1986, p. 104.

<sup>33</sup> Gary Rosenshield, "Chaos, apocalypse and the laws of nature": autonomy and 'unity' in Dostoievski's *Idiot*". *Slavic Review*. Vol. 50. No. 4. Winter 1991, pp. 879-889.

<sup>34</sup> Pardo Bazán, "*Realidad*". 1109.

<sup>35</sup> H. Chonon Berkowitz, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*. Madison. University of Wisconsin

Pero más allá de la sorpresa e incomodidad que haya podido producir el final de *Realidad* como drama, como novela también suscita en el lector una perplejidad que alimenta aún el debate crítico. Y como en el caso de Dostoievski, la ambigüedad de su propuesta debe mucho a la dificultad de hallar en ella la voz del autor implícito. Aunque desde Wagne Booth<sup>36</sup> sabemos que éste no debe confundirse con el narrador, la voluntad galdosiana de elegir una novela dialogada para dar la solución al enigma planteado por *La incógnita* es una forma de escamotear el punto de vista del narrador y la posibilidad de una autoridad monológica.<sup>37</sup> Ello dice mucho de su intención de mostrar una realidad inaprensible, aquella que Augusta nombra “la gran inventora, la artista siempre fecunda y original” (R:709). Y que a partir de diálogos como el que sostiene Infante con don Carlos Cisneros,

— Tú me contarás todo lo que oigas; pero no hagas averiguaciones; no revuelvas, no menees esto.

— Pero qué mal hay en perseguir la verdad, la santa verdad, tío?

— La santa verdad, hijo de mi alma, no la encontrarás nunca, si no bajas tras ella al infierno de las conciencias, y esto es imposible. Conténtate con una verdad relativa y aparente... (R: 765)

nos recuerda el más importante de los pasajes del *Quijote*, su respuesta a la pregunta de si existe Dulcinea o no: “En eso hay mucho que decir —respondió don Quijote. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”.<sup>38</sup> *Realidad* es en el fondo una reflexión sobre la gran verdad cervantina.

Si tras esta argumentación textual aceptamos la posible filiación entre *El idiota* y *Realidad*, debemos detenernos en la manera en que Galdós hizo suyo el legado del ruso y cómo lo transformó. En términos teóricos podemos acudir

Press. 1948, pp. 251, 255. En la misma línea de pensamiento, doña Emilia afirma:

El final de *Realidad* me había parecido siempre admirable, original y sugestivo. Además no hay pensamiento tan cristiano. España es una nación donde los poetas teólogos casi elevaron a deber religioso el asesinato de la esposa infiel o solamente acusada de infidelidad. (“*Realidad*”. 1117)

<sup>36</sup> Citando a Booth, dice Gerard Génette (*Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, Cornell University Press, 1988: 140): “...the implied author is defined by its inventor, Wayne Booth, as well as by one of its detractors, Mieke Bal, as an image of the (real) author constructed by the text and perceived as such by the reader”.

<sup>37</sup> Aunque el narrador persiste en la novela, Galdós escamotea su voz introduciéndola en las acotaciones y en algunos pasajes de los personajes que contienen información destinada sólo al lector, pues aquellos la conocen de sobra. Esta soterrada instancia narratorial la ha examinado María del Prado Escobar Bonilla en su ponencia sobre “La presencia del narrador en las novelas dialogadas de Galdós” (VI Congreso Internacional Galdosiano, Las Palmas, 1997).

<sup>38</sup> Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona. Ed. Juventud. 1969 vol. II, p. 777.

a Mijail Bajtin,<sup>39</sup> con su noción del discurso bi-vocal, orientado hacia el discurso ajeno. Hay varios tipos, pero lo que interesa aquí es el tercer tipo de discurso bi-vocal, que refleja el discurso de otro que influye desde afuera sobre el discurso del autor:

In the third variety, the other person's discourse remains outside the limits of the author's speech, but the author's speech takes it into account and refers to it. Another's discourse in this case is not reproduced with a new intention, but it acts upon, influences, and in one way or another determines the author's discourse, while itself remaining outside it.<sup>40</sup>

Este tercer tipo de discurso bi-vocal incluye: polémica oculta, autobiografía y confesión polémica, cualquier discurso con orientación a la palabra ajena, el anticipo de la palabra ajena y el diálogo oculto. En *Realidad* Galdós emplea el diálogo oculto: un diálogo en que el segundo hablante (Dostoievski) es invisible, pues sus palabras se omiten, pero cuyas palabras tienen una influencia determinante en las palabras visibles y concretas del primer hablante (Galdós).<sup>41</sup>

Ahora bien, lo que Galdós hace con el texto de Dostoievski nos lleva a otro concepto bajtiniano, el de la parodia. Como una de las formas del discurso bi-vocal, la parodia presenta una batalla entre dos voces. El autor habla con la palabra del otro, pero le otorga una intencionalidad opuesta a la original.<sup>42</sup> Partiendo de la premisa de un diálogo intertextual entre *El idiota* y *Realidad*, éste

---

<sup>39</sup> También podríamos pensar el dialogismo que nos ocupa en términos de la teoría de Gerard Genette (*Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris, Editions du Seuil, 1982, pp. 7-12). Según Genette, hay cinco tipos de relaciones transtextuales: intertextualidad (citas, alusiones, plagios), para textos (títulos, subtítulos, epígrafes, ilustraciones, portadillas, notas del autor), metatextualidad (comentario de otro texto), hipertextualidad (transformación de otro texto) y architextualidad (mención paratextual del género de la obra en el título o sobre todo en el subtítulo). Nos interesaría, en el caso de Galdós con Dostoievski, la noción de hipertextualidad. Se trata de la relación entre un texto A (hipotexto, el texto anterior) y un texto B (posterior, hipertexto). Una relación en que B de alguna forma deriva de A, transforma a A, no podría existir sin A. La relación puede ser explícita, en que B hable de A, o:

Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A mais ne pourrait cependant exister tel que sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence, évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer. (pp. 11-12)

Este último aplicaría al caso que nos ocupa.

<sup>40</sup> Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoievski's Poetics*. Minneapolis. University of Minnesota Press. 1984, p. 195.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>42</sup> Dice Bajtin, *Ibid.*, p. 193:

The situation is different with parody. Here, as in stylization, the author again speaks in someone else's discourse, but in contrast with stylization parody introduces into that discourse a semantic intention that is directly opposed to the original one. The second voice, once having made its home in the other's discourse, clashes hostilely with its primordial host and forces him to serve directly opposing aims. Discourse becomes an arena of battle between two voices. In parody, therefore, there cannot be that fusion of voices possible in stylization..."

podría ser el caso de la novela galdosiana. Aunque habría que matizar explicando que en su novela Galdós no “habla con la palabra de otro”, pues éstas no están presentes explícitamente, sino convocadas en la memoria del lector por los paralelos entre su texto y el de Dostoievski. Veamos ahora en qué consiste la originalidad de nuestro autor en su tratamiento del caso de la santidad laica ligada a la noción del doble que ocupó al ruso en la citada obra.

En *El idiota*, la locura de Myshkin y su ineficacia en su empresa de salvar a Anastasia no menoscaban su santidad, notable en su vivir para los demás olvidándose de sí mismo. La de Orozco, sin embargo, tiene tantos resquicios que parecería una inversión paródica de la del príncipe ruso.<sup>43</sup> Más si pensamos que en una novela posterior —*Misericordia*— Galdós habría de celebrar la verdadera santidad laica, basada en la caridad. Robert Russell ha demostrado cómo en Benina la “santidad” no es problemática, como lo es en otros personajes galdosianos que aspiran a ella: Orozco, Nazarín, Halma.<sup>44</sup> En su ambigüedad Orozco recuerda a Guillermina y se opone a Nina, verdadera figura crística. *Realidad* trata, pues, de la deconstrucción de un héroe que al principio —en palabras de Equis que ya citamos— parece un modelo de perfección moral. Comete el peor pecado según la ética galdosiana, el mismo de Guillermina: no siente compasión por el prójimo, porque no conoce la naturaleza humana. Pero su caso es más grave pues se trata del prójimo más cercano, su mujer. Su “tolerancia” es material, aparente, y se manifiesta en la omisión: no asesinar a su mujer. Sin embargo, la mata espiritualmente con su desprecio. Dice acertadamente Chorpenning: “I shall argue that Galdós presents the moral ideas of Orozco and Viera in a negative light to the point of the Christian values to which he subscribed and which he would continue to represent in later novels”.<sup>45</sup> Es tal la soberbia de Orozco que sólo puede compadecer a Federico, y eso, porque lo ve como parte suya. No siente dolor tampoco (por más que lo manifieste en algún monólogo, no podemos creerlo: se trata más bien de orgullo y honor heridos). Alega Augusta: “Si viera en él la expresión humana del dolor por la ofensa que le hice, yo no mentiría, y después de confesada la verdad, le pediría perdón” (R:898).

Pero veamos de qué recursos se sirve Galdós para darnos un antihéroe y tornar del revés la figura del santo que pudo admirar en Dostoievski. Me parece que el instrumento principal para la deconstrucción del héroe es precisamente la forma dialogada que asume sorpresivamente la novela cuya primera parte fue epistolar. Algo de ello lo ha percibido Feal Deibe:<sup>46</sup> “Debemos aún decir que el tono de Orozco, aparentemente heroico, suena a veces tan grotesco que es

<sup>43</sup> Aunque siempre podrían leerse ambas novelas desde la premisa común de que la santidad no es posible como absoluto.

<sup>44</sup> Robert Russell, “The Christ figure in *Misericordia*”. *Anales Galdosianos*. 1967, pp. 103-130.

<sup>45</sup> Chorpenning, *Op. cit.*, p. 40.

<sup>46</sup> Feal Deibe, *Op. cit.*, p. 61.

difícil no creer que Galdós [...] percibe las limitaciones del personaje. Por ejemplo: ‘La muy tonta —dice Orozco por Augusta— se ha perdido mi perdón, que es bastante perder, y la probabilidad de regenerarse’ (R:960).” Pero quien notó por primera vez las consecuencias funestas que para la caracterización del personaje tiene la estructura dramática del texto fue Clarín, quien luego de celebrar la novela por su intención tanto psicológica como filosófica, apunta a los problemas que supone la doble función del lenguaje hablado: lo que los personajes dicen a los otros y lo que se dicen a sí mismos. Esto último suena falso en el caso del pomposo Orozco:

Si el insigne novelista se detuviese a leer ahora de nuevo su *Realidad* (mucho dudo que lo haga), acaso notaría lo que yo creo haber vislumbrado: que resulta de este hablar para el público de lo más íntimo de la conciencia una especie de nota cómica velada, con olorcillo humorístico que, si en algunos pasajes no circula mal (en lo que piensan Malibrán y Augusta, por ejemplo), es inoportuno, contraproducente, toda una profanación, cuando se trata de los grandes momentos del conflicto moral en el alma de Viera. Y no digo nada de Orozco; si su mujer le *oyera* pensar, como le oye el lector, probablemente le tendría por más loco de lo que sospecha que está. Hay momentos en las primeras jornadas en que, por culpa de este error de forma, parece ser que Galdós se burla de su Tomás [...] creo que sólo a esta especie de capricho del autor, tocante a la forma de su libro, se debe la falta de verosimilitud que algunos han de achacar a los caracteres por sí mismos [...] a veces parece que el autor se burla de su héroe y le convierte en caricatura.<sup>47</sup>

Pero lo que para Clarín es defecto, probablemente haya que verlo como intencional.<sup>48</sup> Según lo es la mismísima ambigüedad de la virtud de Orozco, pues como señala Penuel, su enigma está en función de la relativización cervantina de la realidad que propone la novela: “The presentation of Orozco’s virtue as equivocal is the principal means in the novel by which Galdós approaches the complexity of reality”.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Alas, *Op. cit.*, pp. 201-2, 223, 229.

<sup>48</sup> Es interesante notar otro ángulo de la parodia en lo que concierne al personaje. Galdós, ávido lector de Shakespeare, convoca la figura de Otelo al poner en boca de Orozco palabras que recuerdan a las del célebre moro cuando le pregunta a Desdémona si ha rezado sus oraciones: “¿Has examinado tu conciencia, Augusta?” (R:897); también la lamentación de Otelo al quedarse sin mujer (“Mi mujer ha muerto. [...] ¡Pero qué solo estoy! Murió el encanto de mi vida”, (R:898). La finalidad de tal parodia apunta sin duda a la intención homicida de la santidad perversa de Orozco. Arrancar a su mujer de su alma supone un asesinato espiritual, expresado con una retórica quirúrgica: “arrancar”, “extirpar”, “desgarrar” (R:897), “mutilar y mutilar” (R:898). Que Orozco también sintió la tentación de asesinar a su esposa estrangulándola queda claro en las acotaciones que acompañan uno de sus monólogos interiores:

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

<sup>49</sup> Penuel, *Op. cit.*, p. 412.

Otra de las formas que tiene Galdós de parodiar *El idiota* es la de convertir en heroína a la protagonista femenina. Si Anastasia Filipovna enloquece temprano en la novela,<sup>50</sup> para sucumbir al final por propia decisión y sin saber bien por qué, su contraparte galdosiana muestra una lucidez sin fisuras a través de las dos novelas que protagoniza, *La incógnita* y *Realidad*. Su censura de Orozco exhibe tal sentido común que resulta demoledora para el personaje y nos hace pensar que estamos ante la voz del autor implícito, ese autor tolerante y

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

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

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

En cuanto a la opinión de los demás personajes, Equis lo ve como santo (ya citamos el pasaje, LI:702); Carlos Cisneros, suegro de Orozco, lo ve como hipócrita (LI:742,767); Malibrán también: “¿Ves a Orozco, a quienes todos llaman la mejor persona del mundo?. Pues es que se ha impuesto ese papel y lo sostiene por algo que se asemeja a la vanidad del artista” (LI:802). Infante muestra perplejidad: en un momento le dice a Equis que su opinión “llevará el carácter de provisional” (LI:741). Ello, dice Penuel, es indispensable para crear suspenso, suspenso que se resolverá al final de *Realidad*. Además, Infante dice a Equis: “La opinión acerca de él no es tan unánime como tú piensas” (LI:714). El oportunista Joaquín Viera dice que “Bajo aquella dulzura da carácter se esconden todas las marrullerías de un ingenio vividor” (R:836). Para Penuel la opinión de Federico Viera es hiperbólica y está ligada a su acelerada inestabilidad mental, por lo que se le agiganta la figura de Orozco: “Tomás, si te digo que te tengo por sobrenatural, no expreso todo lo que siento” (R:870). Por su parte, Augusta reconoce la virtud de su marido pero entiende que le cuesta la supresión de sus sentimientos.

Penuel menciona varias opiniones de la crítica en torno al personaje: la de Casaldueiro, que ve como excesivamente severa la conciencia de Orozco (*Vida u obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1961, p. 101); la de Sherman Eoff, quien percibe soberbia detrás de su ideal de santidad (*The Novels of Pérez Galdós: The Concept of Life as a Dynamic Process*, St. Louis, 1954); la de Monroe Z. Hafter (“Ironic Reprise in Galdós’ Novels”, PMLA, 76, June 1961, p. 239), quien apunta a la ironía de las dos novelas: la voluntad de hacer el bien siempre se da incompleta en el hombre, mezclada con otros motivos a veces contradictorios; y la de Gerald Gillespie (“Reality and Fiction in the Novels of Galdós” (*Anales Galdosianos*, I, 1966, p. 26), quien piensa que Orozco busca la esencia de la realidad última, pero que está enajenado del mundo.

<sup>50</sup> Augusta cuerda y Anastasia loca: se trata de otra inversión galdosiana que vincula a dos personajes cuyos nombres empiezan con A. La locura de Anastasia es reconocida por el general Epantchin (123) y por el mismo Myshkin (145: “tiene el cuerpo y el alma muy enfermos, sobre todo el cerebro”). Sin embargo a ambas protagonistas las une la voluntad arrogante de no someterse a las convenciones sociales: Anastacia se niega a convertirse en objeto de compra-venta, y paga su orgullo con la muerte; Augusta a ser esposa fiel, y finalmente, a rendir su alma a quien no la merece.

compasivo que ha construido textualmente el Galdós histórico a través de su obra entera:

Hombre santo y ejemplar, tus luchas son como una comedia que compones y representas tú mismo en el teatro de tu conciencia para conllevar el fastidio del puritanismo. El bien y el mal, esos dos guerreros que nunca acaban de batirse, ni de vencerse el uno al otro, ni de matarse, no cruzan sus espadas en tu espíritu. En ti no hay más que fantasmas, ideas representativas, figuras vestidas de vicios y virtudes que se mueven con cuerdas. Si eso es santidad, no sé si debo desearla. (R:810)

Son varios los críticos que ven en Augusta la figura central de *Realidad*, o por lo menos una protagonista que encarna valores importantes para Galdós.<sup>51</sup> Así, Chorpenning, quien critica a Federico por su falso sentido del honor y a Orozco por su falso ascetismo, dirá que: “of the main characters of *Realidad* it is Augusta with whom Galdós sympathizes most, and who, by virtue of her intention to repent at the end of the novel, most approximates the “santidad of the “figura evangélica” of Benina. (This view of Augusta is corroborated by the external evidence of her subsequent actualization of this intention in *Torquemada y San Pedro*.)”<sup>52</sup> Para Feal Deibe, Augusta representa “la rica instintividad de la vida”: “Lejos de ser [Orozco] el hombre nuevo, como Casaldueiro pretende, es más bien Augusta la que se nos parece como la mujer nueva. Es ella la que desafía las normas sociales, en gran parte injustas”.<sup>53</sup>

Y más recientemente, John Sinnigen, quien tiene el singular acierto de iluminar a Augusta vinculándola con otra heroína galdosiana, Fortunata. Sinnigen ve varios puntos de contacto entre *Fortunata y Jacinta* y *Realidad*: las protagonistas aludidas son adúlteras, inconformistas que se niegan a aceptar el papel de buena esposa que la sociedad les asigna. Al final las rebeldes son castigadas: Fortunato muere; Augusta es abandonada.<sup>54</sup> Yo añadiría aun otro.

<sup>51</sup> Entre los que censuran a Augusta vale mencionar a Clarín, quien piensa que la protagonista “quiere llenar los huecos de su moral con los algodones de su sensibilidad” y “desaparece empequeñecida, deslumbrada entre las figuras colosales de su amante y su marido” (*Op. cit.*, p. 195). Alicia Andreu, por su parte, opina que en la novela es más importante el diálogo con el texto calderoniano (Federico) y el quijotesco (Orozco), que al tratamiento de Augusta, a quien ve como “personaje de cartón” (*Modelos dialógicos en la narrativa de Benito Pérez Galdós*. Amsterdam/Philadelphia. Johns Benjamin Publishing Co. 1989, p. 35).

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

<sup>52</sup> Chorpenning, *Op. cit.*, p. 44.

<sup>53</sup> Feal Deibe, *Op. cit.*, pp. 62, 48.

<sup>54</sup> Sinnigen, *Op. cit.*, p. 167.

Ni Fortunata ni Augusta son comprendidas por el falso santo de turno: Gullermina, Orozco.

El análisis de Sinnigen nos sirve de punto de partida para la consideración del abrazo final que cierra tanto *El idiota* como *Realidad*. Veamos. En el caso de la novela rusa este abrazo entre el príncipe y el criminal ante el cadáver de la mujer asesinada no deja de ser perturbador, pero hay que considerar que en el mismo operan dos elementos redentores: la noción dostoievskiana del doble y la santidad laica. En cuanto a la primera, el autor parece decirnos que el ser humano no está completo si no se acepta en su condición dual de luz y sombra: Myshkin reconoce en Rogozhin su parte oscura,<sup>55</sup> tan auténticamente suya como la luminosa, por eso lo abraza, y al hacerlo, asume su paradójica plenitud. Pero también lo hace por ser una figura crística, definida desde el inicio de la novela por la compasión, “la primera y quizá la única ley de la existencia humana”, como se dice a sí mismo en un monólogo (p. 161). De ahí que sus caricias al asesino (amar a traición al enemigo, diría nuestro César Vallejo) equivalgan al gesto codificado por Dostoievski en su narrativa para comunicar el más alto grado de compasión: el prosternarse ante el que sufre. Así lo hace sorprendentemente ante Dimitri el padre Zósima en *Los hermanos Karamazov*; así lo hace Rashkolnikov ante Sonia en *Crimen y castigo*. La fórmula dostoievskiana de cristiandad predica que el que más sufre, no importa cuan pecador sea,<sup>56</sup> es el que merece más amor y compasión. Visto así, podemos entender lo que antes nos había parecido insufrible: la aparente frialdad de los dos hombres ante la muerte. Pues siempre merece más compasión, a los ojos del autor, el asesino que la víctima.

En cuanto al abrazo que cierra la novela galdosiana, dice Sinnigen:

El abrazo entre Orozco y el fantasma de Viera con que se da fin a *Realidad* representa el aparente triunfo del espíritu sobre la materia, la Cultura sobre la Naturaleza, lo masculino sobre lo femenino. [...] Este fin recuerda la representación de otra unión destacada, el abrazo imaginado entre las rivales Fortunata y Jacinta que ocurre hacia el final de su novela. En su misma semejanza estos dos abrazos sugieren importantes diferencias entre las dos novelas. El abrazo imaginado por Jacinta es un gesto de solidaridad materna, posibilitada por la mediación de un niño; figura una reconciliación que evoca la posibilidad de una sociedad regenerada. Al final de *Realidad*, en cambio, no hay ni madres ni niños ni ninguna expresión de esperanza para el futuro de una sociedad corrupta.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Recordemos cómo, al sentirse perseguido por los fulgurantes ojos de Rogozhin, sale trastornado de una estación de ferrocarril y se detiene frente a un escaparate. Allí, en un gesto que más parece del futuro asesino que propio, calcula el precio de un cuchillo. Dice el narrador: “Un demonio, pues, obstinado, espantoso, habíasele unido y no quería dejarlo”. (p. 162).

<sup>56</sup> “No me he prosternado ante ti, sino ante todo el sufrimiento humano”, le dice Rashkolnikov a la asombrada Sonia tras besarle los pies. Ver *Crimen y castigo* (México, Porrúa, 1979, p. 204).

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 171, 179-80.

Teniendo en cuenta estas palabras, vemos que Galdós invierte el sentido del abrazo final de *El idiota* de manera radical: la compasión —de todas las virtudes galdosianas, la privilegiada, como en el caso del novelista ruso— es sustituida en el abrazo de *Realidad* por la soberbia. Habrá compasión de parte de Orozco para Federico, sí (se trata también de la noción del doble: aquél no estaría completo sin Viera, abrazándose se funden pensamiento y cuerpo<sup>58</sup> fundando la plenitud), pero no para Augusta. Sin embargo, como sucede tantas veces con los finales galdosianos, decididamente cervantinos, asoma la esperanza, aunque precaria. Sinnigen lo percibe con lucidez: “El abrazo misógino y homosexual al final entre Orozco y el fantasma de Viera parecería cerrar este espacio literario a lo femenino. Sin embargo, como acontece reiteradamente en las novelas de Galdós, la cosa no es tan sencilla. Aunque el autor hace dormir a Augusta, no permite que sea sometida. Así deja en su lugar esa transgresión suya como un desafío al ‘armatoste social’ que tan acerbamente censuró la impenitente adúltera”.<sup>59</sup>

Y es que, extratextualmente, podemos validar la postura de Augusta refiriéndonos a Fortunata. Si desde Gilman<sup>60</sup> sabemos que Galdós celebra su decisión de hacer “lo que la saliera d’entre sí”, por ser ley de la Naturaleza, la misma ley la invoca la mujer de Orozco: “Cuando estoy, contenta y satisfecha, y los celos no me punzan, mi conciencia se relaja, se hace la tonta, y me dice que mi falta no es falta, sino ley del espíritu y de la Naturaleza” (R:806). Como Fortunata, Augusta critica las leyes humanas y tiene vocación de ave, quiere volar libre: “Digan lo que quieran, estamos gobernados por leyes estúpidas..., hechas para regularizar lo irregularizable, para contener en distancias muy medidas el vuelo de las almas... porque yo también tengo plumas. (*Hace con los manos movimientos de aleteo.*)” (R:806). Con estas palabras de Augusta —y aun del autor implícito a través de las acotaciones—<sup>61</sup> podemos comprobar cómo Galdós aprueba a este personaje tan culpado por Orozco y Federico, y a veces por los mismos lectores.<sup>62</sup>

Hasta aquí nuestra mirada a *Realidad* y *El idiota*. Pero teníamos pendiente examinar aun otra instancia de una posible intertextualidad entre Galdós y

<sup>58</sup> Aunque lo moral le importe tanto que le cuesta la vida, Federico ha dado lo suyo al cuerpo en su relación con Augusta.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, p. 180.

<sup>60</sup> Stephen Gilman, “The birth of Fortunata”. *Anales Galdosianos*. 1966, pp. 71-83.

<sup>61</sup> Interesantemente, y pese al cuidado que tuvo Galdós de escamotear la voz del autor implícito al dar a su novela una estructura dialogada, ésta asoma para enjuiciar a sus protagonistas en dos acotaciones, en un caso (lo acabamos de ver) para reivindicar a Augusta, y en el otro —en que presenta a Orozco a punto de estrangular a su mujer, como vimos en la nota 48— para mostrar su rostro más sombrío.

<sup>62</sup> Toda lectura está fechada: estoy consciente de que la que hacemos varios galdosistas hoy de *Realidad* tiene que ver con el momento desde el cual escribimos. Pues la novela que pareció de vanguardia en su momento, casi escandalosa por no suscribir la opción calderoniana ante el adulterio, hoy nos puede parecer reaccionaria por su final. A menos que la leamos en clave irónica.

Dostoievski. Me refiero al diálogo entre una mujer del pueblo y una burguesa, en que la primera adula e incita a la segunda con una oferta (ya sea de dinero, ya de cederle al hombre que ambas desean) para luego humillarla. La escena figura en *Los hermanos Karamasov* (1879); se trata del enfrentamiento entre Katerina Ivanovna y Grúshenka por el amor de Mitia. En *La de Bringas* (1884) encontramos un parecido diálogo entre Refugio y Rosalía Pipaón de la Barca en que el dinero que ansía la manirrota es el móvil que la impele a humillarse ante la prostituta. Y en *Fortunata y Jacinta* (1887), un careo entre Jacinta y Fortunata disputándose el amor de Juanito Santa Cruz.<sup>63</sup>

En el caso de las *Dos historias de casadas*, aunque no haya en Fortunata el intento baleado de adular para debilitar y herir a su rival, los paralelos entre la escena citada y su contraparte en la novela del ruso son notables: dos mujeres (Katerina y Grúshenka/Jacinta y Fortunata) que aman a un mismo hombre (Mitia/Juan); tras una cortina Grúshenka/Jacinta; como testigo e intermediario un "santo" (Alioscha/Guillermina); humillación de las burguesas (Katerina, Jacinta) y de los representantes de la Iglesia (Alioscha, Guillermina); con el consiguiente triunfo de la fiera del pueblo (Grúshenka/Fortunata), quien también recibe el epíteto de "ángel". Al hacerse imposible el invocar cuestiones de filiación entre la novela de Dostoievski y las citadas novelas galdosianas, ya que la primera traducción francesa de *Los hermanos Karamasov* es de 1888,<sup>64</sup> me pregunto si semejante diálogo —harto melodramático, por cierto— no constituirá un tópico de la novela de folletín.<sup>65</sup> Aunque por otra parte las tres escenas en cuestión nos enfrentan de nuevo al problema del doble que preocupa a ambos novelistas: Grúshenka y Katia representan, como Fortunata y Jacinta, la naturaleza y la sociedad o la materia y el espíritu, y se hermanan en el amor del hombre; Refugio y Rosalía, pese a sus diferencias sociales (pueblo y pequeña burguesía), comparten la prostitución: como oficio la primera, como opción para sostener los vicios de la frivolidad la segunda.

Pero más allá de consignar esta coincidencia,<sup>66</sup> queda sobre el tapete el caso

<sup>63</sup> Ver *Los hermanos Karamasov*: capítulo X, "Los dos juntos" (edición de Rafael Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 260-267); *La de Bringas*: capítulo XLV (vol. IV de las *Obras completas* de Galdós, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 1657-1665) y *Fortunata y Jacinta*: capítulo "La idea... la pícaro idea" de la tercera parte (edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, vol. II, pp. 243-253).

<sup>64</sup> Dostoievski: *Les frères Karamazov*. Traduit et adapté par E. Halperine-Kamisnky et Ch. Morice. Paris. Plon. 1888.

<sup>65</sup> Sobre el género folletinesco, ver Alicia Andreu: *Galdós y la literatura popular*. Madrid. Temas. 1982.

<sup>66</sup> Un detalle curioso, para terminar. *El idiota* termina con una breve recapitulación sobre el destino de los personajes, entre ellos el de la hija de Lebedev, Vera ("Viera" en la edición de Porrúa que hemos empleado). Se trata del nombre de la joven de la que se enamora Eugenio Pavlovitch Radomsky, el amigo de Myshkin que al final lo acompaña a la clínica de Suiza donde declaran incurable su mal. El personaje —de aparición fugaz en la novela— figura en sus últimas páginas, cuando el narrador explica el triste destino de Aglaia, quien engañada por un cazador de fortunas polaco que se hacía pasar por héroe de la independencia de su país, entra en la clandestinidad y se distancia de su familia. Una de las últimas oraciones de *El idiota* afirma que Eugenio tuvo reparos de comunicar estos hechos

de la posible filiación entre *Realidad* y *El idiota*, que de ser cierta, tendríamos que agradecer a la erudita y amorosa mediación de doña Emilia Pardo Bazán.

Mercedes López-Baralt  
Universidad de Puerto Rico

---

“a la candorosa Viera”. Podría preguntarse el lector si aquí estaría la fuente para el apellido de uno de los protagonistas de *Realidad*, Federico. De ser así, Galdós nos estaría guiñando un ojo y sugiriendo una lectura comparatista de ambas novelas. Pero un simple dato invalida la tentadora hipótesis. Porque en ruso — también en versiones francesas, inglesas e incluso españolas de la novela — el nombre lee como Vera, que en el idioma original significa “fe”. La elección de la traducción de Porrúa, “viera”, posiblemente se deba a que el traductor quiso reproducir fonéticamente la palabra cual se dice en el dialecto de Moscú, en el que se da la diptongación de la e.