

## Estructuras dinámicas en *Nazarín*

John W. Kronik

Un sistema de información en marcha: así ha definido la novela Roland Barthes. Michel Butor ha sugerido que la novela es un viaje<sup>113</sup>. Estas designaciones, que estoy dispuesto a aceptar, suponen que el arte literario encierra un dinamismo inherente por estar construido a base de una sucesión de signos o palabras. Para captar el sentido de una novela, el lector tiene que emprender un viaje -un viaje de *re*-creación a través de la palabra: es decir, con cada lectura tiene que duplicar el proceso dinámico de la creación de la obra. Este movimiento genérico no lo puede controlar el novelista. Existe de por sí. Pero dentro de la novela, en otro nivel, para crear una ilusión determinada, el autor tiene plena libertad para inventarse las estructuras dinámicas que tal creación requiera. Caso comparable, aunque más claramente acentuado por tratarse de un fenómeno puramente visual, es el del cine, donde el espectador percibe un movimiento *en* la película que depende del movimiento *de* la película. El lector de *Nazarín* puede discernir en la obra una serie de movimientos, y creo que aislados y desenredados los elementos de este esquema dinámico, le será posible llegar a un entendimiento más cabal de esta novela de suma complejidad. Lo que llamo «estructuras dinámicas» son estas varias categorías de movimiento -o desplazamiento de fuerzas- con las cuales Galdós construye su novela. (No empleo el término en un contexto sociológico, como lo hace Lucien Goldmann en *Pour une sociologie du roman*). Puesto que se trata del dinamismo de que Galdós reviste su invención, es evidente que el movimiento de que hablaremos a lo largo de este análisis será por la mayor parte de índole temática. Se verá, sin embargo, que el dinamismo temático en *Nazarín* es un tipo de metalenguaje, y por consiguiente coincide con la estructura dinámica que la novela es intrínsecamente. Desde esta perspectiva, *Nazarín* es un comentario sobre el acto de escribir<sup>114</sup>.

En un primer nivel, el lector percibe que el movimiento físico es una constante en *Nazarín*. Galdós suele pintarnos a sus criaturas corriendo por las calles de Madrid en incesante actividad -así Fortunata, Villaamil, Torquemada, Benina-, pero en *Nazarín* el peripatetismo del protagonista es en verdad el fundamento estructural de la obra a la vez que la determinante de su carácter estilístico y de su orientación ideológica. Ya es reveladora la primera frase de la novela. Compuesta de 116 palabras, es con mucho la frase de apertura más larga en todas las novelas de Galdós, inclusive los *Episodios*.

A un periodista de los de nuevo cuño, de éstos que designamos con el exótico nombre de *reporter*, de éstos que corren tras de la información, como el galgo a los alcances de la liebre, y persiguen el incendio, la bronca, el suicidio, el crimen cómico o trágico, el hundimiento de un edificio, y cuantos sucesos afectan al Orden público y a la Justicia en tiempos comunes, o a la Higiene en días de epidemia, debo el descubrimiento de la —82→ casa de huéspedes de la tía *Chanfaina* (en la fe de bautismo *Estefanía*), situada en una calle cuya mezquindad y pobreza contrastan del modo más irónico con su altísimo y coruscante nombre: *calle de las Amazonas*.

(I, i, 5)<sup>115</sup>

No se trata de una oración dividida en cláusulas independientes, sino de una frase cuyos elementos se acumulan con un ritmo creciente, destacándose los verbos «correr» y «perseguir», y cuya única metáfora ya es una descripción del libro desde dentro: «como el galgo a los alcances de la liebre». Rítmicamente anima lo estático de su función narrativa, la localización de la acción, mientras que algunos detalles de la trama que anuncia -incendio, bronca, crimen, Orden público y Justicia, epidemia- proyectan el presente hacia el futuro. Dicha proyección, núcleo temático de la obra, la efectúa también sintácticamente la frase por su misma extensión inusitada: es como una lucha en contra de la finitud del presente (lo es más descaradamente la última frase de la novela) a la par que una reproducción a lo vivo de la filosofía andante de *Nazarín*.

En el segundo capítulo, la señá Chanfa nombra por primera vez a *Nazarín*, refiriéndose a su nacimiento y diciendo que otro más simple no anda por el mundo (I, ii, 18-19). De manera que tanto la novela como su protagonista nacen en un estado de movimiento. Y así siguen los dos. Los verbos de locomoción se destacan a lo largo del libro y las muletillas que se aplican a *Nazarín* a modo de epítetos épicos son «el clérigo andante», «el peregrino», «el fugitivo», «el caminante», «el aventurero», «el ermitaño andante»<sup>116</sup>.

Ya antes de convertirse en caminante, va y viene por Madrid diciendo misa como clérigo ambulante, muda de domicilio tres veces y sufre un sinfín de calamidades. El último capítulo de esta Segunda Parte, con sus salidas y vueltas en párrafos alternantes (tentativas iniciales, salidas que no son salidas), es la confirmación del valor del movimiento físico a través de ensayos de movimiento. «Sus paseos matinales, andando aquí, sentándose allá, le confirmaron plenamente en [su] idea» (II, vi, 97). Su idea -

alejarse de la ciudad corrompida para vivir en movimiento en la naturaleza- la redobla Galdós estilísticamente repitiendo palabras y la subraya poniendo en boca de Nazarín rotundas negativas cuando otros tratan de disuadirle «de salir a correr aventuras» (p. 102): precisamente a causa de las fuerzas que lo refrenan, sean exteriores o interiores, parece más poderoso el movimiento. «Decidido a ensayar el sistema, se pasó todo el día descalzo, andando por el patio sobre guijarros y humedades, porque llovió abundantemente. Satisfecho quedó; pero considerando que a la descalcez, como a todo, hay que acostumbrarse, hizo propósito de darse la misma lección un día y otro...» (p. 98). Con esta serie de pequeños movimientos, que no sirven más propósito que el de preparar el camino para el gran movimiento que va a seguir y que ya estalla en el ritmo, la extensión y el contenido de la frase final de la Segunda Parte, este último capítulo madrileño resulta ser una estructuración en miniatura del movimiento de la Tercera Parte, la central y la más peripatética del libro.

Empieza ésta con la frase «Avivó el paso... ansioso de alejarse lo más pronto posible...» (III, i, 105)<sup>117</sup>, y con la misma ansia de movimiento se cierra esta sección de la novela: «Sin pérdida de tiempo emprendieron la marcha...» (III, ix, 189). El cambio del verbo a su forma plural entre los dos momentos señala que Nazarín se ha granjeado un séquito, y a medida que sus discípulas se juntan —83→ a él -primero Ándara, luego Beatriz- la sensación de movimiento que se asocia con Nazarín se multiplica<sup>118</sup>. Al multiplicarse, también adquiere metas más concretas, pues al principio obedece a impulsos interiores -deseos de evasión, búsqueda de purificación-, pero cuando Nazarín dice a las mujeres: «En marcha. No nos detengamos ni un momento» (ibíd.), es porque «El Señor nos llama» para atender a los enfermos de viruela en un pueblo cercano. En efecto, en la Tercera Parte, el movimiento físico ya no es un proyecto de Nazarín, sino una realidad de su vida, y el lector en su percepción del movimiento de la novela sigue paso a paso la transformación del clérigo. «No huía de las penalidades, sino que iba en busca de ellas; no huía del malestar y la pobreza, sino que tras de la miseria y de los trabajos más rudos caminaba» (III, i, 106). Al movimiento físico constantemente reiterado, le acompaña el movimiento mental: «siguió su camino, deseoso de alejarse... Andando, andando, no cesaba de analizar en su mente la nueva existencia que emprendía, y su dialéctica la cogía y la soltaba por diferentes lados...» (p. 107). Antes de terminar este capítulo, aparece por primera vez (p. 111) el epíteto de «clérigo andante»: el movimiento ya se ha convertido en característica inherente de Nazarín. La insistencia en el verbo «seguir» recalca semánticamente la fuerza física del adelantamiento<sup>119</sup>; y los capítulos están ligados de tal forma que lo que suele emplearse como un mecanismo de ruptura narrativa tiene aquí el efecto opuesto: el paso ininterrumpido de un capítulo al siguiente a modo de desafío de la rotura y renovación gráficas hace hincapié en la continuidad del movimiento, en la necesidad de avanzar, cualquiera que sea el obstáculo: debilidad humana, oposición social, barrera natural o técnica literaria<sup>120</sup>.

De igual modo, fracasan en esta sección las tentativas de los otros para detener el paso de Nazarín o para disuadirle de nuevas aventuras. Por ejemplo, cuando tropieza con Ándara, que le estaba siguiendo, ésta le dice: «Espérese un poquito. ¿Qué prisa lleva?» e implora: «Aguarde...», a lo que responde el sacerdote: «No puedo detenerme, tengo prisa» (111, i, 112). Después, en casa de la niña enferma que acaba de dar señales inesperadas de mejoría: «Inútiles fueron las instancias y afabilidades de las tres hembras para detenerle. Nada tenía que hacer allí; estaba perdiendo el tiempo muy sin substancia, y érale forzoso partir para dar cumplimiento a su peregrina y santa idea»

(III, iv, 138). Al llegar a la finca de don Pedro de Belmonte, advierte Beatriz: «En fin, señor, que me parece prudente que no nos acerquemos, porque suele andar el tal de caza por estos contornos, y fácil es que nos vea y nos dé el quién vive», y Nazarín responde: «¿Sabes que me pones en curiosidad... y que la pintura que has hecho de esa fiera más me mueve a seguir hacia allá que a retroceder?» (III, v, 150), escena que se repite aun con mayor dramatismo en el próximo capítulo<sup>121</sup>. El movimiento en este cura es una necesidad y un ideal<sup>122</sup>. Por lo tanto, el peligro del estatismo en la narración, cuando se presenta, se evita por medio de varias técnicas: la abreviación: «*Un ratito* estuvo Nazarín contemplando»; el aplazamiento: «*Antes de retirarse al descanso*, estuvieron un ratito de tertulia»; la superación: «Cortóles el paso el río Guadarrama, que con el reciente temporal venía bastante lleno; *pero* no les fue difícil encontrar más arriba sitio por donde vadearlo, y *siguieron*» (III, ii, 115; iv, 133; v, 149; el subrayado es nuestro). Si hay reposo, es porque urge conservar las fuerzas para —84→ nuevas campañas<sup>123</sup>. Y si hay momentos discursivos, que suponen otro tipo de movimiento, no físico, la discusión sirve para destruir lo discursivo y para predicar una filosofía activista. En su larga conversación con don Pedro, en la que Nazarín expone su doctrina, hace esta afirmación, que podría ser el lema del libro: «Se necesitan ejemplos, no fraseología gastada» (III, viii, 173).

Nótese bien la palabra: ejemplos -y considérese lo que sugiere: una serie de pequeñas estructuras de carácter ejemplar, metáforas ilustradoras y narrativamente cerradas cuyo orden no importa y que se suman a la estructura total, a la gran metáfora que es la novela. *Nazarín* es una novela episódica<sup>124</sup>, sobre todo en su Tercera Parte. Como en toda novela episódica, se intensifica la impresión de movimiento. (El lector participa en este movimiento sin perder la conciencia de sí mismo como lector ante un texto, pues para él la estructura es paradigmática y, como ha señalado Barthes, los episodios son los códigos con los cuales el lector reconstituye la novela). Concretamente en *Nazarín*, las fuerzas de rompimiento e impedimento propias de la novela episódica dramatizan el paso implacable de don Nazario a través de ellas. Ponen de relieve por una parte su pasividad interior que le hace objeto de la casualidad y por otra su vitalismo físico que se sostiene en la acumulación de experiencias.

La actividad física y el talante pasivo son cara y cruz del carácter de don Nazario. O dicho de otro modo, Nazarín está poseído de una gran fuerza interior que tiene dos manifestaciones exteriores: actividad y obras por una parte, resignación ante las adversidades y flaccidez ante el prójimo por otra. En una ocasión explica: «Ser león no es cosa fácil; pero es más difícil ser cordero, y yo lo soy» (V, ii, 283). Esta dualidad ya se plantea en la Primera Parte en la conversación entre el reportero y el autor:

-Qué quiere usted: yo defino el carácter de ese hombre, diciendo que es la ausencia de todo carácter, y la negación de la personalidad humana.

-Pues yo, esperando aún más datos, y mejor luz para conocerle y juzgarle, sospecho o adivino en el bienaventurado Nazarín una personalidad vigorosa.

(Algunos han querido ver en esta dicotomía la contradicción entre el misticismo práctico y la sumisión a la disciplina eclesiástica, es decir, las tensiones entre el ejemplo de Jesús y el dogma de la Iglesia). Hombre «infatigable hasta lo sublime» (IV, ii, 202), a tal punto que le reprocha el enérgico don Pedro: «no todos tenemos esa poderosa energía de usted» (III, ix, 182-83), sin embargo cuando viene la autoridad a prenderle, dice sencillamente: «Llévennos a donde gusten» (IV, vi, 247). Ya es puro movimiento la frase truncada, desprovista de su móvil sintáctico, que señala la iniciación de la bajada del monte: «En marcha todo el mundo». De igual modo, al final se encuentra en movimiento el clérigo en vez de ponerse en movimiento cuando, privado de fuerza en sus pies, truncado también, va llevado en brazos del Sacrílego. (Posteriormente, la pasividad gobierna todo el comportamiento de Nazarín en *Halma*.)

Este dualismo actividad/pasividad nos permite trazar el esquema lineal de la novela, centrándolo en el movimiento de la persona de Nazarín: 1.<sup>a</sup> Parte: prólogo expositivo; 2.<sup>a</sup> Parte: preparación para el movimiento activo; 3.<sup>a</sup> Parte y primera mitad de la 4.<sup>a</sup>: movimiento activo; segunda mitad de la 4.<sup>a</sup> Parte y 5.<sup>a</sup> Parte: movimiento pasivo. Con los términos movimiento activo —85→ y pasivo quiero distinguir entre el movimiento que determina Nazarín (aunque al azar) y el movimiento a que le someten los otros: es decir, libre ejercicio de la voluntad versus imposición de un orden autoritario. (En este esquema los últimos capítulos de la Quinta Parte funcionan como un epílogo que permite la vuelta al movimiento activo a través de lo psíquico). Gracias a esta estructura binaria, podemos explicar lo que puede reconocer cualquier lector de *Nazarín*: que el movimiento físico describe, en efecto, un camino espiritual».

## II

El movimiento espiritual de la novela se manifiesta a través de una serie de elementos estructurales. El primero de éstos es el incendio en la Segunda Parte. Lejos de ser un mero gesto destructivo por parte de Ándara, el fuego es un acto de limpieza, de purificación:

ardía como zarzal reseco la desvencijada techumbre, y el corredor, y el ala Norte del patio. Creyérase que toda aquella construcción era yesca salpimentada de pólvora; el fuego se cebaba en ella famélico y brutal, la devoraba; ardían las maderas apolilladas, el yeso mismo y hasta el ladrillo, pues todo se hallaba podrido y deshecho, con una costra de mugre secular. Ardían con gana, con furor: la combustión era un júbilo del aire, que daba en obsequio de sí mismo función de pirotecnia.

(II, v, 85)

Y luego añade Ándara: «el aire malo, con fuego se limpia» (III, i, 113). Al propio Nazarín no se le escapa el valor metafórico de este fuego. En efecto, con el fuego se consume lo putrefacto; con el fuego se quema el presente y se abre la posibilidad de un futuro. El fuego de la pasión sexual de Ándara y Beatriz podrá ser reemplazado por las llamas del amor de Dios. Y a Nazarín el fuego le da el impulso al movimiento -hacia una mejor vida, hacia afuera, hacia el campo. Destruído el feo olor humano, Nazarín podrá respirar el aire puro de la naturaleza.

He aquí otro elemento fundamental de la estructura dinámica de la novela en el nivel espiritual. En el primer párrafo de la Segunda Parte, todavía en Madrid, se ve a Nazarín en un momento de descanso y meditación contemplando la naturaleza. La contempla «al través de los empañados vidrios» de su modesta casa -es decir, desde dentro de la sociedad urbana mugrienta e impura-, y mira un ambiente nocturno de luna y estrellas y nubes blanquísimas -es decir, una naturaleza metafórica, pura. Más tarde, después del incendio, en una primera y cautelosa iniciativa de aproximación, Nazarín pasa a las afueras de Madrid. Se distinguen especialmente dos frases de esta escena: la primera es en su propia construcción una síntesis del movimiento físico y espiritual que comunica; la segunda es el grito que va a repercutir en Baroja pocos años después en *Camino de perfección*: «Se alejaba, se alejaba, buscando más campo, más horizonte, y echándose en brazos de la Naturaleza, desde cuyo regazo podía ver a Dios a sus anchas. ¡Cuán hermosa la Naturaleza, cuán fea la Humanidad!» (II, vi, 97). Saliendo definitivamente de Madrid, puestos los ojos en el cielo en el último párrafo de la Segunda Parte, en la Tercera Parte Nazarín se sumerge en el campo: campo como escenario, vida libre al aire libre, aire ya limpio. Le vemos en un constante paso lateral por tierras castellanas. En la Cuarta Parte, —86→ esta experiencia de la naturaleza se convierte en una comunión con ella, y el paisaje se transforma en naturaleza simbólica. Aunque esta sección se abre con la misma urgencia de avanzar («sin detenerse más que lo preciso... continuaron andando»), pronto la fatiga y el encanto de la naturaleza conjuntamente se imponen en los tres viajeros y en el libro. Pasan de la necesidad física al éxtasis y a la estasis.

Como habían tomado una andadura harto presurosa, al caer de la tarde, el cansancio les obligó a sentarse en lo alto de un cerro, desde donde se veían dos aldeas, una por Levante, otra por Poniente, y entre una y otra, campiñas bien labradas, y manchas de verde arboleda. La vista era hermosa, y más aún a tal hora, por el encanto melancólico que presta el crepúsculo vespertino a toda la tierra. De los humildes techos salían los humos de los hogares donde se preparaba la cena; oíase son de esquilas de ganados que a los apriscos se recogían, y las campanas de ambos pueblos tocaban a oraciones. Los humos, las esquilas, la amenidad del valle, las campanadas, la puesta del sol, todo era voces de un lenguaje misterioso que hablaba al alma, sin que ésta pudiera saber fijamente lo que le decía. Los tres peregrinos permanecieron un rato mudos ante aquella belleza difundida en términos tan vastos...

(IV, i, 192-93)

Nazarín y sus compañeras se detienen y contemplan el hermoso anochecer, y se sienten encantados por la belleza que reina en contorno, por la ambigüedad de esta transición de día a noche y por el dinamismo muy suyo del momento crepuscular («esta hora en que no se sabe si es día o noche», como dice Beatriz) que más que cualquier otro momento del día proyecta la sensación del tiempo vivo. La descripción, rayana en lo panteísta, que se nos ofrece de la naturaleza en este punto, la conecta Nazarín al ritmo de la vida humana:

esos sones y esa placidez no hacen más que reflejar el estado de nuestra alma, triste porque ve acabarse un día, y un día menos es un paso más hacia la muerte; alegre, porque vuelve al hogar con la conciencia satisfecha de haber cumplido los deberes del día, y en el hogar, el alma encuentra otras almas que le son caras; triste, porque la noche lleva en sí una dulce tristeza, la desilusión del día pasado; alegre, porque toda noche es esperanza y seguridad de otro día, del mañana, que ya está tras el Oriente acechando para venir.

(IV, i, 193-94)

Galdós escogió, como punto clave de su novela, un momento de transición temporal determinado por el cielo de la naturaleza. Las campanas sirven de acompañamiento musical para este instante de transición natural que se repite eternamente. Las palabras de don Nazario, eco rítmico de las campanas (y muestra de futuras frases de Azorín), espiritualizan la circunstancia y sugieren que la vida (como un texto) no sólo es transitoria en su totalidad (no queda más que el recuerdo, la posible re-lectura del texto), sino que está estructurada a base de transiciones -es decir, como tránsito de episodio a episodio. Y precisamente en este contexto se inicia la transición entre la parte de la novela donde Nazarín iba al encuentro de la naturaleza y la parte donde la naturaleza va al encuentro de él. Al mismo tiempo, consecuencia inevitable de esta espiritualización a través de la naturaleza, se anuncia aquí un cambio en el tipo de movimiento físico que hasta ahora ha predominado en la narración. (Acabado un movimiento, puede empezar otro, aunque, como el último arrebató de vida —87→ de un agonizante, antes del prendimiento en la Cuarta Parte hay una vuelta, en el Capítulo v, al movimiento característico de la Tercera Parte -aventuras al azar- que aquí gana mayor intensidad al pintarse en miniatura). Hecha la transición al principio de la Cuarta Parte, Nazarín pronto se encuentra instalado en lo alto de un monte, cerca de esa luna y las estrellas que admiraba en la Segunda, cerca de Dios. Así describe el narrador al cura, siempre en movimiento: «Ave mística, recorría los espacios de lo ideal...» (IV, iv, 230). Por fin, en la Quinta Parte, cuando Nazarín está encerrado en la cárcel, cuando ya no está ni libre ni al aire libre, cuando ya no determina su propio movimiento y no puede ir en busca de la naturaleza, entonces la luz de la naturaleza le busca a él: «En la cárcel no había más claridad que la de la luna que por altas rejas entraba, iluminándole la cabeza y busto, los cuales, en medio de aquellos pálidos resplandores, adquirirían mayor belleza» (V, i, 279)<sup>125</sup>. El camino espiritual que se traza con la naturaleza tiene, entonces, tres etapas: 1) la búsqueda, 2) el encuentro y 3) la pérdida -sólo que la pérdida no hay que interpretarla de manera negativa, pues no es más que la pérdida de un estado de conciencia que corresponde al momento en que Nazarín está desprovisto de su libertad

de acción, y en este estado llega a una especie de unión involuntaria (pero grata) con la naturaleza. A estas tres etapas corresponden tres modalidades que en términos espirituales son progresivamente más intensas: *a*) contemplación de la naturaleza desde abajo, desde lejos, desde la ciudad; *b*) entrada en la naturaleza y contemplación de Dios desde el regazo de ésta; *c*) contemplación de Nazarín desde arriba por parte de la naturaleza y por parte de Dios -es decir, un estado de gracia concedido a Nazarín no como hombre sino como creación literaria y como autocreación psíquica.

Por razones obvias, en la simbología tradicional un proceso espiritual supone un trayecto hacia arriba. En efecto, como sugiere nuestro comentario de la función de la naturaleza, una vez detenido el movimiento hacia adelante que emprendió Nazarín y que acompaña su vida activa, hay un movimiento literal hacia arriba que reemplaza o alterna con el otro. En el primer capítulo de la Cuarta Parte, ya de noche y sosteniéndose la actitud contemplativa ante la naturaleza, se afirma la visión hacia arriba cuando Beatriz (y en seguida Ándara) experimenta una iluminación que debe a su existencia al lado de Nazarín: «Pienso -dijo Beatriz, después de una larga pausa de arrobamiento-, que hasta ahora no he visto el cielo, o que ahora lo veo por primera vez, según lo que me gusta mirarlo y lo que me asombra ver tantísima luz» (pp. 194-95). Establecida la línea vertical hacia ese punto que se identifica al mismo tiempo como el cielo, la sede de Dios y lo infinito, puede predicar Nazarín a sus discípulas: «Después de mirar un rato para arriba, ved cuán indigna es esta pobre tierra [antes dijo: 'este bajo mundo'] de que deseemos morar en ella. Considerad que, antes de que naciérais, todo lo que veis arriba existió por miles de siglos, y que por miles de siglos existirá después que os muráis. Vivimos sólo un instante. ¿No es lógico despreciar ese instante, y querer subir a los siglos que no se acaban?» (IV, i, 195-96). *Subir a los siglos que no se acaban*: se funden en esta frase extraordinaria espacio y tiempo, historia e infinitud, mortalidad y trascendencia, vida y escritura. Y todo lo superior (es decir, lo mejor) está radicado simbólicamente en una zona *superior* (más elevada). Para los que no —88→ tienen la fe o la exaltación de Nazarín, no es nada fácil situarse en esas alturas, como indica Beatriz: «Eso de irse al Cielo, muy pronto se dice; ¿pero por dónde y por qué caminos se va?» (IV, ii, 201). No obstante, después de una semana de labor caritativa en los pueblos azotados por la viruela, Nazarín y las mujeres se instalan en el torreón de un castillo en un monte, y el verbo «subir» empieza a sustituir al verbo «seguir». Iluminados ya por la naturaleza, habiéndose probado a fuerza de sus obras, ellos -y la narración- se encuentran en su punto más elevado. «Para llegar arriba, había que franquear empínadísima cuesta; pero una vez en lo alto, ¡qué deliciosa soledad, qué puro ambiente! Creíanse en mayor familiaridad con la Naturaleza, en libertad absoluta, y como águilas lo dominaban todo, sin que nadie les dominase» (IV, ii, 210). La luz, la claridad está ahora con los tres, arriba en el pináculo, mientras debajo de ellos la tierra está envuelta en una neblina.

Si en este momento el movimiento horizontal ha menguado y el movimiento ascendente ha llegado a su cúspide, se pueden suponer dos posibles rumbos para la narración: *a*) abandono de la quietud y reanudación del peripatetismo; *b*) inversión de la subida con una resultante bajada física o espiritual (o las dos). Ocurre, en realidad, una combinación compleja de estas posibilidades más o menos en el orden siguiente: 1) un deseo de movimiento físico reanudado; 2) reanudación esporádica del peripatetismo de antes pero con vuelta a las alturas (movimiento radial); 3) bajada definitiva e involuntaria de las alturas en términos físicos; 4) vuelta a un esquema de movimiento físico hacia adelante que en términos narrativos es el anverso del movimiento en las



primeras secciones de la novela pero que ahora despliega características opuestas por lo que toca a la persona de Nazarín; 5) continuada subida en el movimiento espiritual, que en ausencia de una localización física depende ya exclusivamente de elementos figurativos y de simbolismo psíquico.

El imitador de Cristo es ineluctablemente peripatético. El evangelismo no permite la sensación de haber llegado a un fin, de haber cumplido con la tarea espiritual. Por eso la última frase del libro es una apertura hacia un porvenir lleno de actividad, y por eso Nazarín en las alturas se inquieta. Se ve estancado porque su movimiento hacia arriba, que para la narración es de valor simbólico, no corresponde a la conciencia que tiene de su cruzada espiritual. «Y por último, hijas mías [-dice-], paréceme que prolongamos demasiado esta holganza que la fatiga nos impuso. Mañana hemos de seguir nuestra peregrinación, y hoy, último día que pasaremos en esta feudal vivienda, saldremos a recorrer toda la orilla izquierda del río» (IV, v, 232-33). La izquierda señala el cambio de fortuna: el avance que Nazarín prevé para mañana no se realizará; pero hoy, en efecto, abandonado temporalmente el sitio, les sobreviene, en rápida sucesión, una serie de aventuras antes de su último regreso a lo alto. Durante éstas, los tres personajes entablan una conversación en la que se anuncia la clausura del extenso período transicional en la novela. Tienen presentimientos, es decir, sentimientos del futuro: «Me parece -dijo Ándara-, que ha entrado la mala. Hasta ahora todo iba por la buena» (IV, v, 238), y su inquietud por una parte y por otra el esquema de la novela en total se representan aquí en miniatura en su constante ir y venir en busca de bellotas. (También recordará el lector que las bellotas, según Don Quijote, remontan a la Edad de Oro). De —89→ la misma manera que pasado histórico y futuro infinito se fusionan en esta novela, en el hipotético paso de la buena fortuna a la mala se funden pasado y futuro a través del presente dramático del diálogo. El descenso del monte es inminente, pero en vez de una reanudación de su peregrinaje, a los tres les espera también una bajada en su suerte y en su situación social<sup>126</sup>. No podría ser más radical este descenso: desde el monte, donde se hallaban cara a las estrellas, al encierro en una cuadra con rejas, «un oscuro, reducido y malsano aposento» en la parte baja del Ayuntamiento.

Después de la detención de Nazarín y su estancia en la cárcel, empieza la vuelta a Madrid. «La triste caravana emprendió su camino por la polvorienta carretera» (IV, viii, 268): vuelve la narración, con este lento paso por el áspero paisaje castellano, al esquema anterior de movimiento lateral hacia adelante. Pero para Nazarín ya no es un seguir, sino efectivamente una vuelta; un deshacer, no un hacer. Ya no determina sus pasos su ansia de caridad activa; emerge el lado pasivo de su carácter y se deja conducir. El verbo «subir» ha dado lugar a «bajar» y ahora «llevar» compite con «seguir». Pero durante todas estas escenas de desandar lo andado andándolo, no cesa ni por un momento la ascensión espiritual de Nazarín. El movimiento físico está acompañado de un movimiento metafísico. En realidad, desde el intenso peripatetismo de la Tercera Parte, *Nazarín* marca la trayectoria de la santificación de don Nazario. Como en las novelas más modernas del siglo veinte, no se trata de hechos establecidos, sino de la transmisión de un proceso (la novela es proceso), y el proceso aquí es esta transformación de un humilde cura en santo... y más.

Santo o loco, sinvergüenza o abnegado: ¿cómo le vamos a juzgar a Nazarín? Esta escisión, cuyo fruto es la ambigüedad, se engendra ya en la Primera Parte en la conversación entre el reportero y el autor<sup>127</sup> y se resucita en *Halma*, donde los personajes discuten el caso tanto como lo han hecho los críticos desde entonces. Es

innegable que la ambigüedad es una de las claves de la estética galdosiana, como mantiene Peter B. Goldman en el ensayo que acompaña a éste. Pero el proceso narrativo es aquí el esfuerzo de resolución, y la ambigüedad se resuelve en la medida en que es capaz de conseguirlo una ficción (ésta es esencialmente ambigua por su carácter de invención y por su constitución lingüística) y en la medida en que es descifrable el misterio de la personalidad humana. Hay que advertir que la ambigüedad en *Nazarín* nace de las posturas opuestas del reportero y del autor en la Primera Parte, no de que el autor exhiba una actitud ambivalente. Éste quiere indagar más en la historia de Nazarín, no por tener dudas, sino para comprobar sus sospechas sobre la posible santidad del cura. (Si duda de algo, es de la realidad de Nazarín, no de su santidad)<sup>128</sup>. Tampoco hay que cometer el error de proclamar a Nazarín santo sencillamente en virtud de una identificación entre el personaje «autor» y Galdós: el autor, narrador de la historia, no es más que otro personaje de la novela, personaje tan ficticio (y tan real) como su amigo el reportero. Si el lector no recibe todos los datos sobre Nazarín, es porque el autor no los tiene; y si queda con dudas, es también por la falibilidad de cualquier narrador; pero el esfuerzo que hace el narrador de *Nazarín* para revelar la santidad del protagonista tal como él la percibe es patente<sup>129</sup>, y en *Halma* otro narrador plantea nuevamente el problema para resolverlo de nuevo y con resultados análogos. —90→ Sus fracasos o las casualidades que determinan sus éxitos no disminuyen la santidad de don Nazario. El camino solitario que escoge es tal vez equivocado por ser el menos adecuado a una sociedad en la cual el cientifismo y el espiritualismo son antagónicos (véase la discusión entre Nazarín y el alcalde en IV, vii), pero en su ser y en su comportamiento Nazarín no es menos santo que Benina, que desempeña su papel caritativo dentro de la urbe. Si al que imita el ejemplo de Cristo le condena la sociedad, es ésta quien merece la condena. Entendiendo la santidad no en los términos ortodoxos de la Iglesia católica, sino dentro de confines humanos y concretamente en el contexto de la sociedad burguesa del diecinueve, la narración en *Nazarín* es, como hemos dicho, el proceso de elevación a la santidad<sup>130</sup>.

Benina, al final de *Misericordia*, puede llegar a una apoteosis después de haber sido relacionada metafóricamente con una santa ya en el momento de su aparición en la novela; asimismo Nazarín, cuando empieza a subir y a crecer, aparece descrito ya con adjetivos tales como «divino» y «bendito». El primer paso decisivo en el ascenso de Nazarín a la santidad es la cura de la niña. Las palabras de Juliana y Benina en la última escena de *Misericordia* serán un eco casi exacto de las que entrecambian Nazarín y Ándara:

-¡Mujer! ¿Qué dices? ¿Soy yo médico?

-Médico no... pero es otra cosa que vale más que toda la mediquería. Si usted quiere, D. Nazario, la niña sanará.

(III, ii, 123)

El milagro no es milagro y Nazarín no es santo milagrero. La santidad de Nazarín reside en su bondad excepcional y en la actitud hacia él que ésta excita en los otros<sup>131</sup>. Con decir a Beatriz «Yo le aseguro a usted que no tiene ya dentro del cuerpo ningún demonio» (III, i, 136), no le quita a ella sus obsesiones; se libra ella misma de sus

obsesiones por la fe que tiene en Nazarín. Después de recuperarse la niña, la palabra «santo» entra con frecuencia en la narración; y ciertos detalles, como su costumbre de tutear a la gente del pueblo, que en un nivel podrían interpretarse como altivez (no hay santo ni profeta, Cristo inclusive, a quien, por la manera de expresarse, no se le puede acusar de orgulloso), en otro nivel son parte del proceso de enaltecimiento del ser que no se siente superior a los demás pero que lo es. En la estructura narrativa, la apoteosis de Nazarín tiene dos momentos cumbres. El primero, como es de esperar, ocurre simbólicamente cuando el grupo llega arriba, al castillo. Allí el narrador aísla al cura en el nicho más alto de la atalaya. Le describe en términos plásticos comparándole a una cerámica, convirtiéndole de este modo en objeto de arte, imagen que uno adora, y alejándole aún más de lo humano; y le lleva a una comunión directa con el cielo:

Nunca se vio más patente el tipo arábigo que en aquella ocasión y postura. Se le tomaría por un santo profeta que, buscando el aislamiento en los altos espacios, a donde no llegaran el ruido y las vanidades del mundo, no se creyera seguro hasta no usurpar sus nidos a las cigüeñas, su espigón a las veletas de las torres. Las dos mozas miraron, y le vieron en aquella eminencia, coronado de las estrellas, orando quizás, o dejando volar sus ideas por las inmensidades del cielo para recoger con ellas la verdad.

(IV, iii, 216)

—91→

Este movimiento de intensificación espiritual se refleja semánticamente en seguida en el paso de «bendito» a «el benditísimo Nazarín». Llega a su segunda cumbre en la Quinta Parte. El juego de *re*-creación empezado al final de la Primera Parte ha recreado al sacerdote pobre, confiriéndole tanta estatura de ángel y mártir como de hombre (V, i). La verdad sobre la santidad de Nazarín es, efectivamente, ambigua, y así quedará para siempre; pero dentro de la narración, el viaje imaginario, recreativo, que inició el autor produce un santo. En su delirio (que es el delirio de una fiebre, una enfermedad pasajera, no el devaneo de un demente) el propio Nazarín toma a su cargo el último paso narrativo de su santificación, conectándose así perfectamente el juego que comenzó el autor y las últimas escenas de la novela. Aquí, en la esfera psíquica, sigue subiendo Nazarín en su camino espiritual. Aunque es otra la realidad del momento, en la narración de Nazarín que ocurre dentro de la narración del autor, los «nazaristas» triunfan. En su «trayecto doloroso», Nazarín sigue avanzando hasta el final y más allá de la novela<sup>132</sup>. Sea loco o listo (¿qué más da?), paso a paso crece y al fin le vemos nosotros coronado de estrellas mientras él se ve a sí mismo, transfigurado, en comunicación con Jesucristo.

### III

Pero Galdós no se contenta con una apoteosis de su personaje. Más bien, le convierte en mito. Y lo hace pintándole abiertamente como ente de ficción, nacido del acto de escribir. A este proceso de mitificación corresponden las últimas estructuras dinámicas que vamos a comentar.

La necesidad fundamental del proceso mitificador es un desplazamiento temporal hacia el pasado. Este requisito lo cumple Galdós doblemente al inyectar lo histórico en su novela y al convertir su novela en historia<sup>133</sup>. El castillo arruinado en el cual Nazarín y las mujeres se instalan es una reliquia de otra época, por lo que el movimiento espacial y espiritual hacia arriba va acompañado figurativamente de un movimiento temporal hacia el pasado, a la vez que la prolongada existencia de las ruinas hace que confluyan pasado y presente. La misma confluencia se vislumbra en la figura cuasi-histórica de don Pedro, un señor de sangre patricia que lamenta que hayan pasado los tiempos del feudalismo. Terrateniente, cazador, bruto en su trato con los hombres, es el presente anacrónico de gran parte de la España de fines del siglo diecinueve. También sirven de contraste y amalgama temporales la viva presencia del señor de la Coreja - dragón, «volcán que arroja escorias y gases»- y el lenguaje de sabor arcaico de los sermones que le echa Nazarín. Si el santo, como sugiere Galdós repetidas veces en *Ángel Guerra*, pertenece a otra época, entonces la filiación histórica es a la vez una necesidad y un producto de la santificación de Nazarín. Es decir, si Nazarín se va a desarrollar como santo, le hace falta un ambiente que no es el de hoy (el del presente de la narración); por otra parte, a medida que se intensifica su carácter de santo, la novela asume un aire histórico. La frecuente mención de la catadura arábica de Nazarín es otra vuelta, por medio de la herencia racial y cultural del pueblo español, al pasado histórico. Pero ante todo la dislocación del presente se lleva a cabo en el zigzag —92→ de la Primera Parte -el prólogo, por así decir- a través del reportero y el narrador. En efecto, estas páginas sitúan la narración en un triple nivel histórico. Primero, el narrador nos evoca algo recordado, de modo que su narración es una recreación en el presente de un pasado. El acto de escribir le convierte de observador en cronista. Segundo, el reportero en este juego galdosiano está mejor informado que el narrador y así aporta lo que pertenece a un pasado más allá de la experiencia del narrador. Y tercero, por vía de un supuesto cronista a quien ha leído el narrador, nos vemos transportados al siglo dieciséis. Desde un espacio presente, la calle de las Amazonas (nombre que tiene evidentes connotaciones temporales), se hace un viaje de vuelta a la historia. Acabada la ambientación histórica del presente, hay una constante alternancia entre el presente del narrador en que lo acompaña el reportero y el pasado perfecto del reportero en que se admite al narrador. (En el primer caso, el lector es el beneficiario de la crónica del narrador; en el segundo, el narrador se encuentra más cercano a la situación del lector y le sirve de intermediario)<sup>134</sup>. Por lo que dice el narrador en el último párrafo de la Primera Parte, las cuatro partes restantes de la historia de Nazarín tienen, por un lado, el carácter de una crónica (relato de hechos verídicos ocurridos en el pasado) y, por otro, una modalidad atemporal (imprecisión de origen, terreno brumoso entre historia e invención), merced a lo cual la crónica se puede desarrollar en una estructura de eternidad indispensable para el mito.

En tal contexto de continuidad histórica, en que no se pueden aislar momentos temporales concretos, al enfrentarse narrador y reportero con el caso Nazarín -caso, más que individuo- éste despliega casi desde el principio dimensiones míticas. Primero, debido a los planos temporales de los dos y debido al hecho de que un reportero y un autor están a distancia de su materia, más que la prehistoria de un hombre de carne y

hueso, Nazarín adquiere la preexistencia de un personaje literario. No hay mención de los padres de Nazario; parece nacer de la pluma de dos escritores profesionales. Segundo, cuando el autor habla del «hallazgo del singularísimo personaje» (I, i, 7), se confunden los niveles de encuentro humano e inspiración artística. Galdós, en su capricho irónico, hace que el narrador se refiera en la misma frase al «germen de la presente historia», con lo que nos está asegurando que Nazarín es una idea en un contexto imaginado. Tercero, al someterse a una entrevista, Nazarín, el personaje ya literario, se convierte una vez más en figura literaria. Dentro de la novela, Nazarín volverá a vivir a través de la palabra escrita. Otros, además de los lectores de la novela de Galdós, van a leer la historia de Nazarín. Habrá tantos Nazarines como entrevistas que se publiquen y tantos Nazarines como lectores que lean las entrevistas. Se trata de una duplicación interior del proceso creador. Y cuarto, con las discusiones e informes incompletos sobre Nazarín y con las preguntas que se plantean -«¿es verídica historia, o una invención de esas que por la doble virtud del arte expeditivo de quien las escribe, y la credulidad de quien las lee, resultan como una ilusión de la realidad?» (I, v, 47)- con todo esto sigue revelándose el proceso creador, se pone en duda el origen del personaje literario y se borran las líneas entre realidad y ficción. Es que Nazarín (lo sabemos perfectamente nosotros) es un personaje, creación de Galdós; pero es también una idea preexistente. En verdad, un mito no es —93→ la creación de nadie y es el patrimonio de todos. Don Quijote es la creación de Cervantes, pero el mito de Don Quijote no lo es. Esto lo vemos posteriormente en la novela de Galdós cuando los personajes que encuentran a Nazarín le inventan un pasado y una identidad. El semblante exótico de semita, de «moro manchego», con que le dota Galdós, estimula la imaginación de los que le miran. Don Pedro le crea un complicado origen de obispo armenio, repleto de todo tipo de detalles. Este obispo, cuya conducta reproduce la del cura andarín, es una extensión en el espacio de don Nazario. De este modo se hace hincapié en su preexistencia, en su don de existir en otros, y en lo flexible de su identidad según la visión de quien le contempla: es decir, en la naturaleza ficticia del clérigo. A tal punto llega la fuerza de la invención de don Pedro que el propio Nazarín queda confuso, multiplicado, y contribuye a la multiplicación de su yo al repetir la historia a Beatriz y Ándara. El alcalde, ansioso de divertirse con las aventuras ficticias de un loco, también le inventa una historia; y los malhechores en la cárcel, aburridos, le construyen una bufonada de sacerdote impostor que quieren que represente. Por supuesto, la fantasía es necesaria para sondear el misterio. La vida exige la ficción y la ficción la interpretación (que es otra ficción). Al ente de ficción que nace de la nada, le tiene que dar forma su creador. La creación ficticia que ya existe se re-forma cada vez que se encuentra con ella un nuevo lector. Con el tiempo, estas reconstrucciones pueden forjar un mito. Al final de la Primera Parte, jugando, el creador del creador del Nazarín preexistente nos está diciendo que el relato que sigue no es más que una entre esta serie de reconstrucciones, a la cual el lector tendrá que añadir su propia invención de Nazarín<sup>135</sup>.

En este movimiento mítico hacia la ficción, Galdós ha dado con la idea de situar la acción de la Primera Parte en martes de Carnaval, perfecto acompañamiento estructural para el irónico juego de la ficción (aunque no tan original como parecen sugerir algunos críticos, pues es un tema tradicional en el arte; uno de los casos más logrados y mejor conocidos en días de Galdós es el cuento de su amigo Clarín, «Pipá»). El Carnaval es el momento en que la vida diaria en su totalidad se trueca en ficción. De la vida se hace -descaradamente- una función, acompañada de ruido, música, colores, toda una construcción estética. Durante el Carnaval, nada ni nadie tiene que ser lo que es; mas en Galdós incluso los que son lo que son parecen ser algo que no son. Los que ya tienen

una identidad se inventan una nueva identidad deformada con las caretas o el maquillaje que llevan; pero a los que no llevan máscaras los pinta el narrador tan feos y tan deformados que salen como ficciones reales. A modo de corolario, hay los que se convierten de costumbre y sin saberlo en figurones grotescos, cualquiera que sea la estación del año:

entraron alborotando cuatro mujeres con careta, entendiéndose por ello no el antifaz de cartón o trapo, prenda de Carnaval, siro la mano de pintura que se habían dado aquellas indinas con blanquete, chapas de carmín en los carrillos, los labios como ensangrentados, y otros asquerosos afeites, falsos lunares, cejas ennegrecidas, y la *caída de ojos* también con algo de mano de gato, para poetizar la mirada. Despedían las tales de sus manos y ropas un perfume barato, que daba el quién vive a nuestras narices, y por esto y por su lenguaje, al punto comprendimos que nos hallábamos en medio de lo más abyecto y zarrapastroso de la especie humana. Al pronto, habría podido creerse que eran máscaras, —94→ y el colorete una forma extravagante de disfraz carnavalesco. Tal fue mi primera impresión; pero no tardé en conocer que la pintura era en ellas por todos estilos ordinaria, o que vivían siempre en Carnestolendas.

(I, ii, 14-15; el subrayado es de Galdós)

Estas mujeres son las artistas de su propia creación. Y son por naturaleza fantásticas, increíbles -y reales-. Esta «técnica carnavalesca» de creación y descripción se encuentra a lo largo del libro<sup>136</sup> y culmina con la introducción de Ujo, personaje perfectamente valleinclanesco, que con su «cabeza carnavalesca» (IV, v, 233) es el «más feo, deforme y ridículo enano que es posible imaginar» (IV, iv, 226; nótese: imaginar). «Increíble» es el adjetivo que se le aplica, y es un elemento tan irreal en la realidad («los chicos del pueblo tenían con él un Carnaval continuo») que para nombrarle había que inventar una nueva palabra<sup>137</sup>. ¿Es tan grotesco este personaje que sólo cabe en un mundo ficticio? ¿Es que su presencia torna en ficción el mundo de Nazarín? ¿Es una función de Carnaval todo el libro? Ante el fenómeno de lo carnavalesco y lo grotesco el lector viene a ser testigo consciente de la creación artística y de un movimiento hacia lo ficticio»<sup>138</sup>.

El movimiento histórico hacia el pasado y el movimiento hacia lo ficticio se funden en la constante asociación de Nazarín con personajes de la literatura universal. No es necesario repasar el texto de la novela para señalar las coincidencias temáticas y estilísticas entre *Nazarín* por una parte y el Evangelio y *Don Quijote* por otra. Lo han hecho ya los críticos -comentando someramente el parecido algunos, profundizando otros, y dedicándose a determinados problemas los demás- desde las primeras reseñas escritas por los contemporáneos de Galdós, como Clarín y Gómez de Baquero, hasta los comentaristas más recientes<sup>139</sup>. También se han mencionado o demostrado los vínculos entre esta novela y la corriente picaresca, la tradición mística española de Santa Teresa y San Juan<sup>140</sup>, y hay otras conexiones literarias -Fray Luis de León, la *Divina Comedia*-

en las que todavía no se ha indagado. Estas evocaciones, a través de la persona y las acciones de Nazarín, ya dotadas aquéllas de la categoría de mito, constituyen otro desplazamiento hacia el pasado; pero aún más que en el caso de los hechos históricos, la revivificación de lo más perdurable y omnipresente en la herencia artística y espiritual del hombre reduce el desplazamiento a un mero primer paso necesario, siendo el segundo y más importante la continuidad temporal, la pervivencia del pasado en el presente. De este modo, el movimiento hacia la historia sirve para anular lo histórico. En la transposición de una forma literaria antigua a una época moderna, el tiempo que ha transcurrido se elimina. Dos momentos son uno; el sincronismo reemplaza la historia. El proceso de mitificación supone una conciencia del pasado que da lugar a una conciencia de perennidad. Hecho singular es que el comportamiento de Nazarín es igual a este proceso. Ha dicho Ruiz Ramón al compararle con Don Quijote: «Ambos caballeros, cada uno a su modo, pretenden lo mismo: resucitar un estilo de vida pasado» (p. 185). La falta de acomodación a su tiempo es precisamente lo que los hace trascender la temporalidad. El lector de sus historias es testigo de un retroceso en dos niveles; del uno tiene conciencia el personaje, del otro no. Ese otro (que sin intentarlo apunta Ruiz Ramón al usar la palabra «estilo») es su «literaturización». Lo que a este respecto dice —95→ Michel Foucault de Don Quijote, se aplica también a Nazarín: que todo su ser es lenguaje, texto, páginas impresas, historias ya escritas: es escritura<sup>141</sup>. Si Nazarín es una idea viva, un ente libresco, sus hermanos son los personajes literarios (no hay que olvidar que a Cristo también le conocemos a través de un libro, la Sagrada Escritura), y gracias a ellos y como ellos gana definitivamente sus dimensiones míticas.

En los últimos capítulos de la novela se cierra el ciclo de la mitificación con un atrevido proceso de autocreación por parte del protagonista. Cuando la narración tiene que cruzar las fronteras de la psique del cura, el narrador queda excluido y el personaje se ve obligado a cargar con la tarea de su desarrollo ficticio<sup>142</sup>. El propio Nazarín pasa entonces por la misma experiencia creadora que el narrador al principio, dudando de su realidad y de la realidad de su circunstancia. Pierde conciencia de su tiempo histórico y de este modo traspasa las limitaciones de un tiempo humano finito. Dentro de este marco psíquico -mundo de ensueño donde Nazarín es el protagonista de la ficción que se ha creado- la novela alcanza dimensiones épicas, y el héroe -que ya lo es- se escapa de su presente, vuelve a un pasado mítico y eterno y se ve proyectado a un futuro indefinido: «Yo sé que has de hacer mucho más». Al final, el lector está de nuevo ante la obligación de re-crear (o recrearse en) la re-creación (recreación delirante) que Nazarín ha efectuado en la creación (Nazarín) de la creación (el narrador) de Galdós. Se reúnen de esta manera el carácter especial de Nazarín y la estructuración de la novela, plasmándose los dos en la eternidad.

La novela, por ser discursiva, es historia: una sucesión de acontecimientos. Una historia que es varias historias superpuestas da entrada a la simultaneidad y a la posibilidad del mito, que es un movimiento simultáneo hacia el pasado y el futuro. El proceso de mitificación es una manera de conquistar la restricción temporal que sufre la novela. Ha señalado Foucault que con la creación de una figura arquetípica se elimina la noción del tiempo diacrónicamente ordenado. Al tiempo le sustituye un espacio. Y este espacio, que en la novela de Galdós ocupa Nazarín, está circunscrito por una estructura dinámica que abarca, encierra y resume todas las otras: un movimiento circular. *Nazarín* en total es circular en la trayectoria de su acción: salida de Madrid y vuelta; búsqueda de la libertad y encuentro del encarcelamiento<sup>143</sup>. La novela se abre y se cierra con una indagación en el proceso creador. La reanimación de viejos mitos religiosos y literarios

es una forma de circularidad. Lo circular en el ritmo de la naturaleza que mencionamos antes -la sucesión de día y noche, el cielo que siempre parece nuevo- es lo que da al espíritu de Nazarín su tranquilidad tan característica<sup>144</sup>. El círculo también es la pauta de una serie de estructuras interiores de la novela: repetición de palabras y de acciones; apertura y clausura de episodios; el tipo de movimiento al principio y al final de un capítulo o entre capítulos. Un par de veces se asocia con Nazarín una noria<sup>145</sup>. Hay circularidad cuando Cristo le dice a Nazarín en su delirio que su delirio es un delirio. Lo circular, que a primera vista parece representar el fracaso de Nazarín, no lo es si entendemos la circularidad como una estructura que por su calidad de interminable y por su repetibilidad contribuye a la mitificación. Además, la frase con que se cierra el libro abre el círculo, postulando así nuevos círculos —96→ en el porvenir. Georges Poulet, en su valioso libro, *Les Métamorphoses du cercle* (París: Plon, 1961), indica que la prolongación del pasado en el presente (y del presente en el futuro, se puede añadir), a través de la fusión de sucesión e identidad, transforma la duración en una masa temporal homogénea. Es decir, el tiempo está reducido por la circularidad a un punto único, uniforme. El mismo resultado lo logra el retorno a la literatura o la mitificación. Por lo tanto, esta novela de Galdós no es historia (pasado), sino estructura (eternidad); no es el relato de un hombre en unas circunstancias concretas, sino una declaración sin fronteras temporales, con un movimiento desde lo infinito hasta lo infinito.

Nazarín ya tiene casi ochenta años. Yo sé que ha de hacer mucho más.

Cornell University

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)





**editorial del cardo**