



## Galdós, entre crónica y novela

Denah Lida

### Los corresponsales

De un 11 de noviembre a un 23 de febrero,<sup>228</sup> Manolo Infante, diputado a Cortes, envía a don Equis X las cuarenta y una cartas que, con una respuesta de Equis, forman *La incógnita*. Por su parte, el diputado Benito Pérez Galdós había enviado a *La Prensa* de Buenos Aires, entre el 19 de julio y el 15 de agosto de 1888, las tres primeras crónicas sobre el sonado crimen de la calle de Fuencarral.<sup>229</sup> Los corresponsales de Madrid -Galdós e Infante- van presentando sus observaciones y comentarios, primero con cierta confianza, luego con crecientes dudas y cambios de opinión, hasta acabar bastante insatisfechos y escépticos.

Pese a estos parecidos, profundas diferencias separan a los corresponsales: Galdós escribe sus crónicas después de ocurrida la muerte de una persona para él desconocida; Infante escribe la mayor parte de las suyas antes de morir su amigo Federico Viera. Galdós no tiene trato personal -salvo en alguna entrevista- con ninguno de los centenares de testigos que informan sobre el caso; Infante es amigo íntimo de casi todos los que opinan acerca de la tragedia de Viera. A Galdós le preocupan, además de la muerte de doña Luciana Borcino, víctima del crimen de Fuencarral, ciertas cuestiones morales que tienen que ver con la justicia, el sistema penal, el régimen carcelario, el papel de la prensa, la condena de un inocente. A Infante, solo le interesa cómo y por qué murió su amigo, y el papel de Augusta Orozco en ese drama. Última distinción: Pérez Galdós, novelista y periodista, informa con mucha objetividad a quienes no conocen a los participantes en el caso; Manolo Infante, creación de Galdós, *es* uno de los que intervienen en la acción, que él relata con cierta subjetividad a un amigo de los actores principales.<sup>230</sup>

Gonzalo Sobejano ha escrito que Infante y Equis son «la misma persona: aquél encarna la porción afectiva e impresionable del autor-testigo; Equis asume el papel, invisible y silencioso, del autor-juez que selecciona los documentos aportados y distingue lo verdadero de lo erróneo».<sup>231</sup> En apoyo de esa unidad que forman el que

escribe y el que recibe las cartas, está la frase del propio Equis, en su única contestación, que explica la milagrosa reordenación de las cartas de Infante -frase que recuerda el sutil convenio que Don Quijote propone a Sancho (II, 41)-: «Pues si quieres que yo te crea tu pasión por Augusta, tienes que creerme la sobrenatural y ajosa metamorfosis de tus cartas en novela dramática» (p. 787b). Siguiendo el esquema del desdoblamiento del narrador sugerido por Sobejano, diríamos que, con ciertas salvedades, Infante es el Benito Pérez Galdós de las crónicas sobre Fuencarral (autor-testigo); Equis, pues, es el Pérez Galdós de las novelas; en particular de *Realidad* (autor-juez).<sup>232</sup> Por lo tanto, valdría la pena ver en qué medida están presentes en estas novelas el corresponsal de *La Prensa* y lo que él transmite a Buenos Aires.

## Interés en los crímenes

El siglo XIX ofrece varios casos anteriores en que grandes novelistas dejan que se refleje en su obra su fascinación por un crimen, por la mentalidad criminal o por el —  
64→ funcionamiento de la justicia. En algunos interviene la experiencia propia o familiar en su choque con la ley. A Balzac -en *Une ténébreuse affaire* (1841-1842)- le atrae un secuestro histórico acaecido en 1800. Muchos lo recordaban aún por tratarse de un senador conocido y por la condena a muerte de personas cuya inocencia admitía todo el mundo, incluso la policía. Pero el interés de Balzac se concentra en el hecho ocurrido y no en el personaje.<sup>233</sup> Él mismo comenta la dificultad de novelar con verosimilitud un hecho que no podía creer la gente cuando ocurrió. De contar las cosas como pasaron -dice el novelista-, hubiera resultado «le livre le plus impossible du monde», porque ningún lector se imaginaría que en un país como Francia aceptaran los tribunales la fábula de la culpa de unos caballeros que tres departamentos habían proclamado inocentes. Por consiguiente -agrega-, lo ha cambiado todo, «tout en conservant le point de départ politique...»<sup>234</sup> Lo que desea evocar Balzac es la naturaleza política de las primeras décadas del XIX, fechando la acción entre 1803 y 1834 para hacer ver que los desórdenes de fines del XVIII se habían convertido en interminable guerra civil.<sup>235</sup>

En Dickens la fascinación con la criminología y la penología es constante. A diferencia de la obra de Galdós, donde no encontramos ningún tipo criminal auténtico, apenas hay novela del inglés en que falte. Influido, quizá, por el recuerdo de la pobreza en que se crió y por el encarcelamiento de su padre, Dickens es ávido lector de archivos policiales. Visita cárceles en Inglaterra y los Estados Unidos y comenta las grandes reformas penales que tienen lugar en su país. Hay entre sus creaciones personajes cuya vida imaginada se apoya más o menos directamente en la de individuos históricos, como ocurre en *Barnaby Rudge* y *Bleak House*.<sup>236</sup>

Pero más que a Balzac o a Dickens es a Dostoyevski a quien se acerca en parte Galdós, aunque el ruso pudo aportar a *Crimen y castigo* algo de su propio destierro en Siberia. Poco antes de aparecer los primeros fascículos de la novela en una revista de Moscú, los diarios traían abundantes noticias del juicio de Guerásim Chistov, hijo de un mercader, que había matado a dos mujeres a hachazos y las había robado, como Raskólnikov a la prestamista y a su hermana.<sup>237</sup> Para defender ante su editor y ante sus propios amigos lo vulgar del crimen ficticio en la realidad, Dostoyevski apelaba a testimonios periodísticos, como el asesinato de un cartero por un estudiante

universitario suspendido.<sup>238</sup> L. P. Grossman comenta el empleo de este material como fuente literaria:

For his artistic works Dostoevsky liked to draw on the actual concrete facts of the reality of his times... He characteristically turned to the contemporary press for material with which to work out large ethical and social problems. The basic themes of his novels invariably take their arguments from the newspapers.<sup>239</sup>

Así entretejió Dostoyevski en su obra la preocupación por problemas urbanos, sociales y morales tales como el alcoholismo, la prostitución y la pobreza. Esta «close correspondence between the concerns of Dostoevsky's novel and those of the day» lleva a una obra de gran actualidad para sus contemporáneos.<sup>240</sup> Más extraño fue el asesinato -a poco de aparecer la primera parte de su obra- de un prestamista por un estudiante de Moscú en circunstancias muy parecidas a las de la novela.<sup>241</sup> Ya se sabe que, si el arte imita la vida, también ocurre lo contrario.

—65→

### **Crimen y novela: «La incógnita»**

La génesis de las dos novelas de Galdós es más clara por la estrecha relación temporal que existe entre ellas y los hechos (el crimen y el proceso), con el eslabón intermediario del reportaje enviado a Buenos Aires. Después de ocuparse de muchos aspectos del crimen, lo que más preocupa al novelista es la dificultad de distinguir entre las apariencias y la realidad, entre lo fingido y lo real. Tema que también inquieta a Dostoyevski, como indica Fanger en su excelente libro sobre el realismo del novelista ruso en que habla de «an awareness of that thin experiential line which divides fantasy from reality and impulse from accomplished fact», y del hecho de que ese conocimiento «led Dostoevsky to illuminate... the twilight zone of dreams and hallucination, the link between inner and outer reality».<sup>242</sup> Galdós aludirá de manera concreta, aunque superficial, al crimen de Madrid, pero evitará todo parecido fácil entre ese crimen y el argumento principal de su relato.

En *La incógnita* salta a la vista un «crimen de la calle del Baño» (calle no muy alejada de la de Fuencarral),<sup>243</sup> comidilla de los contertulios de Infante en casa de Tomás Orozco.<sup>244</sup> En el capítulo XII -16 de diciembre- una referencia oblicua nos informa que la alegre y habladora Teresita Trujillo «tiene verdadera pasión por los crímenes célebres» (p. 717a) y al día siguiente se menciona por primera vez el «crimen misterioso de la calle del Baño» del cual se habló varias noches. Manolo le escribe a Equis: «... (habrás leído algo de esto en la Prensa), y excuso decirte que prevaleció [en la tertulia], con gran lujo de fundamentos lógicos, la popular especie de que influencias altísimas aseguraron la impunidad de los asesinos» (pp. 718a y 740). En «el misterioso crimen de la calle de Fuencarral»<sup>245</sup> la Acción Popular, apoyada por altos personajes y periódicos conservadores que desean desacreditar al director de la cárcel de Madrid para reemplazarlo, lo acusa de proteger a los asesinos.<sup>246</sup> Galdós acaba *La incógnita* tres

meses antes de que se pronuncie el fallo y quede absuelto José Millán Astray. Así es que su desagrado al ver que se quiere dar cariz político a un crimen vulgar -ya lo había manifestado en su tercer reportaje (*Cronicón*, p. 28)- se transmite a la novela. A su vez Infante informará que «personas muy formales ven en esto una intriga honda con ramificaciones extensas» (p. 740a).

Después de la primera mención, Manolo Infante no vuelve a hablar del crimen durante casi un mes. El 13 de enero (cap. XXI) declara que de «ese misterioso crimen» es «de lo que más se habla» en las tertulias, y él nos proporciona unos datos concretos a pesar del desorden de la investigación.

¡Ay, qué jaqueca! Los periódicos no se ocupan de otra cosa, y cada cual por su lado, todos tratan de buscar la pista; pero temo que tantas pistas acaben por despistar a la justicia.

(p. 740a)

Compárese con las palabras del propio Galdós en su segunda crónica, del 31 de julio de 1888:

Continúa la Prensa consagrada casi exclusivamente a esclarecer las obscuridades de este espantoso crimen. Pero hay que reconocer que los periódicos que con más calor han tomado este asunto, lejos de dar luz con sus reiteradas denuncias, lo que hacen es prolongar el sumario más de la cuenta y aumentar las tinieblas que envuelven los móviles del hecho.

(*Cronicón*, p. 17)

Y el 19 de abril de 1889 piensa que «quizás la multitud de pistas que se han seguido son causa de que no hayamos encontrado aún la verdad completa» (*Cronicón*, p. 37). — 66→ Como es natural, don Benito es mucho más expansivo en las crónicas sobre tema que tanto le importa. En la novela la intervención de la prensa no es más que un detalle marginal. El desorden de la investigación y la multiplicidad de las declaraciones no hacen sino confundir a la justicia.

La víctima del crimen de la calle del Baño, una joven «cuyo estado se ignora», «apareció asesinada en su lecho y medio quemada, juntamente con su hijo, niño de pocos años» (p. 740a). Doña Luciana Borcino, viuda, madre de un hijo mayor, también apareció asesinada y casi carbonizada «en la entrada de la alcoba del gabinete... y tendida en el suelo, paralelamente a la cama...»<sup>247</sup> En ambos casos uno de los acusados es un sirviente -o una criada- que se halló en la casa al descubrirse el cadáver. Tanto en el crimen histórico como en el novelesco se forman «dos bandos encarnizados» (p. 740b): sensatos e insensatos o varelistas en el caso de Fuencarral, saraístas y

cuadradistas en el del Baño.<sup>248</sup> Si en el juicio de Fuencarral abundan testigos que aseguraban haber visto a José Vázquez Varela, hijo de la difunta, en los toros, en el café, en el teatro, a pesar de estar preso, en la novela hay quienes sostienen haber visto a la madrastra, doña Sara, en el teatro Español. Tampoco faltan los que han visto entrar a estas personas en la casa de la víctima.

Los testimonios contradictorios, las encarnizadas declaraciones de un bando y otro contribuyen a la general confusión, excitan la imaginación y fomentan «extravagancias novelescas», noticias estrambóticas que parecen «tomadas de un folletín de Ponson du Terrail» (p. 740b). Meses antes había escrito Galdós a los lectores argentinos que el secreto del dinero robado a doña Luciana y su depositario desconocido eran «causa de que se forjen novelas dignas de la fantasía enfermiza de Ponson du Terrail o Montepin» (*Cronicón*, p. 23).<sup>249</sup> Los corresponsales se muestran igualmente refractarios a las fantasías inverosímiles inventadas por la gente (*Cronicón*, pp. 29 y 43; *Incógnita*, p. 740b).

A partir del capítulo XXI, Infante alude poco al crimen de la calle del Baño, y en las ocasiones en que lo hace es para indicar que no se ha hablado de él en casa de Orozco (pp. 749b y 754b). La última mención, posterior a la muerte de Viera, es puramente comparativa. Augusta aconseja a Infante que no insista en investigar la tragedia del amigo:

No te metas a polizonte, no vaya a pasarte lo que a esos que se proponen descubrir el crimen de la calle del Baño, y que han armado ya un lío que nadie se entiende.

(p. 756a)

En las once cartas siguientes, Manolo, obsesionado por otro enigma, no vuelve al tema de ese crimen. Los lectores nos quedamos en ayunas tanto de la solución del crimen como de las circunstancias de la muerte de Federico Viera; es decir, igual que Galdós con respecto al episodio de Fuencarral. El crimen del Baño ocupa muy poco la atención del corresponsal Infante, si lo comparamos con *Realidad* y con el interés suscitado en el propio don Benito por el caso histórico.

### **«La incógnita» y lo fundamental del crimen**

Un crimen que provocó en Galdós comentarios serios y profundos no podía reducirse a estos chismes periféricos y a referencias rápidas. Lo más importante de la reacción del novelista pasa a ser fundamental en *La incógnita* y *Realidad*: será su tema mismo. La novela epistolar nos transmite el estado anímico en que se encuentra Galdós una vez terminado el sumario y levantada la incomunicación de los presos.

A pesar de entrevistas e interrogatorios, no parece muy clara la culpa de unos u otros. Sin embargo, en ese momento, y mientras escribe *La incógnita*, Galdós tiene confianza en que todos los enigmas se despejarán durante el juicio oral.<sup>250</sup> Lo que para el novelista tiene gran peso pasará, por lo tanto, al argumento mismo de la obra, mientras que el crimen de la calle del Baño sólo sirve para parodiar los aspectos ridículos o exagerados del juicio de Fuencarral. Por otro lado, habrá detalles de *La incógnita* que se aprovecharán en las tres últimas crónicas escritas en la primavera durante el proceso mismo. Tal, por ejemplo, la desordenada y anti-clásica descripción de Cisneros (p. 690a) y la inmutabilidad de Federico Viera cuando Infante lo acusa de ser amante de Augusta (p. 736b), que recordaremos cuando haga Galdós el retrato de Higinia Balaguer (*Cronicón*, p. 33), aunque también observa la serenidad de Higinia en las tres primeras crónicas (pp. 7, 15, 27). Lo mismo ocurre cuando Galdós nos presenta primero las damas de alta sociedad que en *La incógnita* asisten al espectáculo de la tribuna del Congreso, y, semanas después, las que concurren al juicio criminal. Solo que las de la novela, que van a «oír a Castelar, a Cánovas y a todas las primeras partes, atraídas por el cartel parlamentario de aquel día», se aburren soberanamente (p. 699b), mientras que las damas «elegantes» de las primeras filas del tribunal público «no vacilan en soportar los estrujones y el calor», y las «emociones del juicio» las entusiasman «tanto como una buena ópera bien cantada» (*Cronicón*, p. 35).

Donde más persiste el ambiente anímico creado por el caso Fuencarral es en las dudas, en la inseguridad de juicios, en las opiniones contradictorias y en los enigmas que surgen, primero con respecto a los diversos personajes de *La incógnita*, y al final, más concretamente, en lo que toca a la muerte de Viera. Manolo Infante no sabe si Orozco es santo o hipócrita, si Augusta es esposa modelo o si engaña a su marido (y con cuál de los amigos). Se lanza muy confiado a su propia investigación a base de datos, observaciones y las opiniones de otros. Y está seguro de que «no faltará, como en las sumarias de los crímenes, la feliz casualidad que, en un punto y hora, rasgue el velo de este endiablado tapujo» (p. 739a). Galdós también esperaba que la sumaria aclararía la verdad, pero tuvo que cambiar de opinión. No otra cosa le ocurre a Infante, que acaba por confesar: «Mi sumaria está tan embrollada como la del hecho de la calle del Baño, y a cada hora veo una pista nueva» (p. 740).

La variedad de pareceres sobre la culpa de Higinia Balaguer o de Vázquez Varela - que tienen su paralelo en el criado Cuadrado y la madrastra Sara en el crimen novelístico- se transmite, además, en opiniones contradictorias de los amigos respecto a la seriedad de Cisneros (p. 691b), la sinceridad o hipocresía de Tomás (p. 725b), la armonía o discordia del matrimonio Orozco (p. 726a), la honradez de Augusta (p. 726b), las relaciones entre Viera y La Peri (p. 733a). Descubierta el cadáver de Viera, los vecinos «no están de acuerdo con el número de tiros que sonaron. Algunos no oyeron más que uno; otro asegura haber oído dos, y no falta quien llegue a los tres y a los cuatro» (p. 753b). Tampoco coinciden las versiones acerca de posibles testigos, porque un muchacho «asegura que vio venir a un hombre sin sombrero, por el vertedero abajo, y que hablaba solo», mientras que «una muchacha habla de dos hombres, muy altos, muy negros, con unas barbas muy largas y los sombreros echados sobre la cara..., sombreros de ala ancha» (ibíd.). Y los porteros de la casa vecina «no han visto ni oído nada» (ibíd.)<sup>251</sup> Para colmo, no falta quien diga que algún amigo suyo vio a Orozco la noche que murió Viera «en una calle que desemboca en el propio lugar del crimen» (p. 762a). De este tipo de testimonio antojadizo —68→ está lleno el proceso de Fuencarral, en particular respecto al hijo de la víctima (*Cronicón*, pp. 8, 9, 10, 16, 24; *Juicio oral*,

*passim*). El único personaje que, como Galdós, recomienda reserva, no aventurar juicio sobre la muerte de Viera, es Orozco (p. 755b).

Además de las incógnitas que suscita la muerte misma de Viera, hay datos que evocan el proceso de Fuencarral, como la mano vendada de Augusta<sup>252</sup> y las contestaciones evasivas que prepara La Peri para cuando tenga que declarar ante el juez:

Cuando el juez me cite, saldré del paso con cuatro papas...

(p. 759b)

Al juez le diré sobre esto lo que me parezca...

(ibíd.)

Si el juez me pregunta sobre esto, me haré la tonta...

(p. 760a)<sup>253</sup>

Otros ecos de Fuencarral se encuentran en diversos detalles a lo largo de la novela. Circuló en Madrid la especie de que los detenidos por el asesinato de doña Luciana eran inocentes y que había culpables encubiertos. En la tertulia de Orozco, al comentarse el «escandaloso desfalco de la Deuda», nos dice Infante que quedó «probada la inocencia de los infelices que están presos y la culpabilidad de Fulano y Zutano (personas muy conocidas)» (p. 718a).<sup>254</sup> De ahí se pasa a la «inmoralidad ultramarina», sobre la cual se cuentan «tales horrores» que Infante, no menos que Galdós en sus primeras crónicas respecto a otros horrores (pp. 8 y 25), se resiste a creerlos (p. 718a).

*La incógnita* quedó concluida más de un mes antes de que empezara el juicio de Fuencarral, que tan profunda mella hizo en Galdós. En la primera de las dos novelas se reflejan muy bien el estado de confusión que produjeron el sumario y la actividad periodística, la dificultad de llegar a la verdad por la observación, la variedad de enigmas que suscita cualquier asunto, por vulgar que sea. A la novela que sigue le tocará entrar más a fondo en el tema de la realidad y aprovechar las lecciones de la causa judicial. Galdós se dio cuenta, al iniciarse el proceso, de que serían las «enseñanzas que de ella se desprenden, grandes y provechosas» (*Cronicón*, p. 32). En el fondo, ya sabía desde antes que la «santa verdad... no la encontrarás nunca, si no bajas tras ella al infierno de las conciencias, y esto es imposible. Conténtate con la verdad relativa y aparente...» (*Incógnita*, p. 765b). Ciertamente estas palabras están en boca de Cisneros, no precisamente modelo de honradez y sabiduría. Pero, ahí reside el valor de lo dicho: Cisneros sabe mejor que nadie por qué lo dice. Son, en efecto, personas que, como él, sacrifican la verdad a las apariencias, personas hipócritas o irresponsables, las

que impiden llegar a las conciencias y a la verdad. Por lo tanto, el artista tiene que trascender la realidad, inventar la verdad.

### «Realidad», novela dialogada

*La incógnita* ya apuntaba el valor dramático, no solo del crimen de la calle del Baño (p. 754b), sino de la acción central de esa novela (pp. 736a, 744b) y de la sociedad contemporánea (p. 756b). En su reportaje, Galdós insiste una y otra vez en los momentos más dramáticos que van surgiendo durante el largo proceso de Fuencarral y en el tribunal mismo (*Cronicón*, julio-agosto del 88, pp. 7, 10-12, 18, 26, 29 y marzo-mayo del 89, pp. 35-36, 38). Todas las circunstancias parecen conjurarse para que Galdós escriba entonces su novela dialogada en cinco jornadas, forma que le pareció «capricho del autor» a Clarín, a pesar de reconocer su función.<sup>255</sup> Aunque la insatisfacción de Galdós frente al teatro de entonces es bien conocida, no le había — 69→ llegado el momento de escribir para las tablas. Ya se había servido antes, en sus novelas de las formas del teatro, acompañadas de acotaciones,<sup>256</sup> para representar ciertas escenas, principalmente el diálogo entre Ido del Sagrario y Felipe con que termina *El doctor Centeno* (1883) y el encuentro de los mismos personajes con que comienza la siguiente novela, *Tormento* (1884). Esta obra acaba también con una escena dialogada, esta vez entre Rosalía Bringas y su marido, protagonistas de la novela que sigue. En *La de Bringas* (1884) hay asimismo una «escena» entre Rosalía y Milagros (cap. X), y algunos pasajes breves en los capítulos XI y XII. El capítulo XIV nos proporciona ya un ejemplo de la técnica de esparcir acotaciones por un diálogo novelístico. Curiosamente, la escena más dramática (caps. XLV y XLVI), en que Rosalía, acosada por el usurero Torquemada, se ve obligada a tragarse el orgullo y pedir ayuda a Refugio, que la atormenta antes de dársela, no aprovecha la técnica teatral, quizá porque el novelista no puede renunciar todavía al análisis de carácter y a los comentarios sobre la acción que se va desarrollando. En los manuscritos de *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) hay escenas sin redactar, por lo general pasajes sumamente dramáticos, en que Galdós se hace a sí mismo unas indicaciones abreviadas que tienen gran parecido con la acotación teatral.<sup>257</sup>

Estos ensayos que venía haciendo Galdós, más la fuerte impresión producida por las sesiones del juicio oral a que asistió y, en particular, por los careos entre testigos que hacen declaraciones contradictorias -sobre todo el careo entre Higinia Balaguer y Dolores Ávila, su cómplice, que «resultó la escena más dramática que he presenciado en mi vida» (*Cronicón*, p. 38)- parecen apuntar al paso hacia el teatro que da Galdós en *Realidad*. A poco de salir la obra, Clarín, reseñándola, destaca cómo sus peculiaridades responden al deseo de revelar tanto el drama interior como el externo.

El autor pensó, probablemente, que para mostrar este doble fondo [...] de modo inmediato, que produjera el efecto estético del contraste de la apariencia y la realidad, lo mejor era recurrir a la forma dialogada... más el monólogo.<sup>258</sup>



Monólogo exigido, por otra parte, como dice Sobejano, porque «el tema de la verdad íntima» requería «la directa manifestación anímica de los protagonistas del drama».<sup>259</sup>

## Crimen y «crimencito»

La acción de *Realidad* está concentrada en menos de dos semanas, desde la última decena de enero a los primeros días de febrero. Así, se comenta ya en la escena inicial el crimen de la calle del Baño, introducido en *La incógnita* por Infante en su carta del 17 de diciembre del año anterior. Y como ahora presenciemos esas tertulias que describía selectivamente Manolo, oímos multitud de opiniones, y el autor puede así ir matizando detalles para animar y dar relieve al tema. Si para uno es un «crimencito» en que está «la curia vendida a un personaje gordo metido de patitas en ese fregado indecente» (p. 792b) -«fregado» en que «están metidos dos ministros» (p. 793b)-, para otro no se deben «admitir todos los chismes que corren por ahí» (ibíd.) sobre ese crimen de «datos horripilantes» (p. 793a).

Enseguida se entra en el juego de los partidarios de la madrastra o del criado: Trujillo revela que su mujer apoya fanáticamente «las tendencias 'saraístas'» (p. 794a) y Augusta la llama «furibunda madras... trista» (p. 799a), mientras que Augusta misma, siempre discutidora, se expresa a favor del bando «cuadradista» (p. 794a), y —70→ Teresa Trujillo la acusa de hacer «la causa del 'cuadradismo'» (p. 799a). Las palabras se repiten varias veces más en conversación de la Trujillo con Tomás Orozco (p. 803b) y por Leonor (La Peri) a Federico Viera (p. 802a). Después de la segunda jornada, solo hay una mención, en boca de Malibrán, que, para molestar a Augusta, dice que «el papel 'cuadradista' está muy en baja» (jorn. IV, p. 858b). Es de notar que en el proceso de Fuencarral la Acción Popular acusaba al hijo de la difunta y sostenía la inocencia de la criada; en la novela es la opinión popular la que cree en la culpa de la madrastra y la inocencia del criado.

Otra pareja léxica relacionada con los bandos de Fuencarral es la de *sensato* e *insensato* para distinguir a los periódicos partidarios de la culpa de Higinia Balaguer (los sensatos) de los que acusaban a José Vázquez Varela (los insensatos).<sup>260</sup> La primera vez que aparece *sensato* en *Realidad* (jorn. I) se refiere al crimen de la calle del Baño: Federico trata de sensato a Manolo porque este acepta la versión «oficial» y no cree que haya «madrastra, ni intoxicación,<sup>261</sup> ni alto personaje, ni influencia, sino vulgarísima tragedia del sirviente que roba, y al verse sorprendido, mata...» (p. 798b). Pero en la última jornada vuelve a aparecer la palabra, ahora sí en relación con la muerte de Viera: Villalonga pide a Malibrán que haga «propaganda sensata» (p. 889b); es decir, que evite el escándalo, que no remueva el tema de la muerte de Viera y que se porte como si no hubiera pasado nada.

En la cuarta y quinta escenas de la primera jornada, donde se sostiene la conversación más larga y animada sobre el crimen del Baño, surgen varios temas recurrentes en el crimen histórico: que la prensa se ocupa extensamente del hecho, que el criado es «instrumento de altas personas» que le aseguran la vida con tal de que «no comprometa a doña Sara», que el gobierno desea «echar tierra» al asunto, que la curia

lanza noticias falsas «con la idea de desorientar al público», etc. (pp. 798-799). A todo esto, se introduce una novedad, cuya intención parece ser entre burlesca y escandalosa. Llega Federico Viera a la reunión y anuncia que trae noticias del crimen «para chuparse los dedos. Esta tarde se dice que la muerta no es quien se creía, sino otra persona. ¿Qué tal? ¡Equivocarse en la identificación! Esta sí que es gorda» (p. 798a). Para algunos de los presentes ese es el colmo del delirio y de las ganas de despistar al público (ibíd.) Lo irónico es que, después de la ejecución de Higinia Balaguer, circuló de hecho una especie mucho más «gorda»: ¡que la ejecutada no había sido Higinia, sino una muñeca!<sup>262</sup> Finalmente, una nota sutil y graciosa: la da Teresa Trujillo, defensora de la inocencia del criado Segundo Cuadrado, contraparte novelesca de Higinia, que trae la noticia de «la declaración del cura de San Lorenzo, según el cual Cuadrado confesaba una semana sí y otra no» (p. 858b). Magistral detalle, que recuerda humorísticamente las frecuentes y desconcertantes «confesiones» de la Balaguer.

Tampoco falta una que otra palabra -proceso, crimen, justicia, etc.- en el diálogo de algún personaje que evoque lo de Fuencarral y la calle del Baño. Infante declara a Viera que, por el momento, queda absuelto de sus sospechas de ser amante de Augusta, «pero quedas sujeto a las resultas del proceso» (p. 811b). Malibrán, otro pretendiente desairado de Augusta, que ha descubierto la infidelidad de la mujer de Orozco, examina sus propios móviles mientras espera solo en el teatro, y concluye: «Lo mejor es que, sin habérmelo propuesto, realizo un acto de justicia, y heme aquí persiguiendo el crimen, desenmascarándolo y poniéndoselo delante a quien debe y puede castigarlo» (p. 854a-b). Y todavía en este plano superficial, puramente lingüístico, —71→ de alusiones, aunque con la grave ironía del interlocutor y la seriedad que impone lo ocurrido, explica Orozco la abundancia de visitas después de la muerte de Viera:

Naturalmente, el crimen misterioso despierta inmenso interés: el público necesita emociones, contemplar rostros de víctimas o de criminales o de testigos; examinar el lugar de la catástrofe, ver los sitios por donde vaga el ánima del interfecto, olfatear la sangre, tocar los objetos que llevan impresa la huella del delito... En suma, el drama está en mi casa, y tengo esta noche un lleno completo.

(p. 891b)

Además de referirse a lo teatral de la situación, este discurso recuerda otros pasajes de las crónicas:

La Prensa busca en primer lugar emociones con que saciar la voracidad de sus lectores, procura dar a estos cada día noticias estupendas.

(*Cronicón*, p. 13)

En cuanto se sabe que alguien va a ser interrogado, lo

persiguen los periodistas y lo acosan a preguntas. Al juez lo espían constantemente.

(ibíd., p. 20)

El juicio oral será tan dramático que muchos pagarían grandes sumas por entrar en la sala.

(ibíd., p. 18)

El público tiene interés febril en el juicio.

(ibíd., p. 35)

[El público] se precipita en la sala como una cascada.

(ibíd., p. 36)

## La realidad

Trasladados los rasgos del crimen de Fuencarral que destaca Galdós al argumento central de la novela, cobran otro cariz, principalmente a partir de la muerte de Viera. En los diálogos sobresale la diversidad de opiniones acerca de cada uno de los temas tratados, igual que en *La incógnita*, aunque con dos diferencias significativas: en frecuentes apartes y monólogos se nos revela lo que están pensando los personajes, generalmente en desacuerdo con lo que dicen; además, surge a menudo en las conversaciones el tema de la realidad, desde la primera escena en que Villalonga da a la palabra el valor de 'las peripecias de la vida para sobrevivir': los ricos y poderosos pueden prescindir de la realidad, pero los que «tienen que ganarse la condenada rosca, los que corren afanados tras una posición o un honor equivalente a tantas o cuantas raciones para la familia, no pueden menos de mirarle la cara a la realidad, y ver si la trae fea o bonita para ajustar a ella sus acciones» (p. 793b).

Buena parte de las referencias a la realidad se hallan dentro de ese cuadro material. El propio Galdós emplea la palabra en el sentido de 'ambiente vital' al decirnos en una acotación que Augusta vuelve en sí después de una alucinación «y se reconoce en la realidad» (p. 809b). Las más de las veces son los personajes los que usan la palabra en su acepción de 'hechos' o 'datos biográficos'. Así Infante, cuando Federico le dice que prefiere ver muerta a su hermana, y no casada con un hombre vulgar, le contesta que eso se dice fácilmente, «pero luego la realidad...» (p. 815a). Luego los hechos se imponen. Y, en efecto, una vez que Clotilde decide casarse con Santanita y se hospeda en casa de

la viuda de Calvo, Federico va a verla y perdona a su hermana, aunque no quiere tratos con su futuro cuñado: «Lo hecho, hecho está. Me someto a la realidad, pero dentro de la medida que me marca mi criterio» (p. 866a). Viera padre, hombre más «práctico», carece de los miramientos de su —72→ hijo, y acepta sin condiciones el matrimonio de su hija con un hombre del pueblo: «no forcejeo con la realidad» (p. 835a). El hijo, alma atormentada por el conflicto entre su moralidad caballeresca y los hechos un tanto sórdidos de su vida, tiene otro concepto más amplio de la realidad, que examinaremos luego, pero las circunstancias le obligan a recordar con frecuencia los hechos. Cuando Augusta, llevada de su amor y de su viva imaginación, le propone una duradera felicidad junto a ella, Federico tiene que hacerle notar la imposibilidad práctica de su plan: «[...] veo que no cuentas con la realidad. Esa aspiración tuya es un sueño. Olvidas que estás casada» (p. 826a).

Y en sentido no muy distinto, aunque menos concreto, llama Viera «realidad fastidiosa» (p. 825b) su relación con Leonor. Tan fastidiosa, para él, la relación misma como la necesidad de ocultarla. Curiosamente, los demás personajes no aciertan a entenderla bien, por lo que tiene de inverosímil: que una mujer «pública» sea amiga de confianza del puntilloso Federico y que sea ella quien lo socorre a él cuando necesita dinero. Otro ejemplo de la equivalencia entre la realidad y los hechos es el de Orozco, a quien le gusta crearse fama de persona dura e indiferente para disimular su filantropía y caridad. A los ruegos de su mujer de que no despida a Santanita sin esperanza de ayuda, él contesta, fingiendo severidad: «Esperanzas sí, todas las que quiera; pero realidades no podrá sacar de mí» (p. 840a). Se da también un caso del uso de la palabra *realidad* en el sentido de 'vida social presente,' 'costumbres,' 'usos efectivos,' en boca de Bárbara, hermana de la criada de Federico. Al enterarse de la rabia de este por la huida de Clotilde para casarse con Santanita, exclama: «¡Empeñarse en que ha de haber clases, cuando la realidad ha dispuesto que no las 'haiga'!» (p. 832b).

Frente a los hechos hay otra realidad «fecunda y original», según Federico, distinta de «la verdad artificiosa que resulta de las conveniencias políticas y sociales» y que nos engaña (p. 799b). Augusta, alma contradictoria como Federico, si bien más indisciplinada y superficial, busca una realidad original, que se aparte de la vulgaridad de las convenciones: «[...] todo lo vulgar me parece falso, tan alta idea tengo de la realidad... como artista...» (p. 800a). Pero peca por ser a su vez artificiosa y, aun peor, porque desea ajustar esa realidad a un sistema convencional. Federico, que penetra más profundamente en la complejidad y misterio del vivir, caracteriza con acierto el error de Augusta:

[...] no nos lancemos por sistema a lo novelesco, ni por huir de un amaneramiento caigamos en otro... Usted tiene viva imaginación, y lo dramático y extraordinario la seduce, la fascina. La vida, por desgracia, ofrece bastantes peripecias, lances y sorpresas terribles, y es tontería echarnos a buscar el interés febricitante cuando quizá lo tenemos latente a nuestro lado, aguardando una ocasión cualquiera para saltarnos a la cara.

Y así es, en efecto. Augusta, por su parte, sabe que la vida puede tener mayores sorpresas que la literatura, pero quiere lanzarse a la aventura, no tolera esperarla: «Yo apetezco lo extraño, eso que con desprecio llaman novelesco los tontos, juzgando las novelas más sorprendentes que la realidad» (p. 825b). Hay que reconocer que su vida justifica esa opinión: está ligada a los dos seres menos vulgares de la obra, por el matrimonio con uno, por el amor con otro. Sin embargo, en su último encuentro con Federico, Augusta rechaza la posibilidad de un verdadero dramón familiar: el ser descubiertos por el marido engañado. «No puede ser. Peligros que solo están en tu imaginación. Esos viajes fingidos y esas sorpresas por escotillón solo ocurren en los — 73→ dramas» (p. 883b). En su momento de mayor teatralidad, no acepta la idea de una escena «romántica». El romanticismo está fuera de moda. Augusta rehuye «las ideas trágicas y las emociones lúgubres», y declara: «[...] las proscribo de mi cerebro y de mi corazón como algo que no es de buen tono» (p. 880b). Pero, en realidad, hay personas de sentimientos e ideales románticos. Lo es Federico Viera.

Augusta ama la vida, mientras que para Federico las contradicciones de la suya son un peso insoportable. Él mismo dice que, cuando las dificultades no tienen salida, «cuando nada se afirma en tu alma», cuando todo es negación, «la existencia es un cerco que te oprime y te ahoga» (p. 880b). Esa es la realidad de Federico. Al revelar su hastío a la amante con quien desea romper, se da cuenta de la incredulidad de Augusta: «¿Te parece un vislumbre de romanticismo trasnochado? Esto de que el vivir le cargue a uno se ha hecho algo cursi; mas no deja de ser verdad en ciertos casos» (ibíd.) Que es verdad en el caso de Viera, él lo probará poco después con el suicidio. De la misma manera que ve claramente en su propia alma, es capaz de auscultar la de Orozco y apreciar su grandeza. Cuando Augusta llama locura la bondad de su marido, contesta Federico, airado:

A todo el que piensa o hace algo extraordinario le llaman loco. Es que esta innoble sociedad sin religión, sin ningún principio, no comprende nada grande. El genio poético y la inspiración, locura; locura las acciones maravillosas; locos los criminales, para dejarlos impunes; locos los grandes hombres, para empequeñecerlos.

(p. 884a)

## **Apariencia y verdad**

Hasta aquí todo es realidad observable; cosas, hechos, incluso opiniones sinceras, corroboradas por la conducta. Pero la gran preocupación de Pérez Galdós, agravada por su creciente convicción de la insuficiencia del juicio oral, es la discrepancia entre las verdades circunstanciales y la verdad central que se busca. Las apariencias ocultan la verdad interior. Higinia Balaguer, con sus repetidas declaraciones, logra confundir a todo el mundo. De ahí la gran insatisfacción con el fallo en el crimen de Fuencarral, basado en la última declaración de Higinia.<sup>263</sup> Centrando esa dualidad entre lo

superficial y lo profundo en la personalidad humana y su relación con lo social, hace Galdós que la exprese Malibrán en la tercera jornada de la novela *Realidad*:

Hay dos esferas o mundos en la sociedad: el visible y el invisible, y rara es la persona que no desempeña un papel distinto en cada uno de ellos. Todos tenemos nuestros dos mundos, todos labramos nuestra esfera oculta, donde desmentimos el carácter y las virtudes que nos informan en la vida oficial y descubierta.

(p. 841a)

Para resolver esa dificultad, Galdós aprovecha todos los recursos a su alcance: desde el principio de la obra abundan el aparte y el «para sí»,<sup>264</sup> los cuales -si bien no molestan al lector, que encuentra así enriquecido el diálogo- son intolerables para el espectador de una obra de teatro realista. Pero estos procedimientos tienen que limitarse a observaciones relativamente breves. Para entrar más a fondo en el drama interior de los personajes, el novelista se sirve de los soliloquios. Algunos de estos son a modo de confesiones, expresadas en momentos de completa o relativa lucidez. La crítica se ha fijado en el soliloquio-visión, que predomina, y que llama la atención por lo que tiene de sobrenatural, precisamente en una obra titulada *Realidad*.

—74→

Ramón D. Perés, uno de los pocos que en su momento reseñan favorablemente *La incógnita* y *Realidad*, se pregunta si era necesario recurrir a procedimientos de fantasía, tan contrarios a las tendencias realistas de la época. Una vez que Galdós nos ha convencido de que Orozco es santo y no loco, pregunta Perés:

¿Por qué el autor nos saca después de ese terreno claro, real y magnífico? ¿Por qué nos lleva nuevamente al país de los sueños y visiones para que volvamos a dudar una vez más del estado patológico del cerebro de Orozco?<sup>265</sup>

Por otro lado, Clarín, aun cuando coincide en que lo sobrenatural resta verosimilitud a la obra, no menos que los discursos «bien compuestos», reconoce cierto valor a los soliloquios y profundiza más en la dificultad que el novelista ha tenido que enfrentar:

Lo más interesante, lo principal, lo más hondo en *Realidad*, está en los soliloquios, en lo que se dicen a sí mismos, a veces sin querer decírselo, los principales personajes.<sup>266</sup>

Pero reprocha que se revele no solo lo que conocen los personajes de sí mismos, sino lo que de ellos sabe Galdós. ¿Por qué esa intromisión del autor en el discurrir de su personaje? ¿Por qué vuelve a suscitar nuestras dudas, como sugiere Perés?

Clarín juzga esta novela dialogada como si fuera obra de teatro, y no está dispuesto a concederle lo que le parece aceptable en una novela, esto es, que todo se revele, con tal que el autor lo diga en tercera persona.<sup>267</sup> El drama, en cambio, no puede meterse «en ciertas honduras psicológicas».<sup>268</sup> Mucho más lejos había ido don Carlos Cisneros cuando intentó disuadir a Infante de seguir su pesquisa porque reconocía que no se podía dar con la verdad sin entrar en esas «honduras psicológicas», en el «infierno de las conciencias», cosa que él juzga imposible.<sup>269</sup> La sumaria de Fuencarral apuntaba hacia la verdad de esa opinión y el Juicio dejó totalmente convencido a Galdós. Por lo tanto, el novelista desea realizar ese imposible en su obra.<sup>270</sup> «Prerrogativa del novelista es... -dice Sobejano- hacer creer que es posible bajar hasta la conciencia ajena y dar con su verdad.»<sup>271</sup> La intención, pues, de los soliloquios y visiones es hacer verosímil ese descenso al fondo del drama ético que corre por debajo de lo que ve la sociedad.<sup>272</sup> Pero siempre, como en Unamuno, con la duda inquietante que perturba a Perés. Cuando Orozco trata de hacer confesar a su mujer su presencia en la muerte del amigo, ella prefiere callar, aunque le atormenta la enorme duda de si la noche antes le hizo a su marido una confesión de verdad o si la ha soñado. Y piensa para sí: «Nadie es responsable de lo que dice en sueños... Pero los delirios suelen ser el espejo turbio y movable de la vida real...» (p. 897b).

Duda parecida acosa a Federico después de su encuentro con la Sombra de Orozco:

¿He hablado yo con Orozco en casa de San Salomó...?  
No puedo asegurar nada... La realidad del hecho en mí la siento; pero este fenómeno interno, ¿es lo que vulgarmente llamamos realidad?

(p. 874a)<sup>273</sup>

Para el que acepte como natural y verosímil la incertidumbre de Federico, Galdós tiene preparada una sorpresa mayor. Viera se va al teatro y allí ve a Tomás Orozco, con quien mantiene una conversación. Pero al volver a su casa, donde se le aparece de nuevo la Sombra de Orozco, cree que la alucinación fue lo ocurrido en el teatro, y afirma: «Tan claras fueron las falsas percepciones de mis sentidos, que aún me —75→ cuesta trabajo diferenciarlas de las percepciones reales...» (p. 876b). Visión y realidad están completamente intercambiadas. Poco después Viera le revela a Augusta la alucinación, y agrega: «[...] todavía tengo mis dudas de si fue realidad o ficción de mi mente lo que vieron mis ojos y escucharon mis oídos» (p. 882a). Galdós nos saca del «terreno claro» a que se refiere Perés, justamente para insistir en la imposibilidad de concretar la verdad, no solo acerca de los hechos ajenos y del carácter de los demás, sino incluso acerca de nuestra propia vida.

Al acabar *La incógnita* -o sea, la sumaria de Infante-, las incógnitas siguen en pie tanto para los personajes como para el lector. Hay conjeturas, insinuaciones, pero nada más. Y al final de *Realidad*, los personajes siguen especulando, siempre dentro de «lo

verosímil», que es donde más se equivocan. Unos sospechan que Augusta es la asesina. Malibrán cree en el suicidio de Viera por insolvencia y porque Augusta se niega a seguir socorriéndolo. Villalonga está de acuerdo, aunque no cree que Augusta presenciara el acto fatal. Sin embargo, le queda una duda acertada: «[...] hay algo -dice- que no está claro, ni creo lo esté nunca» (p. 889a). En la última visión de Orozco en que se le aparece la imagen de Viera, Orozco le explica a este su teoría y cómo llegó a ella. Reconoce que Federico y Augusta se querían; él había notado en los ojos y en la voz de su mujer «un misterioso sentido testifical».

Ahora, respecto a tu muerte, nada concreto sé. No puedo decir que poseo la verdad; pero tengo una idea, interpretación propiamente mía... Esta interpretación atrevida no concuerda con ninguna de las versiones vulgares patrocinadas por los comentaristas del ruidoso y sangriento caso... Pues mi opinión es que moriste por estímulos del honor y de la conciencia; te arrancaste la vida porque se te hizo imposible, colocada entre mi generosidad y mi deshonra... Tu muerte es un signo de tu grandeza moral... Abracémonos.

(pp. 900-901)

Orozco, por su propia grandeza moral, por la afinidad que lo une a Viera, a pesar de las diferencias superficiales que los separan, acierta en su análisis visionario. Podrá estar convencido, pero, como él mismo reconoce, no posee la verdad que podríamos llamar demostrable. Solo Augusta y su criada, que han oído las palabras de desesperación de Federico y que luego, en la oscuridad de la calle, oyeron un tiro, pueden creer en un indudable suicidio. Pero aunque Augusta no tuviera fuertes móviles personales para callar su presencia a unos pasos de donde murió su amigo, le sería difícil, con solo su palabra y la de Felipa, probar a un jurado, sin dejar lugar a dudas, que Federico se quitó la vida. Y para los demás personajes, no se ha resuelto nada: todo son conjeturas, y la incógnita sigue en pie. La realidad, una supuesta realidad igual para todos, es inasequible. Aquí Galdós, a diferencia de lo que ha hecho en *La incógnita*, nos permite penetrar los escondrijos del alma y presenciar escenas de las cuales están excluidos la mayoría de los personajes. Pero eso es todo. Es la única manera, no de presentar la verdad, sino de subrayar el desajuste entre la realidad y lo que la sociedad y los tribunales pueden establecer «objetivamente».

Brandeis University



2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Sútese 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)

