



Lieve Behiels

La visión y el saber en la obra de Galdós y Clarín

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Lieve Behiels

La visión y el saber en la obra de Galdós y Clarín

Katholieke Vlaamse Hogeschool, Antwerpen

Teniendo en cuenta la amplitud del tema aludido en el título, al que se han dedicado incluso tesis doctorales, nos limitaremos a un texto de cada autor: nuestro análisis se ceñirá a la novela *El Abuelo* de Galdós (1897) y al cuento *Cambio de luz* de Leopoldo Alas (1893).

La oposición 'visión' vs. 'ceguera' como la de 'luz' vs. 'oscuridad' y 'saber' vs. 'ignorancia' es tan antigua como la literatura y el pensamiento occidental: basta recordar la cueva de Platón y el Antiguo Testamento, en el que la luz es utilizada como metáfora del saber útil y saludable, de la alegría y de la vida. Estos mismos motivos se encuentran en los místicos, en el barroco (recuérdese el poema de Milton «On his Blindness»), en el romanticismo alemán y francés, en Baudelaire y en los simbolistas. El simbolista Maurice Maeterlinck publicó dos obras de teatro protagonizadas por ciegos, *L'intruse* y *Les aveugles*. La ceguera adquirió un matiz sociopolítico en el teatro de Buero Vallejo. Jorge Luis Borges reanudó con Milton en el «Poema de los dones». El recién fallecido autor francés Hervé Guibert escribió en 1985 una novelita especialmente cruel titulada *Des aveugles*. Y José Saramago se encuentra en la lista de los éxitos de venta con su *Ensayo sobre la ceguera*.

Pero lo que nos interesa aquí es el partido que nuestros autores sacan de esta temática. Sabido es que Rodrigo de Arista-Potestad, conde de Albrit, protagonista de *El abuelo*, no es el primer personaje con problemas de la vista en la novelística galdosiana: recordamos a Pablo Peñáguilas de *Marianela*, a Rafael del Águila en el ciclo de *Torquemada* y al mendigo Almudena de *Misericordia*, novela igualmente publicada en 1897. [488]

Si en *Marianela* la ciencia médica se muestra capaz de devolver la vista y de acercar una verdad aunque fuese provisional, el médico de *El abuelo* acepta como un dato sin demasiada importancia los problemas de la vista del conde ya que, según este médico, «ve bastante más de lo que dice» (p. 50). Lo que sí le preocupa es el estado mental de Albrit.

El problema al que se enfrenta el protagonista de *El abuelo* es la resolución de un conflicto entre la realidad y las apariencias, concretamente la distinción entre la nobleza verdadera, basada en los lazos de la sangre, y la nobleza falsa, basada en el registro del estado civil. Quiere saber cuál de las dos niñas nacidas de Lucrecia Richmond cuando estaba casada con Rafael de Albrit, hijo de don Rodrigo, es su nieta verdadera y cuál es el

fruto del adulterio de Lucrecia. Lo que distingue de entrada al conde de la élite del pueblo de Jerusa -el cura, el médico, el alcalde, los antiguos servidores enriquecidos- es que ellos consideran que se trata de un problema irrelevante en la época moderna, lo que hace exclamar al conde: «¡Ah, todos lo mismo: el sabio, el ignorante, igualmente ciegos ante el sol de la moral pura, de la verdad!» (p. 53).

Pero la verdad que busca es en el fondo un dato genético y 'positivo'. Tal vez vayamos demasiado lejos si relacionamos el método de investigación seguido por Albrit, que consiste en formular hipótesis y ponerlas a prueba mediante el experimento, viendo cómo reaccionan las niñas, con la ciencia moderna por él rechazada.

La ceguera de Albrit es parcial y calificada: no ve más que las cosas grandes. Esta característica no deja de producir unos efectos humorísticos: así no ve ni a Gregoria y Venancio, sus antiguos servidores que han podido comprar la finca de la Pardina, ni al médico, pero sí a la mar y a Lucrecia, la mujer insondable que es otra mar. El texto no ofrece indicios según los que Albrit tuviera los ojos peor al final de su periplo que al principio, aunque la imposibilidad de leer en la oscuridad produce al final de la obra unos momentos de dilatación que aumentan la tensión dramática, cuando el conde debe confiar a Senén, el arribista al que desprecia, para que se las lea, las pruebas documentales que le aportan la verdad tan anhelada.

El hecho de no ver con claridad es, más que nada, un obstáculo para resolver el enigma. En un primer momento Albrit intenta en vano distinguir visualmente a las chicas:

«Chiquillas, acercaos más a mí: aproximad vuestros rostros para que os vea bien. (*Se ponen una a cada lado, y él las abraza. Las tres cabezas resultan casi juntas.*) Así, así... (*Mirándolas fijamente y con profunda atención.*) No veo, no veo bien... (*Con desaliento.*) Esta condenada vista se me va, se me escapa cuando más la necesito... Y por más que os miro, no hallo diferencia en vuestros semblantes». (p. 57) [489]

Es interesante destacar que la deficiente visión no se compensa mediante la información auditiva: las voces de las chicas son iguales y cuando llegan a fundirse en una sola por los efectos del eco en la gruta de Santorojo, a Albrit le entra pánico. Cuando las chicas le explican las diferencias visibles entre ellas, resulta que no hacen al caso y que la creciente ceguera de Albrit sólo es un impedimento aparente. Pronto se da cuenta que incluso una vista perfecta no es la herramienta adecuada para llegar a la verdad que busca.

No pudiéndose guiar por la vista, Albrit confía en los sueños para descubrir la verdad. En un monólogo interior se dice:

«No, no son los sueños un carnaval en nuestro cerebro. Es que... bien claro lo veo ahora..., es que el mundo espiritual, invisible que en derredor nuestro vive y se extiende, posee la razón y la verdad, y por medio de imágenes, por medio de proyecciones de lo de allá, sobre lo de acá, nos enseña, nos advierte lo que debemos hacer...» (p. 68)

Albrit ve en un sueño cómo su hijo muerto Rafael entra en el cuarto de las niñas y mata a Dolly. Esto le lleva a la convicción de que Dolly es la nieta espúrea y en medio de la

noche se levanta de la cama y se acerca a la habitación de las niñas. Llegado allí se da cuenta que no tiene derecho de matar a ningún ser humano. Desde el planteamiento inicial del conde, el sueño revela la verdad: efectivamente, su hijo, poco antes de morir, había querido rechazar a la hija falsa -Dolly- y reclamar a la verdadera. Pero este sueño queda contrarrestado por el sueño que Dolly le cuenta a su abuelo y en el que se ve abrazada por Rafael. Este sueño revela una verdad más fundamental que la primera: que Dolly es un ser digno de amor. Los sueños, aunque instructivos, no sirven, pues, para salir de las dudas.

Después de descartar como argumentos no pertinentes para distinguir a las niñas los rasgos físicos, la sensibilidad al dolor, el orgullo, la afición a determinadas actividades, Albrit se decide por la niña que respeta su autonomía y demuestra tener más afinidades de temperamento con él, creyendo responder así a su pregunta inicial, la de la nobleza basada en la transmisión genética.

Resulta que la respuesta que Albrit había encontrado -la verdadera nieta es Dolly- era la buena, a condición de replantear la pregunta. Albrit confundía la nobleza genética con la nobleza ética. La revelación de la verdad genética por Senén y por el prior de Zaratán no hace más que dilatar el fortalecimiento de la convicción que siente Albrit de la verdad verdadera -la razón de la sinrazón-: la nieta auténtica es la genéticamente falsa, porque lo quiere y se ofrece a compartir su vejez.

La tradicional metáfora bíblica y platónica que iguala la luz y el conocimiento no sólo subyace al progreso de la intriga de *El abuelo* sino que también se textualiza. Así en [490] momentos de duda, el conde se exclama: «Señor de los cielos y de la tierra, ilumíname, dame la verdad que busco» (p. 79). Pero la otra metáfora bíblica, que iguala 'luz' a 'alegría' también está presente, como cuando el conde califica a Dolly, que acaba de prometerle que no lo abandonará jamás, como «la que es luz, consuelo y gloria de mi vida» (p. 95).

Para llegar al saber auténtico y atravesar las sucesivas capas de apariencias, la herramienta que se impone no es ni la vista ni el conocimiento histórico sino la experiencia del amor. Más que ver, hace falta sentir y para eso la ceguera parcial no constituye un impedimento.

Pasemos ahora a Clarín. Salvo excepciones -recordamos unas notas de Laureano Bonet- los comentarios sobre *Cambio de luz* privilegian la temática religiosa en detrimento de otros posibles focos de análisis. Tenemos la impresión de que la crítica incluso reciente se ha 'cegado' apuntando directamente hacia la identificación entre la problemática religiosa de la persona Leopoldo Alas con la del personaje Jorge Arial. Creemos que el carácter posiblemente autobiográfico y la emoción que el cuento puede despertar en el lector no deben impedir un análisis de los motivos literarios desde un punto de vista estético, análisis que intentamos iniciar aquí.

Al contrario de lo que ocurre en *El Abuelo*, en *Cambio de luz* Clarín instala desde el principio dos sistemas de percepción, el visual y el auditivo, cuando caracteriza a la familia de Jorge Arial:

«tres cabezas rubias, y él decía también, tres almas rubias, *doradas, mi lira*, como los llamaba al pasar la mano por aquellas frentes blancas, altas, despejadas» (p. 300). [491]

La hija es un «botón de oro» -elemento visual- y tiene como apodo la *dominante* - término musical- (*ibid.*). Mujer, hijo e hija parecen «estrofa, antistrofa y épodo de un himno» (*ibid.*), lo que intensifica el motivo musical.

Otra diferencia esencial con el tratamiento galdosiano del tema en *El abuelo* es la asociación inmediata de la percepción con el arte, y a través del arte con el conocimiento. Ariel empieza su travesía vital siendo pintor y la observación del mundo visible en función de la representación pictórica le lleva a unos métodos más sofisticados para observar lo real, los practicados por las ciencias exactas experimentales. A través de la investigación científica llega a la estética y la filosofía positivista y analítica.

Muy pronto en el relato se instala la oposición entre la apariencia, aprehensible mediante los ojos, y la esencia: observado desde fuera, Ariel tiene todos los motivos para ser perfectamente feliz, pero no lo es, y sus familiares y amigos no consiguen desentrañar las causas de su melancolía. El amor y la amistad no implican ni la transparencia ni la comunicación, la «mirada franca, serena, cariñosa» es una pantalla que esconde «una pena, una llaga», insondable porque Ariel se niega a hablar de sus preocupaciones (p. 302). No se puede imaginar mayor contraste con el protagonista de *El abuelo* que grita su preocupación pero no encuentra a quien le oiga.

El conflicto ideológico que se produce al principio de *El abuelo* entre el conde de Albrit, defensor de los valores del antiguo régimen, y la élite de Jerusa, superficialmente moderna, se plantea en *Cambio de luz* dentro del mismo Jorge Ariel, pero no en términos ideológicos sino metafísicos: el espacio de la fe cristiana, que se siente, queda corroído por la duda derivada de las lecturas de filósofos positivistas según los cuales «ver es creer». La resolución del conflicto entre la verdad y las apariencias queda supeditada a la cuestión de la existencia de Dios: para Ariel, si no hubiera Dios, nada tendría importancia.

La búsqueda incesante de la esencia por la vía científica y analítica, que necesita la cooperación de la vista, no hace más que dañar los ojos de Ariel que tiene que aprender a servirse de ellos parsimoniosamente. En él se produce una evolución hacia otro modo de aprehender la realidad:

«Era cada día menos activo y más soñador. Se sorprendía a veces holgando, pasando las horas muertas sin examinar nada, sin estudiar cosa alguna concreta; y, sin embargo, no le acusaba la conciencia con el doloroso vacío que siempre nos delata la ociosidad verdadera» (p. 306).

En este fragmento se prepara la transición de una aprehensión analítica a una aprehensión global de la realidad. A partir de aquí vuelve a surgir el tema auditivo, musical, ya anunciado al inicio del cuento. La audición de la sonata de Kreutzer de Beethoven es comentada como sigue:

«aquel hablar sin palabras, de la música serena, graciosa, profunda, casta, seria, sencilla, noble; aquella revelación, que parecía extranatural, de las afinidades armónicas de las cosas, [492] por el lenguaje de las vibraciones íntimas; aquella elocuencia sin conceptos del sonido sabio y sentimental, le pusieron en un estado místico que él comparaba al que debió experimentar Moisés ante la zarza ardiendo» (p. 307).

He aquí como el personaje trasciende el plano de la realidad visible y supera la lógica racionalista. La música otorga a su «misteriosa realidad estética» «la voz de lo inefable» (pág. 307). Libera al mismo tiempo el profundo sentir del personaje, que deja resbalar las lágrimas, y hace superflua la comunicación mediante el código lingüístico.

Esta relación directa entre la música y la religiosidad no debe extrañar si unas páginas más adelante el personaje se hará leer textos estéticos de Wagner, el artista total que en Bayreuth había escenificado sus obras como ritos religiosos y que estimaba que la música era apta para comunicar lo inefable. El personaje Jorge Ariel no se distingue aquí de muchos melómanos de su siglo para los que, como dice Peter Gay: «To hear great music, then, especially when it was worthily performed, was, for many nineteenth-century bourgeois, to traffic with divinity.»

La visión objetiva de la realidad se sustituye por la música *subjetiva* (p. 308) que va improvisando Ariel en el piano de su hijo. Le es revelada la presencia de una verdad nueva, no formulada aún: «una voz de lo *inexplicable* que le pedía llorando interpretación, traducción lógica, literaria» (*ibid.*). Esta verdad a punto de eclosionar se presenta mediante un símil auditivo: «este rumor de fuente escondida bajo hierba, que me revela la frescura del ideal que puede apagar mi sed» (*ibídem*), frase que tiene resonancias místicas.

Dentro del engranaje de imágenes organizado en el cuento, la vista de Ariel se hace superflua y resulta, pues, 'lógico' que la pierda. En el nivel de la intriga, es el propio Ariel el que provoca la ceguera, trabajando a altas horas de la noche a la luz de un quinqué. Pero [493] más que el abuso de los ojos parece responsable la excitación nerviosa a la que no pone freno:

«se dejó embriagar como en una orgía de corazón y cabeza, y sintiéndose arrebatado como a una vorágine mística, se dejó ir, se dejó ir, y con delicia se vio sumido en un paraíso subterráneo luminoso, pero con una especie de luz eléctrica, no luz de sol, que no había, sino de las entrañas de cada casa, luz que se confundía disparatadamente con las vibraciones musicales: el timbre sonoro era, además, la luz» (p. 310).

He aquí el fragmento central del cuento donde se produce el «cambio de luz» que le da título. Como ocurre en la literatura mística, la experiencia extática sólo puede verbalizarse hasta cierto punto mediante imágenes eróticas. A partir de elementos léxicos como 'embriagar', 'orgía', 'arrebatado', 'vorágine', 'las entrañas', la repetición de 'se dejó ir' y la oposición entre 'corazón' y 'cabeza' resuelta más lejos en una oposición más totalizadora entre estas partes 'nobles' del cuerpo y 'las entrañas' podría iniciarse una interpretación psicoanalítica en la que no podemos adentrarnos dentro de los límites de este trabajo. La experiencia extática es tan intensa que se borran las fronteras entre los sentidos, ya que la extraña nueva luz coincide con el timbre sonoro.

La oposición entre la superficie y la profundidad no sólo es paralela a la que se produce entre lo visual y lo auditivo. Tiene que ver también con la que opone la realidad hasta cierto punto tranquilizadora pero insuficiente en la superficie terrestre a los secretos que contienen las entrañas de lo subterráneo.

Arial ha vislumbrado lo divino y paga su atrevimiento con la ceguera física. Pero la pérdida de la vista queda compensada por la fe segura y la nueva visión, por dentro, inseparable de la música. Las melodías que improvisa Arial al piano le sirven de lenguaje para traducir sus íntimas convicciones religiosas, pero para sus familiares siguen siendo oscuras. Como al principio del cuento, Arial se niega a hablar con su familia sobre su concepto de la religión. La verdadera comunicación se establece a través de los grandes compositores, interpretados por el hijo pianista:

«Beethoven, Mozart, Haendel, hablaban a todos cuatro de lo mismo. Les decían, bien claro estaba, que el pobre ciego tenía dentro del alma otra luz, luz de esperanza, luz de amor, de santo respeto al misterio sagrado... La poesía no tiene dentro ni fuera, fondo ni superficie; toda es transparencia, luz increada y que penetra a través de todo...; la luz material se queda en la superficie, como la explicación intelectual, lógica, de las realidades resbala sobre los objetos sin comunicarnos su esencia...» (p. 313)

El vehículo de esta poesía no puede ser el lenguaje de la comunicación verbal, que se basa precisamente en las separaciones entre 'dentro' y 'fuera', 'fondo' y 'superficie' y necesita de las diferencias netamente instaladas. Pero donde el lenguaje debe callar, habla la música. [494]

La interpenetración de las diversas percepciones sensoriales se hace más fuerte aún al final del cuento, cuando el narrador muestra cómo Arial quiere tener a su esposa y a sus hijos muy cerca de él y percibe la luz solar gracias a los cabellos de su hija con los que se acaricia la mejilla: «y la seda rubia, suave, de aquella flor con ideas en el cáliz, le metía en el alma con su contacto todos los rayos de sol que no había de ver ya en la vida...» (*ibid.*).

Resulta a primera vista mucho más fácil encontrar en la historia de la literatura del siglo XIX unos intertextos que apunten hacia *Cambio de luz* que hacia *El abuelo*. En cuanto a la temática global del ciego visionario cabe citar esta estrofa de Víctor Hugo, dirigida a un poeta ciego y que ilustra la trayectoria de Jorge Arial:

«Chante! Milton chantait; chante! Homère a chanté.
Le poète des sens perce la triste brume;
L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté.
Quand l'oeil du corps s'éteint, l'oeil de l'esprit s'allume».

La visión particular que desarrolla el personaje de Clarín pasa por la música y una visión del mundo global, basada en la analogía, lo que no deja de evocar las filosofías herméticas que frecuentaban los simbolistas. Allí es imposible no evocar *Les correspondances* de Baudelaire donde los perfumes, los colores y los sonidos se responden. El propio Clarín

había subrayado la importancia de la música como fuente de conocimiento cuando escribió en 1887:

«Yo, partidario de Zola en muchas cosas, no le sigo en su guerra a la música, y en esto me acerco a Schopenhauer, al cual la música le hablaba de un mundo bueno que no había, pero que debía haber».

En conclusión podemos decir que aparte de un punto de arranque común -un protagonista con la vista deficiente-, la temática de la visión y el saber en las dos obras que nos han ocupado se desarrolla de manera totalmente diferente. En *El abuelo* la vista y, por [495] extensión metonímica, el conocimiento de los hechos materiales queda descartado como instrumento de saber auténtico. La luz que reclama el protagonista y que recibe al final no es una verdad objetiva sino una alegría basada en el amor comunicado. Frente al amor, el saber intelectual pierde todo interés. *Cambio de luz* funciona a base de una serie de oposiciones interrelacionadas: visión 'por fuera', objetiva, analítica, superficial vs. visión 'por dentro', subjetiva, global, profunda. Esta segunda visión que da acceso al saber auténtico, no necesita de la vista y rompe las barreras entre los sentidos. Privilegia la música pero excluye la comunicación verbal. La diferencia se puede explicar no solo por las convicciones estéticas de los dos autores sino sobre todo por la problemática escogida - si fuese posible separar estos elementos, claro está-: *El abuelo* plantea un problema de relaciones humanas, *Cambio de luz* una cuestión metafísica.

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

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



editorial del cardo