

2015

La Reconstrucción De Significado En Doña Perfecta De Galdós

Benjamin D. Rodriguez
University of South Carolina

Follow this and additional works at: <https://scholarcommons.sc.edu/etd>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Rodriguez, B. D.(2015). *La Reconstrucción De Significado En Doña Perfecta De Galdós*. (Master's thesis). Retrieved from <https://scholarcommons.sc.edu/etd/3730>

This Open Access Thesis is brought to you by Scholar Commons. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of Scholar Commons. For more information, please contact digres@mailbox.sc.edu.

LA RECONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO EN *DOÑA PERFECTA* DE GALDÓS

by

Benjamin D. Rodriguez

Bachelor of Arts
Winthrop University, 2011

Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

For the Degree of Master of Arts in

Spanish

College of Arts and Sciences

University of South Carolina

2015

Accepted by:

Francisco J. Sánchez, Director of Thesis

María Cristina C. Mabrey, Reader

Lacy Ford, Senior Vice Provost and Dean of Graduate Studies

© Copyright by Benjamin D. Rodriguez, 2015
All Rights Reserved.

ACKNOWLEDGEMENTS

A todos los que me han apoyado en este trabajo, les doy mis más sinceros agradecimientos:

A Dios gracias, primero y último;

También a mi esposa Laura, sin cuyo apoyo y comprensión, no habría llegado a terminar este gran esfuerzo;

Al Dr. Sánchez, por su ejemplar paciencia conmigo y a la Dra. Mabrey: gracias a entrambos por sus consejos y sinceras palabras de ánimo;

A la Dra. Charlebois, que durante la maestría ha sido siempre una buena ayuda y ha sabido ser misericordiosa y paciente conmigo y con otros desde nuestro primer año de estudios graduados;

A todos los profesores con quienes he tomado cursos mientras escribía esta tesis, por su inapreciable bondad: en particular a la Dra. Amy Lehman;

Y finalmente, a Andrés Arroyave, compañero de fatigas —en más de un sentido—: gracias por su franca amistad.

ABSTRACT

Generally considered a thesis novel and a primitive example of the author's incipient Realism, Benito Pérez Galdós' *Doña Perfecta* (1876) is a much more nuanced narrative. While certainly in the vein of Spanish tendentious, or thesis, novels —Galdós censures the intolerance and ignorance of the Spanish countryside and offers up the protagonist, Pepe Rey, as an example of the values of European liberal progress that have the potential to save the nation— at the close of the narrative, the author does not conclude (as is usually held) that one option (thesis) is better than the other. Written at a time when Galdós was acutely attuned to the currents of Realism circulating throughout Europe, the novel serves as a response to his desire to show the Spanish people what was wrong with its society. This didactic impulse implies a relationship between author and reader that is essential for a complete understanding of the work. In order to instruct the reader in the correct way to read Spanish history and to see the true nature of Spanish society, the author employs the techniques of irony and allegory. Obliging the reader to constantly revise what he knows of the fictional world during the course of his reading, these techniques make necessary a reconstruction of the novel's meaning starting with the literal level of textual analysis, which considers the text as a series of verbal symbols contributing to an overall verbal pattern, and ending with a reflexive interpretation of the polysemy of words and how they contribute to the dense, symbolic import of the novel in its entirety.

TABLE OF CONTENTS

| | |
|--|-----|
| ACKNOWLEDGEMENTS..... | iii |
| ABSTRACT | iv |
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO 1: LA IRONÍA..... | 13 |
| 1.1 UNA LECTURA CENTRÍPETA: EL TEXTO COMO COMENTARIO IRÓNICO DE SÍ MISMO..... | 19 |
| 1.2 UNA LECTURA CENTRÍFUGA: LA IRONÍA COMO EXPERIENCIA EXTRATEXTUAL..... | 24 |
| 1.3 LA IRONÍA LOCAL | 36 |
| 1.4 LA IRONÍA DRAMÁTICA..... | 40 |
| CAPÍTULO 2: LA ALEGORÍA NARRATIVA | 44 |
| 2.1 LA FORMA DEL GÉNERO Y <i>DOÑA PERFECTA</i> | 44 |
| 2.2 LA MATERIA DE LA ACCIÓN NARRATIVA: LA PRESIÓN HORIZONTAL DE LA LECTURA Y LA INTERPRETACIÓN LECTORA..... | 64 |
| CONCLUSIÓN: LA PREGUNTA ÚLTIMA DE LA ALEGORÍA | 74 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 81 |

INTRODUCCIÓN

Desde su publicación en 1876, *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós no ha dejado de despertar el interés. En su edición de la novela (la edición empleada aquí), Rodolfo Cardona intenta dar cuenta del hecho de que siga interesando a «lectores comunes y críticos literarios» y se pregunta cómo, aun hoy en día, una novela «tan arraigada en la lucha ideológica de su momento ha logrado crear un interés que va más allá del mero interés histórico» (Galdós 26). Con respecto de la perenne popularidad de la obra, en 1998 Peter Bly publicó un estudio sobre todos los artículos escritos sobre el Realismo y el Naturalismo españoles en la revista *Hispania* durante ochenta y un años. Encontró que de un total de 131 artículos pertinentes, 74 eran dedicados al estudio de Galdós («Eighty-One Years» 811) y que de éstos, las novelas más estudiadas del autor canario eran *Doña Perfecta* y *Marianela* (cada una el enfoque de seis artículos) (812).

Entonces, para resumir el argumento de la novela de 1876: trata el pretendido casamiento del ingeniero José (Pepe) Rey con su prima Rosario de Polentinos, una unión concertada por un acuerdo entre el padre y la tía de Pepe. Camino a Orbajosa, donde vive su tía Perfecta, Pepe viaja a la tierra natal de su difunta madre con intención de conocer a la prima antes de consentir al matrimonio. Un hombre de la sociedad madrileña formado en el extranjero (en Alemania e Inglaterra), Pepe encuentra que desde el inicio, sus ideas liberales y progresistas no son bien acogidas en el ambiente agrario del imaginario campo español. Citado desde su llegada en un sinfín de pleitos por unos amigos labriegos de su tía con motivo a unas tierras heredadas de su madre, se enfrenta con la hostilidad de los

habitantes que ven con mal ojo todo el que viene de fuera. A esto se agrega la inexplicable hostilidad del confesor de su tía, Inocencio Tinieblas, que parece resuelto a predisponer a Perfecta en contra de Pepe mediante sutiles ironías y acusaciones de ateísmo. Luego que se le encierra a Rosario a causa de una supuesta enfermedad congénita, Pepe descubre que toda su desgracia ha sido una intriga de su tía para desesperarlo y prevenir un matrimonio que nunca ha querido, pero al que ha consentido porque su hermano le había ayudado a salir de las deudas aplastantes heredadas de su esposo libertino. Aumentadas las tensiones, el conflicto familiar se proyecta al escenario nacional con la llegada de tropas reales a Orbajosa para suprimir unas sublevaciones que se rumorean. La historia de la familia es una alegoría para los conflictos ideológicos de un siglo tempestuoso, en el que, recuerda el crítico Ignacio Javier López, tan sólo en el período del Sexenio hubo tres golpes de estado, dos guerras civiles, dos dictaduras, dos monarquías, una república y un total de ocho jefes de estado (15).

En la crítica, es de costumbre clasificar la novela o como una novela tendenciosa o una novela de tesis, sin mucha diferencia sustancial entre los dos términos —de todos modos una novela de ideas. Según Anthony Zahareas, *Doña Perfecta* es «an example of dense narrative synthesis [...] full of codes», una síntesis que incluye tanto la composición narrativa como los referentes históricos de la época. Más aun, a los que descartarían la tesis de la obra, el crítico les advierte de los peligros de esta posición: «in stressing the art of narrative and rejecting thesis novels, Galdosian critics usually assume and even propagate “ambiguity”, “incompleteness”, “irony”, “neutrality” as being more worthy in novels like *Doña Perfecta* than transparency, commitment, tendentiousness or persuasion. In 1876-77, however, Galdós reconciled effectively thesis and symbolic

realism» (32). De acuerdo, una discusión productiva de la novela no puede proceder sin tomar en cuenta la tesis o tendencia de la obra y no puede decirse que es una obra de arte autosuficiente. No existe *a pesar de* las condiciones históricas de su tiempo. Todo lo contrario: su marcado carácter político es una manifestación de y una respuesta a los avatares del siglo.

En una novela de tesis, entonces, el autor presenta dos alternativas, de las cuales es su propósito apoyar una sobre la otra. Para Vernon Chamberlin y Jack Weiner, la tesis de Galdós puede haber sido inspirada en una posible influencia de Turgueniev. Al respecto, dicen: «Certainly there is no doubt that Galdós' early novels do reflect his interest in the principal theme of Turgenev's masterpiece—the conflict between the old and the new generation». Además, no se trataba tan sólo de un conflicto político, sino ideológico:

it is not until *Doña Perfecta* in 1876 that Galdós makes his rebellious young hero a university graduate trained in sciences. While Lázaro in *La Fontana de Oro* and Martín Muriel in *El audaz* had striven for political solutions, the more mature, better educated Pepe Rey (like Turgenev's protagonist in *Fathers and Sons*) is interested only in the changes that science and the positivistic outlook can effect. An obvious explanation for the shift of emphasis away from political struggle lies in the fact that the year 1876 marked the final defeat of the Carlist cause—which, for Galdós, had symbolized the older, dogmatic generation. (20)

Chamberlin y Weiner escriben de modo convincente acerca de las semejanzas entre el argumento de ambas obras mencionadas y además sugieren que, a pesar de la trágica

muerte del protagonista de *Doña Perfecta*, la novela anticipa un cambio grato para la nación. Recordando que el año 1876 significa la derrota final de la causa carlista, proponen que para Galdós significaría la posibilidad de un triunfo de los valores liberales y positivistas. De ahí, la tesis del autor canario apoyaría la causa liberal.

En su artículo, “A propósito de Turgueniev y Galdós,” Cardona también afirma que se trata de una novela de tesis¹; aunque concluye que no hay evidencia definitiva de la influencia del autor ruso sobre Galdós (213). Antes bien, sugiere que otra novela de Turgueniev publicada después de 1876, *Tierra virgen* (1877), tiene más en común con *Doña Perfecta* que *Padres e hijos* (1862) (205). Refiriéndose a un «patrón argumental» popular en el siglo XIX ya señalado por la crítica —en el cual un joven provincial (no de la capital como Pepe Rey) e inteligente con mucho potencial se ve excluido de la sociedad que visita y muere trágicamente al final— Cardona dice que parece haber otro patrón argumental similar en varias novelas del siglo que explica las semejanzas que tanto él como Chamberlin y Weiner ven entre la obra de Galdós y Turgueniev (210). Para Cardona, aunque el patrón al que pertenece *Doña Perfecta* igualmente resulta en la muerte del protagonista, también apunta a un final feliz que representa una transición de valores sociales: «Un modelo toca el clarín de la retirada hacia la retaguardia, mientras que en el otro escuchamos la llamada a la vanguardia» (214). Según este criterio, la tesis de Galdós conforma al segundo modelo, el del final feliz (la llamada al cambio). En la conclusión del presente estudio, habrá una reevaluación de la idea del supuesto final feliz

¹. Aun si más tarde dirá que lo que acomete Galdós es más bien un vivo retrato psicológico y humano de la sociedad española: «Si uno ve la novela en términos de tipos e ideas esquemáticas solamente, la narración se convierte en un denso conflicto de abstracciones ideológicas y no puede trascender el plano de la novela de tesis que, a lo sumo, habría alcanzado solamente un interés histórico para el lector moderno» (Galdós 41).

de la novela. No obstante, primero es necesario cuestionar seriamente la categoría de novela de tesis tan popular en la crítica.

A propósito de esta categoría, hay que recordarse que fue aplicada posteriormente a ésta y a otras novelas. O sea, cuando Galdós escribió *Doña Perfecta*, el género no existía todavía. Al respecto, López recuerda que las novelas españolas que estudia en su libro, *La novela ideológica*, preceden el *roman à thèse* francés de Paul Bourget y otros por una década. Dice que en España, la novela «respondió a estímulos extraliterarios, procedentes mayormente de la política», (35) y «El cambio por el que pasamos de una novela de ideas a una novela de tesis es, en el caso español, una reacción de los críticos. Se produjo cuando la novela dejó de discutir las ideas de los autores, y empezó a ser usada por los críticos para oponer ideas [...] una novela de tesis propiamente dicha era [...] aquella otra en que se defendía lo ideológicamente inaceptable» (117). López asevera que *Doña Perfecta* pertenece a un grupo de textos que él llama *la novela ideológica*, un género producido entre los años 1875 y 1881 y que resulta, necesariamente, de la «distancia entre los autores y el poder» (23). Debe recordarse que a partir de enero de 1875 la Restauración borbónica había triunfado sobre el malogrado Sexenio liberal de 1868-1874 (15). Entonces, López explica que la novela ideológica surgió estimulada por el fracaso liberal (el «punto de referencia indispensable» para el estudio del género, 26) y con un cambio de formato evidente en la obra de Galdós: «El sentimiento de fracaso pudo aparecer con anterioridad, en efecto, y puede estar ya presente en los *episodios [nacionales...]* Pero lo que resulta significativo, en realidad, es el nuevo formato, o sea, que el sentimiento aparezca formulado en una “novela contemporánea”, o sobre los “hechos contemporáneos”, y no simplemente en un

“episodio” histórico»² (17). Dicho esto, en *Doña Perfecta* no hay una clara ruptura entre pasado y presente, sino que el pasado influye en el presente de modo significativo y, en el curso del presente trabajo, se verá que la historia es uno de los temas más relevantes de la novela.

Bien, que el nombre del género —el de *novela de tesis*— sólo haya existido después de ya publicadas las novelas así clasificadas no significa que no posean tesis o tendencias. Al contrario, a menudo la crítica ha hecho referencia a la intención didáctica de Galdós y su conexión con la función informativa de la corriente realista dentro de la cual algunos colocan *Doña Perfecta*. Por ende, ciertos críticos tildarán de inferior la narrativa de Galdós, un ejemplo de los cuales, como muestra Bly, es el crítico y poeta de la Generación del 27, José Bergamín, en la primera parte de su carrera. Acerca del cambio de opinión en el pensamiento posterior del poeta, Bly señala que se trata de «a “tópico” or common place in the history of Galdós criticism, however insignificant it may seem, to wit, that Bergamín—like a number of other members of the Generation of 1927—changed over time his evaluation of Galdós’s work» («Plumbing the Depths» 11). Sin duda, esta inicial reacción negativa a la obra de Galdós podría caracterizar una reacción vanguardista al Realismo en general, pero más tarde, el poeta-ensayista compararía la obra del novelista a la obra de su contemporáneo ruso, Tolstoi, y al arte nacional de Goya. En un ensayo escrito a mediados del siglo XX, «Bergamín ends his disquisition on Tolstoy and Galdós with an injunction to modern Spanish youth: it must

². En 1897, Galdós clasificó su propia obra según: los *episodios nacionales*, las *novelas de la primera época* (1870-1879), y las *novelas españolas contemporáneas* (desde 1881):

Lo que se tiende a olvidar, no obstante, es que esta clasificación corregía otra veinte años anterior pues, según los anuncios insertos en ediciones de las novelas mismas [...], el autor había usado por vez primera la expresión “novela española contemporánea” con motivo de la publicación de la primera parte de *Gloria* en enero de 1877. En esta ocasión, la denominación no era aplicada a *Gloria*, sino a *Doña Perfecta*, título publicado por Galdós el año anterior. (López 148-149)

read Galdós's work if it wants to understand the eternal spirit of Spain» (16). Aun si en el momento en que publicó *Doña Perfecta* no hubiera tenido acceso a una traducción de la obra de Tolstoi, ya en 1876, Galdós estaba obsesionado por retratar a su sociedad tanto como lo hacía novelísticamente el ruso para la suya y como lo hiciera Goya con sus pinturas del pueblo español a principios del siglo.

Otro ejemplo menos favorable para el novelista y uno que elucida la posición vanguardista respecto del Realismo es lo que el autor Juan Benet tiene que decir sobre la novelística galdosiana. Citando unos comentarios del autor madrileño, Joan Oleza glosa: «La acusación más agria que Benet dirigió al realismo, aparte de su impresentable aspecto tabernario, radicaba en la subordinación del estilo a la información y al argumento. “Yo creo —escribía en 1966— que los valores literarios son independientes de los servicios informativos”» (177). Según explica Oleza, Benet no es el único en criticar así a Galdós y al Realismo, sino que se trata de un «triple frente [...que] proclamaba la emancipación del lenguaje poético, dentro de la emancipación general del lenguaje con respecto a la realidad [...un] paradigma formalista-estructuralista-semiótico que se impuso plenamente en la teoría literaria entre 1920 y 1970, aproximadamente» (180).

Ahora bien, si en rigor *Doña Perfecta* no es todavía una novela realista, consta que la obra muestra ciertas características del Realismo. De hecho, Galdós ya estaba interesado en el género desde hace unos años. Como destaca López, por ejemplo, el inédito manuscrito de *Rosalía*, compuesto en 1872, ya respondía a las corrientes realistas circulando en Europa en el momento (98). Este manuscrito sería el modelo para la primera parte de *Gloria* (1876), aunque ésta sería más de corte romántico (108). Sin

embargo, como en el más temprano texto de *Rosalía*, en *Doña Perfecta* se advierte ya una influencia realista amén de una ironía estructural³. Con esta última obra, lo que se presenta en la cronología de la novela española puede considerarse un buen ejemplo de una novela intermedia. De hecho, Oleza alude a esto cuando explica: «En 1873-1876 el realismo no podía ser ni convencional ni tradicional por la sencilla razón de que no existía como poética en España, y era Galdós quien lo estaba imponiendo con sus primeros *Episodios Nacionales* y con sus primeras novelas de tesis»; (193) y López afirma que el género solamente cundiría definitivamente en España en 1878 (18). Al respecto, Germán Gullón dice que la vertiente realista de Galdós en *Doña Perfecta* (en su forma ideológica) ya empieza a distinguirse de la otra, y más temprana, vertiente popular con los tradicionalistas: la idealista de Fernán Caballero, Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda «y, a su lado, en un apartado propio el singular Juan Valera» («La presencia de Cervantes» 34).

Como novela intermedia, entonces, conviene imaginar la novela aquí estudiada — no simplemente una novela de tesis porque el planteamiento de la novela es más matizado que una inflexible tendencia política, pero una novela ideológica no obstante, con definidos pronunciamientos sobre una sociedad intolerante y anquilosada por un exceso de conservadurismo. Mas con denominarla así hay que tener cuidado porque una novela *intermedia* puede sugerir lo que Gilman llama, en *Galdós y el arte de la novela europea*, una evolución: «Para nuestro presente propósito, el krausismo galdosiano tiene gran importancia porque nos ayuda a entender el avance evolutivo que va de *La Fontana* a *Doña Perfecta*» (89). Según Gilman, este desarrollo llevará, finalmente, a la obra maestra de Galdós, *Fortunata y Jacinta*. Puede ser peligrosa esta interpretación porque,

³. En *Rosalía*, la ironía sirve «como principio estructural» (López 108).

aunque puede hablarse de un progreso en la narrativa del escritor, *Doña Perfecta* no es un ejemplo inferior a la subsecuente producción galdosiana.⁴

Por una parte, el Realismo mismo puede considerarse un género intermedio. Por ejemplo, Fredric Jameson expone una visión del Realismo decimonónico como género que solamente puede existir en términos de una antinomia entre el pasado irrevocable del relato y un presente abierto a que desboca la novela (24-25). El pasado del relato representa un universo cerrado en el cual los personajes más bien parecen tipos estáticos con identidades fijas. Al contrario, el eterno presente del individuo burgués del siglo XIX es algo imitado en los escritos realistas y representa una ruptura con la narrativa anterior —la del cuento o relato (29). Además, como movimiento que sólo existe en la encrucijada del pasado del relato y el eterno presente burgués, el Realismo no logra escapar del todo unas descripciones melodramáticas (46) o alegóricas (65). Ciertamente es que, si *Doña Perfecta* no es una novela completamente realista, es de inspiración realista y el análisis de Jameson permite ver que los elementos melodramáticos o alegóricos presentes en la novela no invalidan que así lo sea.⁵

No obstante, en todo honor a la verdad, el conjunto de ciertas corrientes de literatura de una nación o época en general puede considerarse, no necesariamente intermedio y apuntando a alguna forma superior y teleológica, sino *transitorio* (en el

⁴. Últimamente, aun la obra definitivamente realista del canario ha sido el objetivo de renovado escrutinio. Francisco Caudet, por ejemplo, en el capítulo «La falacia mimética: la cuestión del realismo en Galdós» de su libro, *El parto de la modernidad: La novela española de los siglos XIX y XX*, ha intentado desmitificar algunos lugares comunes de los estudios tradicionales sobre el realismo de Galdós (51-52). Importantemente para el presente estudio, separa la obra crítica galdosiana y sus comentarios sobre la literatura de su obra novelesca, apuntando que si Galdós habla de un «todos nosotros» en sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870), este grupo no incluye a toda la sociedad sino a la clase media a que pertenecía el autor. Más aún, dice: «De entrada, nos encontramos, por tanto, con un engañoso perspectivismo de clase, con un prepotente “todos nosotros” que Galdós, a la hora de escribir novelas, afortunadamente corrigió, enmendándole la plana a su discurso teórico con la praxis literaria» (53).

⁵. Para una discusión más detallada sobre la antinomia entre pasado y presente, véase capítulo 2.2.

sentido etimológico), en movimiento. Pensando de esta manera, uno podría ver una conexión análoga con lo que Frye dice de la manera en que las obras literarias:

se mueven en el tiempo como la música y se despliegan en imágenes como la pintura. La palabra narración o *mythos* comunica el sentido de movimiento que capta el oído y la palabra significación o *dianoia* comunica, o al menos conserva, el sentido de simultaneidad que capta el ojo. *Escuchamos* el poema a medida que se mueve de comienzo a fin, pero tan pronto como su totalidad está en nuestra mente “vemos” enseguida lo que quiere decir. (108)

Uno de los efectos de la *periodización* en los estudios literarios, o el estudio de géneros literarios en períodos específicos y aislados, es que estos géneros vienen a concebirse como unidades fijas con rasgos bien definidos (*dianoia*). Ello ignora u olvida que esos géneros también existen *en el fluir del tiempo (mythos)* y, en muchos casos, un(os) texto(s) sólo se asocia(n) con definidos géneros estáticos *a posteriori*. Así pues, aunque se hable de un progreso en la novelística de Galdós, debe usarse en el sentido de simples avances temporales e históricos y no necesariamente en términos de mejorías evolutivas. Esto permite ver al temprano Galdós como autor

Ya adiestrado como periodista cultural y político en el análisis de los múltiples discursos sociales que luchaban por el dominio de la opinión pública de su época [que] supo aprovechar la popularidad del folletín y los clichés de la ficción romántica para presentar una visión de los primeros cuarenta años del siglo en que la tradición literaria romántica sirve como

clave para entender la estructura ideológica de toda un época. (Espejo-Saavedra 89)

Si esto es verdad para las novelas que estudia Espejo-Saavedra, *Memorias de un cortesano de 1815* (1875) y *La segunda casaca* (1876), que forman parte de la segunda serie de episodios nacionales (1875-1879), se colige que sería el caso también para *Doña Perfecta*, publicada en el mismo período. Ya tiene en mente el canario un esquema para entender la realidad y la ideología de su tiempo que responde también de manera dinámica a las corrientes circulando en el ambiente literario.

Lo que incumbe al presente estudio es enfocarse en los mecanismos retóricos del texto —aquí, la ironía y la alegoría, que a veces se critican por ser, supuestamente, poco realistas o inferiores al realismo. Así lo dice Germán Gullón en su reivindicación del estudio de la obra del siglo XIX y de Galdós que, dice el crítico: «ha descansado en dos aspectos de su obra: el realismo de la misma y el valor artístico, formal de sus narraciones. Ambos han sido utilizados, a su vez, para negarle valor literario por los detractores de Galdós, bien porque sus páginas resultaban para algunos demasiado prosaicas y/o sus creaciones faltas de rasgos artísticos» («La novela del XIX» 194). Pero un enfoque retórico es importante porque, mientras algunos críticos se han dividido en campos tan opuestos como el de la teoría de la recepción (del lector) y los que se enfocan o en las intenciones del autor o en el texto como artefacto autónomo y autosuficiente (el New Criticism norteamericano, el «paradigma formalista-estructuralista-semiótico»), tiene la virtud de armonizar un poco de todas estas perspectivas. La retórica supone una relación necesaria entre hablante y oyente, autor / narrador⁶ y lector. El significado del texto existe en el nexo de las supuestas experiencias comunes que puedan, en toda

⁶. Al inicio del capítulo siguiente se explica la división de éstos dos.

probabilidad, compartir el autor y el lector. En la práctica, no es siempre el caso que cada lector haya tenido las mismas experiencias que el autor. No obstante, estas experiencias —el autor asume que sus lectores *sí* las comparten— quedan inscritas en el texto. El presente análisis no niega la posibilidad de unas recepciones distintas según cambia el momento histórico y, con él, las experiencias compartidas de cada audiencia (o grupo de lectores). Empero, tales recepciones tienen menos que ver con el significado histórico que realmente tiene un texto y más con unas significaciones subjetivas que se le aplican desde fuera (es decir, revelan más bien los idearios personales de los lectores). Con su enfoque en los efectos retóricos que tienen la ironía y la alegoría en la narrativa, se pretende esclarecer la probable intención didáctica de Galdós en *Doña Perfecta* y sus consecuencias para la interpretación textual del lector.

CAPÍTULO 1: LA IRONÍA

La ironía en *Doña Perfecta*, tal vez debida a la influencia cervantina, es imprescindible para entender la novela porque si hubiera que entenderla literalmente, ningún lector sería capaz de comprender realmente el mensaje del autor. Aquí, cabe hacer una importante distinción entre autor y narrador porque, como se verá abajo, el narrador parece un observador omnisciente y objetivo, pero sus observaciones no siempre resultan del todo ciertas.⁷ Otras veces, la opinión que da el narrador parece alinearse exactamente con lo que quiere decir el autor. Respecto de esta incertidumbre, Marie-Laure Ryan, en su estudio sobre las funciones del narrador, asevera:

It is, however, my contention that there is always a cognitive level on which the audience of both a written narrative and an oral performance regards the text as a largely accurate statement of facts, even when the narrator is judged unreliable, because unreliability affects only a small proportion of narratorial statements. If the reader did not take a core of propositions as undisputably true, the narrative world would be in a state of such radical ontological indeterminacy that it would be impossible to construe a narrative made out of existents, states, and events. (147)

Este fenómeno, por el cual el lector sigue confiando en la veracidad de la mayoría de los enunciados narrativos, en *Doña Perfecta* se debe a lo que Wayne Booth llama «The

⁷. Considérese el ejemplo de Pepe, según el narrador el modelo de inteligencia y fuerza (sección 1.2.A.) que, en otros momentos, tiende a actuar de un modo quijotesco (sección 1.2.B.).

Ironist's Voice» en su *A Rhetoric of Irony*— una insistente voz irónica que trasluce en toda la narrativa a pesar de que el narrador a veces se contradice ligeramente. Según Booth, puede asumirse que esta voz es la verdadera voz del autor, convincente como tal porque se basa en el expansivo (e insistente) uso que hace el autor del concepto que Booth llama la *ironía estable* (176). Cabe empezar la discusión de la estructura irónica de *Doña Perfecta*, entonces, con esta idea.

A saber, la *ironía estable* («stable irony») es: intencional, encubierta, estable o fija y finita en su aplicación (5-6). Además de intencional, esta ironía supone una relación entre lo que la narratología denota como el narrador y el narratario (o el destinatario de la narración). Según Booth, tal relación se basa en una ironía comunicable, «deliberately created by human beings to be heard or read and understood with some precision by other human beings» (5). También debe recordarse que las opiniones del narrador y del autor no son siempre iguales y, en el segundo capítulo, se hablará de la diferencia entre estos dos.

Pero volviendo a la relación entre narrador y lector (aquí se opta por *lector* en vez de *narratario* simplemente para enfatizar que la interpretación del lector, la lectura misma, es la más importante tarea de la novela galdosiana), puede hablarse verdaderamente de una comunicación intencional porque, como muchos han señalado (y a veces criticado), *Doña Perfecta* es un texto didáctico.⁸ El narrador quiere que su lector entienda el mensaje en tantas páginas comunicado y, si bien el mensaje es encubierto, en la ironía del texto subyace la verdad. De hecho, como puntualiza Booth, lo que se llama literatura no se exime de las condiciones de cualquier enunciado transmitido entre

⁸. Para una crítica de este didacticismo en Galdós y en el Realismo, refiérase a la introducción del presente trabajo y la crítica de Juan Benet que Oleza resume como «la subordinación del estilo a la información y al argumento» (177).

hablante y oyente. O sea, si en cualquier intercambio verbal hay matices sobreentendidos (ora verbales, ora paraverbales), «it is more obviously clear that elaborate inferences are always required when reading what we call literature» (8).

Dicho esto, el trabajo del destinatario de un enunciado verbal o escrito es entenderlo y, en un intercambio donde haya ironía, «the whole thing cannot work at all unless both parties to the exchange have confidence that they are moving together in identical patterns» (13). Entonces es menester una reconstrucción del sentido del enunciado irónico para que ambas partes, narrador y lector (a partir de aquí, se habla solamente en términos de un enunciado escrito, o sea, el texto), estén moviéndose en la misma dirección. En el caso de *Doña Perfecta*, para entender la ironía de la novela, se debe tener presentes los pasos de la reconstrucción del sentido: 1º Rechazar el significado literal; 2º Explorar otras alternativas; 3º Tomar una decisión sobre las posibles intenciones del autor; y 4º Reconstruir el sentido del texto irónico, «necessarily in harmony with the unspoken beliefs that the reader has decided to attribute to the [author]» (10).

Muchas son las interpretaciones de cualquier texto, pero estos cuatro pasos permitirán una evaluación más objetiva de la novela aquí estudiada, una evaluación del *significado* del texto, lo que realmente está escrito, y no de las interpretaciones subjetivas que no se basan en el texto sino en el ideario personal del lector. Se habla de *significado* («meaning») aquí en oposición a *significación* («significance») a partir de la distinción que hace E. D. Hirsch:

Meaning is that which is represented by a text; it is what the autor meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent.

Significance, on the other hand, names a relationship between that meaning and a person, or a conception, or a situation, or indeed anything imaginable. Authors, who like everyone else change their attitudes, feelings, opinions, and value criteria in the course of time, will obviously in the course of time tend to view their own work in different contexts. Clearly what changes for them is not the meaning of the work, but rather their relationship to that meaning. (8)

Por supuesto, este tipo de significado objetivo depende, no obstante, de la valuación del lector y no de modelos *empíricos* («testable, observable»), ni *analíticos*, («logical or mathematical “deduction” from self-evident or axiomatic principles») (Booth 51-52). Se basa, pues, tanto en lo que hay en el texto como en lo que el lector pueda deducir de acuerdo con el sentido común, o los conocimientos inherentemente transmisibles («inherently shareable») (17).

Ello no debe sorprender a nadie puesto que todo el juego de la ficción pende de un mundo que preexiste tanto al autor como al lector («a world they never made»). Eso es, supone tres tipos de acuerdo entre autor y lector, su común experiencia de: vocabulario y gramática; la cultura y su acuerdo sobre el valor de ésta; y los géneros literarios (100). De este modo, el lector tiene todo el material que necesita para reconstruir el significado del texto y el hecho de que su propia valoración dependa de factores extratextuales (conocimientos previos, cultura, géneros literarios) no contradice la posibilidad de una interpretación basada en el significado objetivo de lo que hay en el texto y no en una significación subjetiva. Como Cardona dice en su reacción al artículo de Chamberlin y Weiner, lo que haya de común en ciertas novelas de una misma época (*Doña Perfecta* y

Padres e hijos o *Tierra virgen*) puede deberse a una influencia directa o más bien «lo que el profesor [Stephen] Gilman prefiere denominar “diálogos” entre novelistas. Estos “diálogos” pueden ser conscientes o inconscientes respuestas a obras leídas, las cuales junto con la experiencia vivida, suelen entrar en el proceso creativo» (213). En tal caso el autor es además lector, y sus experiencias y lecturas —ese mundo extratextual y preexistente— entran en juego a la hora de componer una narrativa. Por ejemplo, nadie sería capaz de entender el *Quijote* de Cervantes, por ejemplo, a derechas sin entender toda la tradición caballeresca que el texto parodia. Con esto en mente, resulta más fácil —a la hora de hacer la reconstrucción de un texto irónico— entender que el lector tenga que explorar otras posibilidades respecto a lo que pretenda decir el autor en cualquier momento.

En fin, todo apunta a que éste es un proceso complejo. Booth previene contra la idea de la ironía como una simple «interpretation, deciphering, translating» porque no se trata de revelar, descubrir o traducir el verdadero significado detrás o debajo del enunciado irónico. Más bien, la reconstrucción de dicha verdad implica «the tearing down of one habitation and the building of another one on a different spot» (33). Por tanto, la distancia que media entre la interpretación literal y la irónica es tan grande que las consecuencias de no entender la ironía de un pasaje son graves y: «The metaphor [of reconstruction] clarifies what many commentators have noticed, namely, that there are often many rejected propositions and many victims, not just one». Es más, puede ser que lo que se rechaza o *victimiza* ni se menciona explícitamente (39).

Solamente de esta manera es posible entender la complejidad de *Doña Perfecta*. Por ahora, es necesario un concepto más antes de entrar de lleno en una discusión

productiva de *Doña Perfecta*: la idea del texto liminar («threshold text») que Maureen Quilligan usa en su elaboración de la *alegoría narrativa*. Como se verá en más detalle en el siguiente capítulo de esta tesis, la alegoría narrativa es un género esencialmente verbal o textual (25). Brevemente, esta narrativa es completamente distinta a lo que tradicionalmente se conoce como alegoría, o sea la tradición de desde antes de la Edad Media de imponer comentarios ajenos a un texto para lograr, así, fines religiosos o morales (que compone, más bien, la *allegoresis*). Contrariamente a la alegoría narrativa, estas interpretaciones no cabían dentro de las intenciones originales de las obras que comentaron (29-30). En otras palabras, estas interpretaciones son *significaciones*, no *significados*. Importantemente: «If we understand allegories to unfold as narrative investigations of their own threshold texts, we can see the relationship between allegory as narrative and allegory as commentary in a new, clearer light» (53). La profundidad con que acomete esta distinción Quilligan permite ver claramente los objetivos de toda narrativa alegórica.

Bástese ahora la idea del texto liminar como clave para entender, desde las primeras líneas, toda la narrativa —tanto la alegoría como la ironía de *Doña Perfecta*. Este texto liminar lo componen los dos primeros capítulos de la novela, y toda la ironía que atraviesa la narrativa puede entenderse según el patrón interpretativo que se establece en ellos. Con esto, conviene dividir la discusión que sigue en cuatro partes —el texto como comentario irónico de sí mismo; la ironía como experiencia extratextual; la ironía local; y la ironía dramática— aunque no sin antes comentar la relación entre ficción y realidad en esta novela de propósitos diagnósticos de los males de España en tiempos de Galdós.

1.1 UNA LECTURA CENTRÍPETA: EL TEXTO COMO COMENTARIO IRÓNICO DE SÍ MISMO

A. La ironía como clave interpretativa

En cuanto a lo que pueda decirse acerca del punto anterior, hay que decir que la situación ficticia en *Doña Perfecta* es inherentemente irónica y en la discusión que sigue, la lectura procede en el plano literal, lo que Northrop Frye llama la dirección «interna o centrípeta» de la lectura: «en ella tratamos de elaborar, a partir de las palabras, el sentido del más amplio patrón verbal que constituyen» (102). No es necesario ir más allá de las primeras páginas para ver cómo Galdós plantea esta situación ficticia irónica. En el curioso primer párrafo, el narrador se detiene en profusas descripciones de la estación de trenes, el último apeadero de la línea hasta emprender viaje a lomo de caballo para Orbajosa:

Cuando el tren mixto descendente número 65 (no es preciso nombrar la línea) se detuvo en la pequeña estación situada entre los kilómetros 171 y 172, casi todos los viajeros de segunda y tercera clase se quedaron durmiendo o bostezando dentro de los coches, porque el frío penetrante de la madrugada no convidaba a pasear por el desamparado andén. (69)

Lo que resulta extraño es que el narrador se detenga en tantos detalles (hasta dando el número del tren y la ubicación precisa de la estación) para luego aseverar, de buenas a primeras, que «no es preciso nombrar la línea» del tren. Ahora, la razón para esta curiosidad se da enseguida: el nombre del pueblo en que se encuentra la estación es Villahorrenda y «Este nombre, como otros muchos que después se verán, es propiedad del autor» (69).⁹

⁹. Para más sobre los nombres en la novela, véase la discusión del texto liminar en capítulos 1.1.B. y 2.1.B.

No resulta menos extraño, sin embargo, y hace recordar un poco las consabidas palabras del primer *Quijote*: «En algún lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...». De hecho, aquí como en el *Quijote*, hay una obvia intención de retratar a toda una sociedad: de ahí la calidad general e inventada del lugar de la acción —desde Villahorrenda a Orbajosa. Por supuesto, este retrato toma la forma de un relato ficticio, mas para rendir una cuenta fidedigna de esta realidad, es preciso dar un lujo de detalles. Así describe el narrador, por ejemplo, el «farol pendiente de la derecha mano» de un empleado del ferrocarril, «el cual movíase al compás de la marcha, proyectando geométricas series de ondulaciones luminosas [...] formando un zig-zag semejante al que describe la lluvia de una regadera». Así, también, describe al tío Licurgo, labriego y sirviente de doña Perfecta, de «desgarbada estatura, que recordaba al chopo entre los vegetales; [...] los sagaces ojos que bajo el ala de ancho sombrero de terciopelo raído resplandecían» (70). Ironía paradójica, pues, el que el autor anuncie la calidad ficticia del relato a la par que intente establecer la verosimilitud de su mundo, un mundo pintado con descripciones realistas de todo lo que hay en su interior. De este modo, la narrativa avanza a su segundo capítulo, «Un viaje por el corazón de España», que igualmente forma parte de lo que aquí se llama texto liminar por ser clave en la interpretación de todo el texto.

B. Los nombres y las referencias clásicas

Desde este marco irónico, se embarca en el viaje por el ficticio campo español y los nombres son el más vivo retrato (irónico, sobra decirlo) tanto de los personajes como los paisajes que lo pueblan. Obsérvese primero la toponimia del campo, la ironía de la cual no pasa inadvertida por el mismo protagonista Pepe Rey:

—¡El Cerrillo de los Lirios! —observó el caballero [...] ¡Cómo abundan aquí los nombres poéticos en estos sitios tan feos! Desde que viajo por estas tierras, me sorprende la horrible ironía de los nombres. Tal sitio que se distingue por su árido aspecto y la desolada tristeza del negro paisaje, se llama Valleameno. Tal villorrio de adobes que miserablemente se extiende sobre un llano estéril [...] tiene la insolencia de nombrarse Villarrica; y hay un barranco pedregoso y polvoriento [...] que se llama] Valdeflores.

(73)

Además de éstos, hay los Alamillos, «desolada tierra sin árboles» (76), y las Delicias y la Estancia de los Caballeros, ambas tierras los escondites preferidos de bandidos (77). Pepe da la suma total de todo aquello, que igualmente sirve para entender la caracterización subsiguiente de los personajes: «Palabras hermosas, realidad prosaica y miserable» (74). Las apariencias engañan.

Lo mismo pasa con los nombres propios, el primer ejemplo del cual será el labriego de doña Perfecta, Pedro Lucas, a quien todos llaman el tío Licurgo. Este personaje, propenso a pronunciar sentencias del campo como el Sancho de Cervantes, según Gilman «representa la degeneración del tradicional sabio campesino» (367). Por eso, la caracterización de Lucas —que el narrador identifica con el «sabio legislador» y «legislador lacedemonio» (Galdós 74, 79) de la Antigüedad— y los refranes que emplea éste —«Bien dijo el otro, que quien las sabe las tañe, y si al palomar no le falta cebo, no le faltarán palomas» (75)— representan la misma incongruencia percibida entre toponimia y paisaje. Es decir, si el apellido de Lucas connota sabiduría y gravedad, su frecuente uso de refranes populares representa una sabiduría «degenerada», como dijera

Gilman, porque crea un efecto de comicidad.¹⁰ El apellido de otro campesino, el tío Pasolargo, demuestra justamente cuánto los valores clásicos han degenerado. Llamado «el *Filósofo* por su mucha trastienda», se ha robado unas haciendas de Pepe en la ausencia de éste. Luego, cuando Pepe asume que otros territorios son suyos que en realidad pertenecen a Licurgo, se disculpe el protagonista diciendo: «Por lo visto, la filosofía aquí es contagiosa» (75).

En la reconstrucción del significado irónico, pues, todo indica no solamente que las cosas no son lo que parecen, sino que también ha habido una degeneración o corrupción de un estado previo. Como nota Pepe, esta corrupción (lo llama «filosofía») es extensa y contagiosa. La extensión de esta degeneración se ve delineada claramente en el personaje Caballuco, «un hombre, mejor dicho, un centauro, pues no podía concebirse más perfecta armonía entre caballo y jinete, el cual era de complexión recia y sanguínea [...montado en] un soberbio caballo de pecho carnosos, semejante a los del Partenón» (79). Un «cacique tremendo», (80) según el tío Licurgo, es comparado a los fantásticos guerreros de la mitología y su fama se relata en un estilo de genealogía épica: «es hijo de un famoso Caballuco que estuvo en la facción, el cual Caballuco padre era hijo de otro Caballuco abuelo, que también estuvo en la facción de más allá [...] que por gloria

¹⁰. Hablando de la publicación de *La desheredada* en 1881, Gullón subraya la innovación del texto que «[ahonda la] línea divisoria entre las dos maneras de novelar predominantes», la idealista y la realista mencionadas antes («La presencia de Cervantes» 34). Y lo que dice el crítico de esta innovación en la novela de 1881 también aplica a *Doña Perfecta*:

La novedad proveía tanto de una recuperación de la tradición narrativa española, de Cervantes en particular, y del cambio de ciento ochenta grados del punto de mira de la novela, dirigido ahora a la realidad y, en concreto, a la burguesía española de la época, a sus bondades y desequilibrios. La recuperación cervantina incluyó, entre otras cosas, el humor e incluso la ironía para entender los asuntos humanos, es decir, que relativizaba la posición del hombre en su universo, y en las técnicas de composición: el uso del diálogo, de la lengua hablada y el multiperspectivismo. (35)

Si bien en *Doña Perfecta* lo que se ironiza no es la burguesía sino el campo español, la cita de Gullón es conveniente porque muestra cuán endeudado está el naciente realismo galdosiano a una tradición cervantina a la vez realista e irónica.

nuestra nacieron en esta ciudad» (81). Sin embargo, como se aprende más tarde, las cualidades del «centauro» no son gloriosas ni son reminiscentes de una época mejor sino que, como dirá Pepe, se parece a un animal (174). Así que, en el nivel literal, en vez de evocar a los bellos centauros, el nombre Caballuco denota solamente las cualidades que más recuerdan una bestia (*-uco*, por supuesto, es un sufijo despectivo). Además, lejos de ser un «cacique tremendo», ocupa un empleo banal, el de la conducción del correo. Gilman resume «el marco general» de estas referencias clásicas: «un personaje antiguo o figura mitológica aparece encarnando una serie de valores españoles tradicionales; se da su nombre, o una variación del mismo, a un personaje del que se podría esperar que encarnara estos valores; y el resultado inevitable es que el contraste que se encarga de subrayar el incumplimiento nos ha defraudado» (367).

En fin, estos personajes indican que, además de una corrupción de los referentes del pasado, hay un desajuste entre realidad y descripción. Dicho de otra manera, aunque el narrador da una descripción detallada del paisaje, su descripción no cuadra con los nombres históricos del lugar. Entonces, esto sugiere a la vez que: 1º ha habido una degeneración histórica del paisaje (y del país: la sección 2.1.B. abarca este tema también); y 2º el juego de ficción y realidad que el narrador presenta desde el primer capítulo de la novela es, de hecho, un espejo de la interacción de ficción y realidad que atraviesa toda la novela. En este caso, los topónimos (ficticios) no son verosímiles, por más que pretendieran serlo. No hay mejor ejemplo de esto que el mismo nombre de Orbajosa, escenario del enfrentamiento entre Pepe y el campo reaccionario. La ciudad, «[S]in duda, corrupción de *Urbs augusta*,» según el protagonista, «parece un gran muladar» (83). Otra vez, la desconexión entre topónimo y apariencia es evidente y puede

deberse a los achaques del tiempo en una ciudad una vez gloriosa, pero también se refiere a que en Orbajosa «se producen los mejores ajos de toda España» (98). Como señalara Gilman, esta contradictoria etimología del nombre imaginario parecería «constituir a primera vista un toque de realismo muy hábil», (364) pero con el resto de las contradicciones en el texto liminar de la novela, enseña a desconfiarse de las apariencias e interpretarlas: o como el deterioro de un estado previo o como una descripción hiperbólica cuyo verdadero significado hay que reconstruir. Esta ambigüedad será la base de los juegos lingüísticos que son una de las fuentes del mensaje didáctico de la alegoría.¹¹

1.2 UNA LECTURA CENTRÍFUGA: LA IRONÍA COMO EXPERIENCIA EXTRATEXTUAL

Ahora hace falta acercarse a la ironía desde la otra dirección de lectura que señala Frye, la «externa o centrífuga». Como éste la concibe, una lectura centrífuga no considera el texto en términos de una estructura verbal autosuficiente sino que hay que ir afuera del texto: «en ella nos desplazamos, fuera de nuestra lectura, de las palabras individuales a las cosas que significan o en la práctica, al recuerdo que tenemos de la asociación convencional que hay entre ellas». Frye advierte que el lector efectúa las dos lecturas de cualquier texto automáticamente (102); empero, es necesario que la lectura centrífuga no se confunda con lo que se ha llamado anteriormente *significación*, opuesta a *significado*.

Porque aunque una lectura centrífuga busca el significado textual afuera de la obra, no pretende, por tanto, atribuirle arbitrariamente nada al texto. Otra vez, se usa *significación* aquí para referirse a la importancia que pueda tener una obra para cualquier lector, independiente de lo que está inscrito en la obra. Por otra parte, una lectura centrífuga hace recordar lo que dice Booth acerca del mundo que trasciende tanto al autor

¹¹. véase sección 2.1.A.i.

como al lector («a world they never made»), porque es más grande que ambos. Es ese mundo que consiste de la experiencia compartida de vocabulario, gramática, cultura y géneros literarios —en rigor, la experiencia compartida misma no está inscrita en el texto, pero el texto escrito supone una familiaridad con (y es una respuesta a) este mundo extratextual. Y la intención del autor que sus lectores entiendan y reconozcan estas experiencias compartidas *sí* está inscrita en el texto porque se manifiesta en el producto impreso. Sin este contexto, sería imposible entender cabalmente el significado irónico de *Doña Perfecta*.

A. Las referencias clásicas

Con esto, es necesario volver al tema de las referencias clásicas porque éstas no significarían nada si al lector se le pasaran completamente por alto. De verdad, faltando los más mínimos conocimientos de la mitología y la histórica clásicas, el lector no sería capaz de penetrar en el tema central de la novela: la lectura correcta de la historia española (que se abarca en el siguiente capítulo pero que se explica provisoriamente aquí). De ahí la cómica confusión de Pepe respecto del nombre de Pedro Lucas. En algún momento lo llama el señor Solón en vez de señor Licurgo (72). Ambos eran legisladores de la Antigüedad, pero la confusión del protagonista realza la diferencia que media entre el tío Licurgo con su filosofía campestre y la sabiduría antigua. Además, la descripción de Cristóbal Ramos (Caballuco) como centauro igualmente subraya la diferencia entre el matón provincial y las guerreras criaturas mitológicas. De hecho, en varias ocasiones tanto Pepe como el narrador comentan la animalidad del faccioso orbajosense:

El valentón, ligeramente desconcertado, se repuso al instante, y mirando a Rey con audacia provocativa, repitió su estribillo:

—¿Sabe usted quién soy yo?

—Sí: ya sé que *usted es un animal*. (174; mi énfasis)

—Yo no entiendo de dictados —gritó Ramos—. Haré lo que sea del gusto de la señora [...]

—Mi parecer es que abras los ojos y veas; que abras los oídos y oigas... Consulta tu corazón [...]

Caballuco meditó, *pensó todo lo que puede pensar una espada*.

(228-229; mi énfasis)

La primera cita hace referencia a los celos ocasionados por la visita de Pepe a las Troyas, una de ellas la novia de Caballuco. La segunda manifiesta la indecisión de Caballuco y su incapacidad de pensar por sí mismo. Es nada más una bestia, una herramienta en las manos de Perfecta e Inocencio, algo que choca irónicamente con la introducción que le da Licurgo anteriormente como el último en un linaje de facciosos (que «por gloria nuestra nacieron en esta ciudad», 81).

Una referencia más es necesaria para entender lo que Gilman ve como la estructura trágica (en el sentido de la tragedia clásica) subyacente en la novela de Galdós. Apunta a la primera caracterización detallada del protagonista en términos de una estética clásica:

Frisaba la edad de este excelente joven en los treinta y cuatro años. Era de complexión fuerte y un tanto hercúlea, con rara perfección formado [...] Su persona bien podía pasar por un hermoso y acabado símbolo, y si fuera estatua, el escultor habría grabado en el pedestal estas palabras:
Inteligencia, fuerza. (89-90)

De cierto, este pasaje parece un poco más elevado de lo que sería una típica descripción realista. Podríase explicar, entonces, en términos de la educación clásica que había recibido Galdós, y Gilman sugiere que el gran defecto de Pepe —«solía emplear a veces, no siempre con comedimiento, las armas de la burla. Esto casi era un defecto a los ojos de gran número de personas que le estimaban» (Galdós 90)— podría tratarse de una falla trágica que lo lleva a la destrucción (Gilman 372).

Otro ejemplo apunta a la deuda clásica del canario y parece indicar un fin trágico si tan sólo sea por una inversión irónica. Es precisamente la visita de Pepe a casa de las Troyas que es el objeto del intercambio citado arriba entre el protagonista y Caballuco. Después de pasar unas horas en el Casino para descansar del sinnúmero de pleitos que le hacen los campesinos orbajosenses, tropieza con su amigo Juan Tafetán enfrente de la casa de las pobres huérfanas. Ahí se entretienen conversando con las traviesas, pero trabajadoras, jóvenes y antes de salir, Pepe les deja media onza de oro a escondidas por caridad. Aunque esta visita es honesta e inocente, levanta sospechas entre el pueblo y pica los celos de Ramos. Insinuando que Pepe fuera a pasar tiempo con las Troyas con propósitos inmorales, Inocencio le advierte que «Aquí nos miramos mucho» para mantener la moral pública y continúa: «Créame usted, amigo mío, créame usted, y no digo esto por mortificarle: usted ha sido el primer caballero de su posición que a la luz del día... el primero, sí señor... *Trojæ qui primus ab oris*» (169).

O sea, la irónica referencia a la *Eneida* que aquí hace el clérigo tiene como efecto destacar cuánto Pepe no pertenece a la tierra natal de su madre. La épica que cita el Penitenciario es una de las primeras líneas del poema virgiliano que celebra los heroicos orígenes de Roma cuando Eneas, después de la caída de Troya, se destierra de su patria.

El sutil juego de palabras —sustituyendo las Troyas por Troya— indica el escándalo que ha causado la visita de Pepe en el pueblo, que no ve a las jóvenes Troyas con buenos ojos. Pero si no es *Doña Perfecta* una épica (y Pepe no el héroe épico fundador de un nuevo orden en España), tampoco es una tragedia.¹² Primero, aunque tampoco es todavía una novela realista, la narrativa no es de índole noble. Antes bien, como el Realismo decimonónico que triunfaría en España dos años más tarde, la trama «elevates more “extensive” groups of people to the subject matter of the novel» (Auerbach, citado en J. P. Stern, 28). Pues, en la novela no se trata de reyes ni principados sino de unos litigios agrícolas y una disputa doméstica entre matemáticos y caciques (Pepe y Perfecta, respectivamente). Como queda explicado en la introducción de este análisis, antes que tragedia, se trata de una novela ideológica. Mas para los propósitos de este argumento, quisiera destacarse que es necesario entender las referencias clásicas para comprender la ironía con que la usa don Inocencio. Lo cual es útil, a su vez, como presagio del fracaso de Rey mucho antes de su asesinato a manos de Caballuco por orden de su tía.

B. La parodia

Amén de las referencias clásicas, el uso de la parodia en la novela de 1876 también apela al conocimiento previo del lector de convenciones literarias que, en el contexto español, tienen que ver con su particular cultura literaria del siglo diecinueve y del siglo de oro. Ahora bien, la parodia no suele clasificarse como subgénero de ironía; empero, como expone Booth, cumple con los requisitos de la comprensión de la ironía

¹². Gilman mismo llega a esta conclusión, afirmando que el lector, al final de la novela, es incapaz de identificarse con Pepe como requiere las normas de la tragedia clásica:

Como enseña Cervantes, el lector de novelas-historias tiende inevitablemente a identificarse con el héroe. Y, en la medida que Pepe Rey se puede definir así, sus repetidas meteduras de pata y su inconsciencia de lo que está sucediendo realmente hace que esta identificación sea desagradable. Una “falla trágica” en una novela no se compensa con la grandeza humana y la elevada dicción poética que son posibles en el drama. El destino catastrófico de ese otro “Rey” llamado Edipo es catártico; pero el del ingeniero madrileño resulta indigesto (373).

estable: el rechazo del significado superficial o literal y la reconstrucción a base de explicaciones alternativas (72). Por añadidura, «In parody, it is clear that a text can be more fully understood by going outside it and reading works whose conventions are mocked in it» (132). En la novelística de Galdós, la realidad de lo que hoy en día se llama intertextualidad es la idea antes mencionada de Gilman, la del «diálogo espontáneo e intuitivo con los demás novelistas». A propósito de esto, el crítico recuerda: «cuando Galdós quedaba insatisfecho con una obra acabada de escribir, frecuentemente recordaba alguna novela de sus colegas, donde esperaba encontrar un remedio para lo que le había salido mal, o una nueva dirección a seguir» (153). No obstante, una lectura que busque posibles «diálogos» con otras obras —contemporáneas o no— no significa aportar a la novela interpretaciones que le son ajenas sino responder a una tradición incluida en su propia construcción textual.

La parodia y el cervantismo en Galdós son muy estudiados y el corte paródico es evidente desde el principio de la novela en el vocabulario que escoge el narrador para describir a sus personajes. Por ejemplo, jugando con la palabra *señor* en el sentido feudal de «caballero», el narrador relata la ida de Pepe y Licurgo de Villahorrenda así: «Un momento después, *señor* y *escudero* hallábanse a espaldas de la barranca llamada estación» (71; mi énfasis). Este pasaje tiene obvias resonancias cervantinas que también quedan manifiestas cuando Licurgo da su elogio del linaje de Caballuco y Pepe queda sorprendido «al ver la especie *de caballería andante* que aún subsistía en los lugares que visitaba» (81; mi énfasis). Anteriormente, se ha comentado la distancia entre el personaje de Caballuco y su caracterización como centauro, y el narrador remata esta primera impresión de Ramos, describiendo cómo se aleja el rústico cacique en un «corcel» (82).

Además, a pesar de su supuesto linaje egregio, Licurgo agrega que «parece que vive en la pobreza y se ha quedado con la conducción del correo» (81). Estos pasajes dan la idea de un campo ilusionado con su propia gloria, una gloria más bien superficial que la realidad no corrobora y la incongruencia entre el lenguaje elevado en estos momentos y la realidad banal de los personajes revela la ironía del narrador.

Con todo, cabe agregar que esta parodia incluye tanto a Pepe como a sus antagonistas porque, como evidencia la primera cita del párrafo anterior, si el rústico Licurgo es un escudero, Rey es su señor. Justo antes de conocer a Caballuco, el tío Licurgo explica la necesidad de tener cuidado camino a Orbajosa, pasando por tierra de bandidos. A estas advertencias, Pepe responde: «Allá lo veremos... ¡Adelante! —dijo el caballero picando su jaca— No serán tan temibles», mientras que Licurgo intenta disuadirlo desesperadamente con cuentos de la maldad de los bandidos. Amenguada su valentía, se arrepienta, pero al ver con cuántas ganas el joven que los acompaña se adelanta a ver la causa de los tiros que oyen, el protagonista esconde su vergüenza gritando: «¡Pues allá iremos todos! Quizás podemos prestar auxilio a los infelices viajeros que en tan grande aprieto se ven, y poner las peras a cuarto a los *caballeros*» (78). Como es evidente, a pesar de la «inteligencia» y «fuerza» de su carácter, (90) Pepe no es del todo exento de las ironías del narrador. Aquí por lo menos, se puede decir que tal vez no sea tan diferente que los orbajosenses en este aspecto y así como dice que la «filosofía» del campo es contagiosa, también lo son las manías.¹³

Además del impulso cervantino en la narrativa y la burla de los valores anticuados de la caballería andante, la parodia se extiende a otros géneros literarios, algunos que

¹³. A continuación se verá que, aunque Pepe es el protagonista de la novela, al final sus proyectos fracasan porque comparte el mismo vicio que sus antagonistas— la intolerancia.

remontan al clasicismo y otros específicos a España. El primero es el tropo clásico de la naturaleza como *locus amœnus* que se ve parodiado cuando el padre de Pepe, Juan Rey, llama el pueblo de Orbajosa «rústica paz virgiliana» y ensalza el ambiente campestre diciendo: «Allí todo es bondad, honradez; allí no se conocen la mentira y la farsa como en nuestras grandes ciudades; allí renacen las santas inclinaciones que el bullicio de la moderna vida ahoga» (89). Obviamente, estos elogios chocan con lo que el mismo protagonista observa en el camino a la augusta urbe. Contrariamente a las «santas inclinaciones» que celebra su padre, el protagonista observa una horda de mendigos en la entrada del pueblo. Según el narrador, «No podían verse existencias que mejor encajaran en las grietas de aquel sepulcro, donde una ciudad estaba no sólo enterrada, sino también podrida» (83). Antes que «rústica paz» y «honradez», este retrato es uno de vicio, fealdad y muerte mas, como para contradecir todo lo que ha observado en el camino, Pepe asevera: «deseo darme [...] un baño entero en la Naturaleza; vivir lejos del bullicio [...] desde que entré en esta casa, querida tía, querida prima, me he sentido rodeado de la atmósfera de paz que deseo» (97). Parece aquí imitar el lenguaje poético de su padre y desmentir al narrador que dice de él que no admite «falsedades [ni] mixtificaciones», (90) y aunque ello se explique por el que no quiera ofender a su tía y ni a Rosario, representa más bien un ejemplo de su falta de conciencia de lo que pasa a su alrededor. Porque desde que emprende viaje a Orbajosa hasta que fallece en su lucha por Rosario, nada hay ameno ni de paz en la tierra del ajo.

Otro blanco de la parodia galdosiana es la autoimportancia del pueblo orbajosense que el narrador describe de manera costumbrista, como cuando retrata a los que frecuentan el casino:

Pero la juventud de Orbajosa no vivía constantemente allí como podrá suponer la malevolencia. Veíanse por las tardes en la esquina de la catedral y en la plazoleta. Si el tiempo era bueno, aquellas eminentes lumbreras de la cultura *urbsaugustana* se dirigían, siempre con la indispensable capita, al titulado paseo de las Descalzas [...] Allí la brillante pléyade atisbaba a las niñas de don Fulano o de don Perencejo [pero,...] Entrada la noche, el Casino se llenaba de nuevo [...] y los más discutían en la sala del café sobre asuntos de diversa índole, como política, caballos, toros, o bien sobre chismes locales. El resumen de todos los debates era siempre la supremacía de Orbajosa y de sus habitantes sobre los demás pueblos y gentes de la tierra. (142)

En este pasaje, el narrador utiliza el lenguaje costumbrista —que, en su variante romántica, busca celebrar los valores castizos del pueblo— pero con giros de ironía para burlarse del carácter holgazán de la juventud orbajosense. Por ejemplo, para disipar los malevolentes rumores de que la juventud del pueblo se pasa todo el día en el Casino, el narrador tiene como única justificación que también se lo pasa en las esquinas de la catedral y de la plazoleta. En fin de cuentas, lo que entre líneas se lee es que los jóvenes no trabajan. Entonces, ¿en qué se basa «la supremacía de Orbajosa», el tema de siempre en el Casino? ¿En su producción agrícola o su ambiente intelectual? Por lo visto, la juventud no trabaja mucho y enseguida el narrador agrupa en la misma categoría de «lo más granado de la ilustre ciudad» tanto a propietarios como a los más pobres, con el común denominador de ser «libres de altas aspiraciones todos» (142-143). Por una parte, pues, lo que empieza como un ostensible elogio de las virtudes del pueblo es revelado

como una sutil crítica de la falta de productividad y creatividad intelectual. Según el narrador, los habitantes tienen «la imperturbable serenidad del mendigo que nada apetece mientras no le falta un medrugo [*sic*] para engañar el hambre», (143) confirmando la temprana observación de Pepe que aunque la mayoría de la población es sana y robusta, parece «un ejército lastimoso» (98).

La aguda crítica que logra Galdós con esta parodia del costumbrismo romántico sirve para distinguir los diferentes propósitos de géneros tradicionalmente vistos como parte de una misma evolución. Como señala López, la crítica tradicional de la novela decimonónica española generalmente divide el desarrollo de la narrativa hacia el Realismo en tres partes —costumbrismo, novela de tesis y Realismo— aunque muchas veces sin darse cuenta que el objetivo de cada de estos pasos es distinto (27). Ahora, mientras que *Doña Perfecta* demuestra ya claras tendencias realistas, López ha demostrado de modo convincente que la novela de Galdós de 1876 cae en la tendencia ideológica, algo también distinto del anterior costumbrismo. La diferencia reside en que en la novela ideológica, el autor toma una posición política respecto de lo que interpreta como los males de la España de la Restauración. Es una posición que propone (o cuando menos sugiere) el cambio mientras que la del costumbrismo romántico es una de *stasis* que se limita a captar lo que no debe cambiar.¹⁴

Luego, como hiciera su modelo Cervantes, Galdós parodia la identidad literaria que los orbajosenses han formado de sí mismos, una identidad que se basa en la tradición

¹⁴. Ahora, debe decirse que además del costumbrismo de corte romántico, siempre ha existido uno de corte satírico que cuadra mejor con el género realista. Empero, como dice Gullón: «eso debe asociarse indirectamente con el realismo moderno galdosiano. Se trata de *rasgos realistas*» («La presencia de Cervantes» 36; mi énfasis). Ahora, aun concediendo este punto, éste último no es la modalidad de costumbrismo que utiliza Galdós en su novela por razones obvias. Sumándose a la parodia del *locus amoenus* y de las supuestas virtudes del campo, el canario parodia la tendencia de ensalzar un campo que está muy lejos de idílico.

épica y el romance. Como se ha visto, la tradición épica está parcialmente ligada a las referencias clásicas, como las que hace Inocencio a Virgilio y sus *Geórgicas* —«la *Biblia del campo*», (122)— y la *Eneida* (169). Inocencio, versado en la Biblia latina y los maestros latinos, desde su posición de canónigo tiene el poder de moldear la identidad del pueblo. Así es el caso con doña Perfecta, quien confía en Inocencio como guía espiritual y quien, a su turno, influye mucho en el culto local. Por ejemplo, es sólo después de insultar las prendas extravagantes que adornan las imágenes de la Virgen y del niño Jesús que Pepe aprende el rol que tiene su tía como camarera de la Virgen del Socorro en la catedral (132) y, al final, Cayetano comenta que gracias al redoblado fervor de Perfecta, «el culto ha recobrado en Orbajosa su esplendor de otros días» (295). Lo que quiere decir todo esto es que los orbajosenses han interiorizado unas virtudes y una identidad que se desprenden de la tradición literaria e histórica que han aprendido de los que detienen el poder político y religioso —i.e. Perfecta e Inocencio. Esta influencia es tan amplia que aun las «eminentes lumbreras» de la sociedad (mencionadas unos párrafos antes) no saben sino elogiar la superioridad de su pueblo. El mejor ejemplo de los mencionados «varones insignes» tendría que ser don Cayetano que, como historiador y académico, es realmente capaz de hablar inteligentemente de la ciencia, la filosofía y la religión. Sin embargo, a pesar de su mucho conocimiento, su vista intelectual es vedada por su ciego patriotismo que también usa para legitimar la superioridad orbajosense. Así afirma: «No hay que darle vueltas. En todas las épocas de nuestra historia los orbajosenses se han distinguido por su hidalguía, por su nobleza, por su valor, por su entendimiento» (141). Lo irónico de este pasaje es que el hablante no se da cuenta de su propia falta de

entendimiento, y sus investigaciones históricas no son un esfuerzo crítico para entender la verdad de las cosas sino que refuerzan el statu quo.

Con esto último, debe recordarse que la historia misma es un estudio altamente literario porque antes de la aparición de la escritura, no había Historia como disciplina. El juego en *Doña Perfecta* es que Historia y Literatura se complementan hasta confundirse, hecho sobretodo evidente en el capítulo XXII de la novela, «¡Desperta!», cuando Perfecta y el clérigo logran manipular a Caballuco para que se levante en armas y defienda a Orbajosa contra las tropas de Madrid. Después de un largo discurso en el que asocia los valores tradicionales del pueblo a la ley de Dios, recita unos versos del romance de la conquista del Imperio de Trapisonda que cantan la valentía de Roldán a «toda [una] hueste junta» (234-235). Enseguida, el elocuente discurso del docto Penitenciario queda parodiado en la boca del campesino Licurgo que «chilla» unos versos de otro romance de Reinaldos, y Caballuco, animado, parte la mesa del comedor. En primera instancia, la recitación de Licurgo es incongruente y absurda porque, como campesino cuya única sabiduría consiste de sus refranes populares, es improbable que posea muchos conocimientos literarios salvo, acaso, los que haya aprendido de Inocencio (y tal vez Cayetano). Por extensión, la bizarría de los héroes en los romances es también parodiada, esta vez en la grotesca exhibición de ruda animalidad de Caballuco de quien el narrador dice: «Indudablemente había en su semblante hermoso [...] un resabio o más bien recuerdo de las grandes razas que dominaron al mundo. Pero su aspecto general era de una degradación lastimosa [...] Se parecía a los grandes hombres de don Cayetano, como se parece el mulo al caballo» (236). El fervor épico y literario de los personajes es una parodia de los heroicos ejemplos citados y los discursos altivos de Inocencio (y

Cayetano, hablando a Pepe) porque no cuadra con la situación real. La identidad de los habitantes es quijotesca, y aunque pudieran emplear mejor sus fuerzas en el cultivo y el desarrollo de sus tierras —recuérdese la pereza del «ejército lastimoso»— se pasan el tiempo pleiteando y levantando partidas, dirigidos por quienes ejercen influencia sobre ellos: la Iglesia (Inocencio) y las familias terratenientes (Perfecta).

1.3 LA IRONÍA LOCAL

Terminada la examinación de las dos direcciones de lectura de un texto y lo que pueden iluminar sobre la ironía de *Doña Perfecta*, hay que retomar dos géneros menores de ironía que no por eso sean menos importantes para la comprensión de la novela. El primero de estos es lo que se llamará aquí, a falta de mejor término, la *ironía local*. Lo que quiere decir esto en el presente contexto es, simplemente, que hay indicios en la narrativa que cuando un personaje dice una cosa, obviamente significa otra, con ironía que debe ser entendida —no sólo por el lector sino también por uno(s) de los personajes— *en el momento preciso de su enunciación y no a luz de lo que se dice o acontece posteriormente*. Por el contrario, esta ironía debe pasar inadvertida por la mayoría de los personajes excepto Pepe a quien se le pinta de la peor manera posible para predisponer a los demás en contra suya.

Por eso, es más fácil reconocer esta ironía en la conversación de don Inocencio (aunque no exclusivamente), quien está desde antes predispuesto contra el joven. No obstante, la primera descripción del clérigo es algo neutral: «Era un santo varón de no muy común saber, de intachables costumbres clericales, algo más de sexagenario, de afable trato, fino y comedido, gran repartidor de consejos y advertencias [...] maestro de latinidad y retórica [...] Nada más conviene añadir acerca de este personaje» (92). Nada

que añadir, pues, salvo una cosa. Aunque el narrador lo pinta de una manera objetiva, negándose a dar una caracterización mala del «santo varón», destaca dos veces lo que el Penitenciario dice para sí a la llegada de Pepe a Orbajosa: «Vamos, ya está ahí ese prodigio» y «Vamos a conocer a ese prodigio» (91, 92). Superficialmente, estas palabras no muestran nada de mala voluntad, pero el que Inocencio lo repita —más bien, el que el narrador vea como necesaria la repetición en la narrativa— indica la connotación despectiva de la palabra «prodigio» referente a Pepe.

A continuación, la ironía que se sospecha en las primeras líneas del Penitenciario se manifiesta patentemente en cuanto el lector aprende a desconfiarse progresivamente más de él. Cuando Pepe da sus primeras impresiones de Orbajosa, sugiriendo un influjo de «grandes capitales» y «un par de cabezas inteligentes» (98) para renovar el país, don Inocencio le contesta con una «filípica, terminada con marcado tono de ironía y harto impertinente toda ella». O sea, la intención del Penitenciario es obvia tanto a Pepe como al lector cuando dice: «Nada, amigo mío, nada, señor don José está usted autorizado para todo, incluso para decirnos que somos poco menos que cafres» (99). Sin embargo, el efecto de su contestación es complejo porque mientras que Perfecta y Rosario no se dan cuenta de las verdaderas intenciones del clérigo, tanto el lector como Pepe perciben su oposición al protagonista desde el inicio. Parte de este efecto se reduce a lo que Booth explica como la eficiencia del enunciado irónico, en términos de su capacidad para permitir a un mayor número de personas de entender (y apreciar) su significado comparado con el del discurso ordinario («ordinary discourse») (29). En la «filípica» de don Inocencio, si el Penitenciario hubiera contestado de una manera abiertamente negativa, habría tenido el posible efecto de disgustar a doña Perfecta y a su hija. Al

contrario, con su discurso irónico, Inocencio hace difícil que Pepe se defienda fácilmente porque es incapaz de desviar las ofensivas veladas so pretexto de bondad. Así, pues, mientras que Perfecta y Rosario *no* entienden la ironía del clérigo, Pepe y el lector sí. De ahí que —aun si la contestación del Penitenciario no le es agradable ni a Pepe ni al lector— el ingeniero se halle «cada vez más inquieto [con] La idea de que sin quererlo, estaba en contradicción con las ideas de los amigos de su tía» (111). Los que sí entienden la ironía, aunque no les guste, pueden apreciar la astucia del clérigo que muy hábilmente sabe revestir su discurso de tal modo que hace imposible que se le conteste de manera explícitamente negativa. Esta calidad de la ironía —la eficiencia del enunciado irónico frente al discurso ordinario— revela, de modo análogo, algo que tal vez olviden los detractores de Galdós: o sea, es posible reconocer el valor estilístico y retórico de un texto ideológico sin sentirse obligado a aceptar la visión que ofrece. De acuerdo con Gullón: «Al estudiar la obra de arte debemos mantener vivos impulsos tan naturales, como la incitación a disfrutar del texto, del atractivo de un estilo [etc...] Tenemos derecho a ser persuadidos por un acto estético o por uno ético, sin que por ello se diga que somos manipulados políticamente» («La novela del XIX» 197).

De semejante modo puede entenderse la descripción del casino (*vide supra*) en términos de ironía local (aunque el destinatario de esta ironía no es ningún personaje sino tan sólo el lector). Ya se ha mencionado que un autor puede alcanzar a un público mayor con sólo enmarcar su discurso en enunciados irónicos, ya que cualquier lector sería más dispuesto a ofenderse por un ataque abiertamente satírico. Sin embargo, la descripción ya citada del Casino ofende menos por ser muy bien lograda y, a continuación, aunque el narrador no ofende directamente a los holgazanes orbajosenses, comenta su «viva

hostilidad hacia todo lo que de fuera viniese» (143). Dicho esto, la ironía del pasaje no es obvia por este último comentario (aun si, con esto ya no queda duda de que sea irónico) sino por el tono del pasaje, las contradicciones (las «eminentes lumbreras» que se pasan el tiempo ociosas y sin poder hablar de otra cosa que su superioridad) y lo que el autor parodia.

Vernon Chamberlin, en “*Doña Perfecta: Galdós’ reply to Pepita Jiménez,*” ha estudiado los paralelos extensos entre la novela de Galdós y *Pepita Jiménez* de Juan Valera (publicada solamente dos años antes) y propone, de modo convincente, que Galdós habría conocido la obra de Valera suficientemente para ese entonces para poder usarla como base desde la cual formar una respuesta al excesivo idealismo de la novela de 1874 (12). Además, arguye que: «Galdós’ [...] use of specific settings from *Pepita Jiménez* allows him to comment directly, if implicitly, on Valera’s often romanticized representation of rural life. Thus, in both *Pepita Jiménez* and *Doña Perfecta*, the *huerta*, the casino, the nightly *tertulia*, and the family altar are settings for some of the most important scenes» (14). Ahora bien, lo que parodia Galdós en su descripción no es el texto de Valera precisamente, sino lo que representa para una literatura nacional poco crítica de los males sociales (la falta de productividad, etc.). Por ejemplo, la manera en la que Valera describe su casino es, en muchos aspectos igual —

El casino no es aquí mera diversión nocturna sino de todas las horas del día. Desde las once de la mañana está lleno de gente que charla, que lee por cima [sic] algún periódico para saber las noticias, y que juega al tresillo. Personas hay que se pasan diez o doce horas al día jugando a

dicho juego. En fin, hay aquí una holganza tan encantadora que más no puede ser. Las diversiones son muchas. (194)

— con una diferencia clave: este pasaje no tiene como objetivo burlarse secretamente de las costumbres del campo. Es más, para el joven Luis de *Pepita Jiménez*, «La vida de aquí tiene cierto encanto. Para quien no sueña con la gloria, para quien nada ambiciona, comprendo que sea muy descansada y dulce vida» (195). No hay contradicción en este pasaje ni tono que indique una ironía satírica o paródica. Como puntualiza Chamberlin, en Galdós la intención es completamente distinta,¹⁵ de índole crítica. Otra vez, como la «filípica» de Inocencio, las palabras del narrador en *Doña Perfecta* deben entenderse, con toda su ironía, en el momento mismo de su enunciación.

1.4 LA IRONÍA DRAMÁTICA

Por último se considera la ironía dramática, la que resulta siempre que haya una discrepancia entre lo que dos o más personajes dicen el uno del otro o entre lo que dicen en un momento y lo que dirán después (Booth 63). Esta ironía se eleva a un nivel temático porque, las más de las veces lo que se contradice revela algo importante para el desarrollo de la acción. Tal vez la ironía dramática más importante en *Doña Perfecta* en cuanto a la temática es la incompreensión de Pepe.

Otra vez, puede volverse al principio de la narrativa para descubrir el patrón de esta ironía. Recuérdese que desde el inicio, el mismo protagonista comenta la «horrible ironía» (73) de los nombres del campo español: «Palabras hermosas, realidad prosaica y miserable» (74). Doble ironía, entonces, el que Pepe, al tiempo que percibe la ironía de

¹⁵. «In *Doña Perfecta* Galdós also has his male protagonist visit the town casino. However, Galdós' purpose is completely different from Valera's: he wishes primarily to present in the casino a microcosm of the narrow-minded, closed society of Orbajosa. Thus the atmosphere in his casino is quite different from Valera's» (15).

todo a su alrededor (las apariencias v. la realidad), no se dé cuenta de su propia participación en este juego irónico. Evidencia esto el episodio ya mencionado en que Licurgo —éste que tantas ideas épicas y literarias tiene sobre su propia existencia— tiene que disuadirle de su intención de ver de cerca a los bandidos del campo. Este ejemplo demuestra claramente el carácter quijotesco del protagonista que normalmente lo examina todo con cuidadosos cálculos. De acuerdo con lo que dice el narrador acerca de su inteligencia y fuerza, Pepe inspecciona hasta la idea de matrimonio con su prima Rosario como si examinara «un proyecto de empalme de dos vías férreas» (88). «Hombre del siglo», como lo llamará don Inocencio, (108) el clérigo resume la inclinación analítico-científica de Pepe y de jóvenes formados como él de la siguiente manera: «La ciencia dice que todo es mentira, y quiere ponerlo todo en **guarismos y rayas**,¹⁶ no sólo *maria ac terras*, donde estamos nosotros, sino también *cælumque profundum*, donde está Dios» (104). Similarmente, hacia el final de la novela, Perfecta reduce la diferencia entre ella y su sobrino así: «Ves lo que tienes delante y nada más; la naturaleza brutal y nada más; *rayas, ángulos, pesos y nada más. Ves el efecto y no la causa*» (205; mi énfasis). O sea, la diferencia que destaca su tía es la misma discrepancia que ha percibido Pepe al principio: el efecto —la realidad, los guarismos, las rayas— y la causa o las intenciones. De hecho, en este último intercambio, en el que Pepe confronta a su tía con sus sospechas de que ésta haya sido la causa de sus desgracias en Orbajosa, es en las intenciones —«la bondad de la intención [...] de quien no puede hacer nada malo» (205)— que se defiende doña Perfecta.

Empero, volviendo al protagonista, lo irónico es su incompreensión respecto de su propio carácter y su incompatibilidad con el campo. A pesar de su predisposición

¹⁶. Aquí la letra negrilla es mi énfasis, para distinguirlo del énfasis del narrador en cursiva.

cuidadosa y analítica que él mismo antepone a la ironía del campo, el narrador demuestra que el protagonista comparte la insensata disposición a participar en las calaveradas del campo lo mismo como los orbajosenses. Hasta parece sufrir un amor quijotesco por Rosario a quien conoce por vez primera cuando llega a la casa de su tía. Rosario le explica: «Tú vienes de otra parte, de otro mundo [...] te aburrirás mucho, y al fin tendrás que marcharte» (114). No obstante, Pepe le confiesa: «Acabo de llegar y ya sé todo lo que tenía que saber: sé que te quiero; que eres la mujer que desde hace tiempo me está anunciando el corazón»; (117) y aunque su prima parece, en un principio, más cuidadosa, termina jurando, «Te quiero desde antes de conocerte» (118). Si este amor parece un poco inverosímil o impetuoso (porque no está muy bien desarrollado), en el siguiente capítulo del presente análisis se explicará por qué el argumento se subordina a la tarea de leer. Se trata de suplir la deficiencia del argumento con una lectura activa del nivel literal para construir el significado del texto.¹⁷

A decir verdad, si bien el amor entre los primos parezca inverosímil, se verá que por otra parte tiene sentido porque, si Pepe representa un posible futuro para España, Rosario representa la esperanza del futuro por la cual ambos bandos se pelean (véase capítulo 2.1.A.i.). E irónicamente, aunque el campo y la sociedad madrileña son mundos antagónicos, no son tan distintos. Cuando Pepe recibe la noticia de que ha sido destituido del cargo de examinar la cuenca de un río en el área, está convencido de que la causa ha venido de Orbajosa; aun si su tía intenta disuadirlo diciendo: «tu enemigo, si existe, está en Madrid, *en aquel centro de corrupción, de envidia y rivalidades*» (149; mi énfasis). Este corto pasaje es irónico en dos sentidos. Primero porque, aunque atina en su sospecha que su enemigo está en Orbajosa, no se da cuenta todavía que es su tía —y esto después

¹⁷. Véase el inicio del capítulo 2 (2.1) sobre la tensión entre lo metafórico (lo referencial) y lo literal.

de que Rosario le había dicho que no se fiara de su enojada mamá (141). Por otra parte, siempre ha sospechado la adversaria ironía del clérigo desde conocerlo. Segundo, la envidia y la rivalidad son las causas de la acción de la novela. Después se aprende que María Remedios, una vez lavandera en casa de Perfecta, sueña con casar a su hijo Jacinto con Rosario. Esta motivación de «verle rico y poderoso, [...] ¡Ay! esto era para María Remedios la tierra y el cielo [...] Por esto era buena y mala; por esto era religiosa y humilde o terrible y osada» (257). Entonces, cuando Perfecta llama Madrid un centro de corrupción, realmente está describiendo Orbajosa de modo indirecto, lo que Diane Urey llama una caracterización por aposición¹⁸. Y esta última ironía, por la cual Madrid y Orbajosa son el doble el uno del otro, ayudará a entender el significado alegórico de la novela que se trata a continuación.

¹⁸ Una de las técnicas que ella ha observado en otra obra de Galdós en el primer capítulo, «Irony of Portrait», de su obra *Galdós and the Irony of Language*.

CAPÍTULO 2: LA ALEGORÍA NARRATIVA

2.1 LA FORMA DEL GÉNERO Y *DOÑA PERFECTA*

Habiendo expuesto la estructura irónica que subyace en la novela, puede entenderse mejor la alegoría de *Doña Perfecta*, un asunto más complejo de lo comúnmente pensado. Cuando se piensa en la alegoría, típicamente se imaginan dos cosas, una de las cuales es la alegoría o parábola bíblica. De hecho, como dice Maureen Quilligan, en *The Language of Allegory: Defining the Genre*, el género tiene sus raíces en la tradición de exposición e interpretación bíblica y no en la narrativa clásica. Además, su carácter borroso e impreciso se debe a «[the] unconscious evolution of the form» (19) que ha ido desarrollándose desde la escuela de Pérgamo que había leído las épicas de Homero como algo más que épicas y las lecturas sincréticas del Antiguo Testamento y la filosofía helénica. Ésta es la segunda cosa sugerida por *alegoría*, la técnica de fabricar una interpretación más allá de las palabras textuales que se llama *allegoresis* y que pasó a la Edad Media y al Renacimiento (29-30).

Ahora bien, Quilligan arguye que existe un género llamado la *alegoría narrativa* («narrative allegory») por oposición a la *allegoresis* y asevera que aquélla no puede estudiarse con las herramientas de la crítica alegórica asociada a ésta (20). Entonces, una obra de alegoría narrativa pone énfasis en la lengua o la naturaleza literal de su contenido: «All true narrative allegory has its source in a culture's attitude toward language, and in that attitude, as embodied in the language itself, allegory finds the limits of its possibility» (15). La diferencia entre *alegoría narrativa* y *allegoresis* se reduce a la

tensión entre lo literal y lo metafórico (64) pero las más de las veces las lecturas «metafóricas» (*allegoresis*) tienden a ver menos con la obra misma y con sus nexos intertextuales que con unas asociaciones arbitrarias que le asigna el crítico.

Al contrario, la *alegoría narrativa*, con su énfasis en la lengua y la estructura literal «appeals to readers as readers of a system of signs [...] in terms of their most distinguishing human characteristic, as readers of, and as creatures finally shaped by, their language». En esto, se diferencia no sólo de la crítica alegórica sino también de otros géneros como la comedia, el romance, la sátira, la tragedia y la épica, todas «categories that classify works essentially according to the human emotions they evoke» (24). Es a este lector de símbolos planteado por la alegoría narrativa que el autor intenta enseñar la manera correcta de leer la narrativa (227).

Lo mismo que se ha propuesto en el primer capítulo, la alegoría narrativa propone una relación esencial e imprescindible entre autor y lector. En todo caso, la interpretación textual es un proceso que requiere una reconstrucción del sentido autorial por parte del lector y la función instructiva de la alegoría explica la calidad didáctica en Galdós, por lo menos en *Doña Perfecta*.¹⁹ Por añadidura, como anteriormente se ha dicho que es posible desentrañar el autor del narrador por una insistente voz irónica que trasciende a éste y revela la intención de aquél, también quedará manifiesto en la alegoría que es posible distinguir entre la intención autorial y la voz narrativa.

A. *El texto de Galdós*

¹⁹ Aunque Jeanne Brownlow, en «Epochal Allegory in Galdós's *Torquemada*: The Ur-Text and the Episteme», ha estudiado la alegoría en la serie *Torquemada* de Galdós, lo que ella estudia no es la alegoría narrativa sino *épistémé* y lo que llama «epochal rhetoric». Debe decirse que estas categorías son más bien ejemplos de *allegoresis* o narrativas: maneras históricas de entender el mundo.

Como dice Frye acerca de la dirección centrípeta en la lectura, un texto se compone a partir de palabras que, «como partes de una estructura verbal son, en cuanto símbolos, simple y literalmente elementos verbales o unidades de una estructura verbal» (102-103). Y aunque es imposible leer una obra tan sólo por «el sentido del más amplio patrón verbal que constituyen» las palabras (102) —porque la dirección centrípeta y la centrífuga «tienen lugar simultáneamente en toda lectura» (103)— Quilligan asevera que «All allegories [...] call attention to themselves as texts» (25). Es decir que priva la dirección centrípeta y una lectura literal del texto de modo muy consciente.

i. La estructura verbal de Doña Perfecta

Según Quilligan, una de las maneras más eficaces que tiene la alegoría para la creación de estructura narrativa es el juego de palabras, y la novela de Galdós no es ninguna excepción. De hecho, la polisemia es tan fundamental a la interpretación del texto alegórico que: «The plots of all allegorical narratives therefore unfold as investigations into the literal truth inherent in individual words, considered in the context of their whole histories as words» (33). Partiéndose Pepe con Licurgo para Orbajosa a lomo de caballo, el narrador los llama «señor y escudero» (Galdós 71). La palabra *señor* denota una persona superior a la que se sirve, pero tomada junta —señor y *escudero*— la frase connota las aventuras caballerescas que parodia Galdós, por influencia cervantina.²⁰

Otros ejemplos incluyen el juego de palabras en los nombres de: Orbajosa, el tío Pasolargo, el Penitenciario y Caballuco. Para repasar la ironía implícita en los nombres de Orbajosa y Caballuco, véase sección 1.1.B. Mas brevemente: Orbajosa, supuestamente la *Urbs augusta* de la Antigüedad, es simplemente el pueblo donde más ajos se producen

²⁰. Así, *señor* connota más bien *caballero* en el sentido de ‘Miembro de una orden de caballería’

en España y Caballuco, además de ser «el primer caballista» de la región (80), no es el majestuoso centauro descrito por el narrador sino un hombre rudo, una bestia y una herramienta en las maquinaciones de Perfecta e Inocencio. El nombre del tío Pasolargo —con su contagiosa «filosofía» (75)— sugiere la práctica de meterse en las tierras ajenas²¹ como ha hecho en las de Pepe en la ausencia de éste, y representa la corrupción de todos los campesinos que litigan incesantemente contra el protagonista. El título de don Inocencio también es un sutil juego de palabras. La primera vez que se encuentra tal juego en la narrativa es cuando Cayetano, con una jocosa broma, le invita a cenar: «Hoy es usted dos veces Penitenciario; dígolo porque nos acompañará usted a *hacer penitencia*» (102; mi énfasis). No sólo esto, sino que al final el clérigo realmente hará penitencia (o intentará hacerla), dimitiéndose de su cargo eclesiástico y partiendo en peregrinación hacia Roma (294), por lo visto avergonzado de la responsabilidad que comparte (indirectamente) en la muerte de Pepe Rey.

Además, la alegoría narrativa llama la atención a su propia textualidad con la personificación y la ejemplificación, ambos conceptos relacionados al juego de palabras. Respecto de la personificación, Quilligan dice que es: «one of the most trustworthy signals of allegory. Relying on the process of making inanimate nouns animate, it requires a curious treatment of language as language» (42). La diferencia entre personificación y ejemplificación es que aquella tiene que ver con sustantivos y ésta con adjetivos —particularmente con cualidades o características— y mientras que el efecto de usar una sobre la otra puede resultar significativo (128), en *Doña Perfecta*, ambas tienen un efecto similar. Lo que importa es averiguar si el nombre personificado o la cualidad que el personaje ejemplifica debe entenderse de modo irónico o no.

²¹ Tal vez jugando con *traspasar* en el sentido de ‘transgredir’ o ‘violar’ una regla.

Los personajes con nombres que ejemplifican cierta cualidad son: Inocencio, Caballuco y Perfecta. De los dos anteriores, nada nuevo conviene agregar.²² Sin embargo, el nombre de Perfecta es interesante por dos razones. Primero, dado el estilo de Galdós, hay que preguntarse si el carácter supuestamente ejemplar del personaje titular debe juzgarse de acuerdo con el amplio patrón irónico que atraviesa la novela. No obstante, su comportamiento a todas luces parece sin tacha. Según dos testimonios, su reputación es inmaculada. Las Troyas, que a todos los habitantes del pueblo dan apodos (los más burlescos), dicen que: «Es la única persona de Orbajosa que no tiene apodo; la única de que no se habla mal en Orbajosa» (160). Aun el soldado y antigua amistad de Pepe, Pinzón, que viene de Madrid con las tropas reales, admite: «Es una persona excelente y la única de quien no he oído hablar mal a los *ajeros*. Cuando estuve aquí la otra vez, en todas partes oía ponderar su bondad, su caridad, sus virtudes» (199). El segundo punto de interés respecto de su nombre —que señala Cardona en la introducción a su edición de la novela (Galdós 50)— es que, pese a que su nombre intitula la novela, no es la protagonista.²³

Los personajes con nombres personificados son María Remedios, Rosario y Pepe Rey. De la primera, solamente se aprende algo realmente importante relativamente tarde cuando el narrador revela que sus ambiciones de casar a Jacinto con Rosario son la causa de la acción de la historia (254). De orígenes humildes, el plan que tiene para su hijo es *el remedio* de un futuro inseguro, porque a pesar de la cantidad de pleitos de que se está

²² Salvo que: si bien el nombre Inocencio ejemplifica una virtud que no tiene este personaje, su apellido, Tinieblas, es una personificación que permite entender, sin lugar a dudas, la actitud del autor respecto del clérigo.

²³ Para una posible explicación, véase la conclusión.

muriendo Pepe, aun para un abogado en el pueblo rural, no hay esperanza. Quejándose a su tío, la madre se lamenta:

¿De que vale el talento? ¿De qué valen tanto estudio y romperse la cabeza? ¡Ay! Somos pobres. Llegará un día, señor don Inocencio, en que mi pobre hijo no tendrá una almohada sobre que reclinar la cabeza.

[...] Se morirá de hambre, porque ya sabemos lo que da la abogacía, o tendrá que pedir a los diputados un destino en La Habana, donde le matará la fiebre amarilla... (262-263)

De hecho, estas quejas no son infrecuentes y a ellas se debe el que las Troyas la hayan bautizado con el apodo (también una personificación) *Suspiritos* (158).

Por un lado, Rosario parece menos obviamente una personificación pero, por otro, parece evidente que se trata de un personaje tipificado. El narrador la pinta en tonos neutros, diciendo que ni es fea ni muy bonita, pero que «La hermosura real de la niña de doña Perfecta consistía en una especie de transparencia [...] una transparencia, digo, por la cual todas las honduras de su alma se veían claramente; honduras no cavernosas y horribles como las del mar, sino como las de un manso y claro río» (93). Parece obvio que Rosario es una persona sin dobleces, honesta y pura. Al contrario, se aprenderá más tarde —por lo puras que sean sus intenciones— que su madre *no es así* y que ha intrigado en contra de Pepe desde el momento en que éste ha emprendido viaje para Orbajosa. Sin embargo, amén de cándida, el narrador comenta de la hija: «Pero allí faltaba materia para que la persona fuese completa: faltaba cauce, faltaban orillas. El vasto caudal de su espíritu se desbordaba, amenazando devorar las estrechas riberas» (93). Este comentario podía entenderse en clave de su juventud por la cual no sería todavía una persona madura,

moldeada por la experiencia. No obstante, si se le entiende como un símbolo (recuérdese que la alegoría llama la atención conscientemente a su propia textualidad, su composición *literal*), Rosario representa la esperanza. Ateniéndose a los significados primarios de *rosario* —tanto el rezo que se hace para recordar la vida de Cristo y el objeto con que se reza— se entiende que el personaje Rosario encarna la esperanza y el futuro de ambos bandos de la novela: del campo y la vida tradicional y del progreso y los valores europeos. Por eso mismo viaja Pepe a Orbajosa, para conocer a la prima y casarse con ella, y por eso Perfecta protege mucho a su hija, para mantenerla a salvo de lo que considera las malas influencias del día. Que ceda a la locura congénita de la familia al final de la novela significa que se ha perdido toda esperanza para el futuro.

Al contrario, es más evidente que Pepe personifica la idea de un futuro gobernante esperado por los liberales, como indica su sobrenombre, Rey. Ya se ha hecho referencia antes a que el narrador dice que «podía pasar por un hermoso y acabado símbolo» (90). Y si simboliza una alternativa liberal al modelo monárquico y tradicional para España, también se verá hacia el final cómo ha fracasado este proyecto. Esta correspondencia con el malogrado liberalismo español, lo demuestran los datos de la misma novela: el narrador informa que en el año 1841 el padre de Pepe, Juan, se había casado y que en 1845 «era ya viudo y tenía un hijo que empezaba a hacer diabluras» (85). Tocante a lo último, se supone que en 1845 tenía Pepe ya unos añitos, lo que da a entender que habría nacido más o menos en 1842. Tomado conjuntamente con su edad a las alturas de la narrativa —treinta y cuatro años (89)— el momento de la acción tiene lugar en 1876, aproximativamente, el año de la publicación de la novela y un año después de la Restauración borbónica en enero de 1875 (López 16). Entonces, el reciente fracaso del

proyecto del Sexenio liberal es imitado por Pepe en su viaje a y estancia en Orbajosa. Establecido esto, la lectura revela cómo explica el autor la frustración de los sueños liberales (v.i. 2.2).

ii. La novela como objeto verbal

De otro modo, el texto llama la atención a sí misma, no sólo por la reificación de ideas abstractas sino también por referirse a la acción narrativa como objeto concreto, como un texto. Otra vez, sea por imitación a Cervantes o sea por convención (la convención del manuscrito hallado en esta época es un tropo muy usado), en *Doña Perfecta* tiene consecuencias particulares. En varias ocasiones —

Así, y no de otra manera, por más que digan calumniadoras lenguas, era el hombre a quien el tío Licurgo introdujo en Orbajosa en la hora y punto en que la campana de la catedral tocaba a misa mayor.

(90-91)

Los que nos han transmitido las noticias necesarias a la composición de esta historia, pasan por alto aquel diálogo, sin duda porque fue demasiado secreto. En cuanto a lo que hablaron el ingeniero y Rosario en la huerta aquella tarde, parece evidente que no es digno de mención.

(116)

— el narrador se refiere a supuestas fuentes extratextuales, las fuentes de las que ha compuesto la narrativa, dando la idea de una composición objetiva de los eventos.²⁴ De

²⁴. *Objetiva* no en el sentido de ‘neutral,’ la acepción común y (en muchos casos) erróneamente atribuida a la palabra, sino en el sentido de una versión de los hechos que viene desde el exterior. La objetividad es un concepto muy importante para el desarrollo hacia el Realismo como un intento de representar las cosas como son realmente. Pero en la práctica, y como la crítica de los siglos XX y XXI ha demostrado, no es, en rigor, un informe libre de toda traba ideológica. Como dice Toni Dorca en su artículo, «Reformulando la poética de la novela española del XIX: El caso del relato de tesis»:

Existe, con todo, una aparente incompatibilidad entre la visión tradicional del realismo como reflejo objetivo a cargo de un narrador impasible, y el carácter ideológico de la novela española en la década de 1870, infestada de los prejuicios políticos del autor. Dicha contradicción se

verdad, la composición objetiva (o desde fuera) de los eventos aquí significa también una objetivación de la historia como texto, que no son necesariamente lo mismo.

Pero tampoco es el impulso documental la única técnica de esta índole. El tema de la lectura, y de leer bien o mal, figura prominentemente tanto al nivel de la narrativa como al de la narración. Respecto del nivel narrativo, en varias ocasiones Perfecta menciona la posible nocividad de la lectura. Hablando con el clérigo sobre los hábitos de leer de Jacinto (a quien le gusta leer de todo, incluso la filosofía de la época que tanto censuran Inocencio y Perfecta) dice: «Pero ese niño va a enfermar de la cabeza, señor don Inocencio [...] Por Dios, mucho cuidado. Yo le pondría tasa en sus lecturas» (140). Lo mismo insinúa ésta cuando a Pepe intenta tranquilizarlo: «¡Pobre Pepe! Tu entendimiento, tu descomunal entendimiento, es la causa de tu desgracia. Nosotros, los de Orbajosa, pobres rústicos, vivimos felices en nuestra ignorancia» (150). La lectura, y con ella la inteligencia y el entendimiento, tienen unos posibles efectos peligrosos para los orbajosenses porque los principales del pueblo —los caciques (Perfecta) y los clérigos— controlan toda la información y la manera de interpretarla con una vigilancia represiva («Aquí nos miramos mucho», 169).

Por añadidura, la gente se enloquece cuando van en contra de esta represión y cuando intentan pensar en posibilidades más allá de las ofrecidas por la cultura rural. Es así que puede entenderse la enfermedad congénita de la casa de Polentinos. Contra esta locura, Cayetano asevera que el aislamiento es el único «sistema higiénico» que funciona y, a continuación explica: «Considere usted que la persona cuya presencia y voz debe de

explica por la insuficiencia de la imagen especular cuando se la aplica a la complejidad del realismo. (270)

De hecho, es precisamente el trabajo de esta tesis mostrar cuánto debe Galdós a su propia visión ideológica y qué consecuencias tiene para la narrativa (y para el lector). A eso se refiere cuando se habla de la intención didáctica en Galdós y en la novela de 1876 particularmente.

hacer más impresión en el delicado sistema nervioso de Rosarillo es el elegido de su corazón» (177). O sea que, cuando la gente empieza a interesarse en el mundo más allá del pueblo (en este caso cuando Rosario se enamora de Pepe): o tiene que recurrir a un ciego patriotismo para no pensar en otras posibilidades o se enloquece. De las dos alternativas, Cayetano ha escogido la primera, asegurando que:

Por eso no han podido sacarme de aquí los muchos amigos que tengo en Madrid; por eso vivo en la dulce compañía de mis leales paisanos y de mis libros, respirando sin cesar esta salutífera atmósfera de honradez, que se va poco a poco reduciendo en nuestra España [...] este sosegado aislamiento ha contribuido mucho, queridísimo Pepe, a librarme de la terrible enfermedad connaturalizada en mi familia. En mi juventud, yo, lo mismo que mis hermanos y padre, padecía lamentable propensión a las más absurdas manías; pero aquí me tiene usted pasmosamente curado.

(179)

Eso es, para escapar las manías, hay que no cuestionar las cosas, lo que, irónicamente debe constituir mucho del trabajo del historiador (Cayetano). Sin embargo, aun sus investigaciones se limitan a probar la supremacía de su pueblo natal, y su *Discurso-Memoria de los Linajes de Orbajosa* (141) es otro texto que sirve para objetivar, en este caso no la acción narrativa, sino la acción de leer. Cayetano lee la historia desde su perspectiva, predispuesto a no ver las muchas faltas de su sociedad y, lejos de cuestionar los asuntos que investiga, termina propagando *ad infinitum* el mismo mensaje patriótico de siempre.

Curiosamente, su *Discurso* es el doble del texto del narrador, cuyo trabajo también se basa en el análisis e interpretación de supuestos documentos o fuentes primarias. Sin embargo, para Lee Fontanella, hay una diferencia clave entre Cayetano, el «technician historian» decimonónico, y el autor de la novela. La crítica opera a partir de la definición de la historiografía de Américo Castro: « “una forma de conversación, de convivir con quienes en alguna forma dejaron expresiones vivientes de sus vidas [...]” Now, the scientific historian, that is, the describer and especially the chronicler, thinks in terms of petrified occurrences as opposed to historical becoming» (65). Por enfocarse en la interpretación subjetiva de los hechos y su vínculo al presente —el *devenir histórico*, o lo que Fontanella llama «historical becoming»— Galdós representa «a more “modern” historiographic poetic» (59). Mas no es por ello inferior a Cayetano sino todo lo contrario, porque éste más bien es un «falso cronista» que, lejos de ser realmente objetivo, contribuye a «the propagation of contrived legend, nationalist myth, and the topics and themes of undue balladry and romance» (67).

Esta distinción subraya el hecho de que la narrativa de Galdós es una lectura de su sociedad. Sin embargo, aquí hace falta distinguir una vez más entre narrador y autor porque, en *Doña Perfecta*, hay una sutil diferencia de lecturas entre los dos niveles. Sobre la diferencia entre ellos, más se dirá en la conclusión, pero como ya se ha notado, al nivel del narrador, la historia es una composición hecha a partir de documentos, de los cuales hay una muestra particularmente hacia el final de la novela.

En el capítulo XXI, por ejemplo, el narrador empieza por dar un recorte de un periódico madrileño que dice:

No es cierto que en los alrededores de Orbajosa se haya levantado partida alguna. Nos escriben de aquella localidad que el país está tan poco dispuesto a aventuras, que se considera inútil en aquel punto la presencia de la brigada Batalla. [...]

En Orbajosa reina tranquilidad completa, según carta que tenemos a la vista, y allí no piensan más que en trabajar el campo para la próxima cosecha de ajos. (217)

En las tres primeras páginas del capítulo, el narrador conscientemente señala sus fuentes: «**según algunas gentes**»; (217-218) «**Cuéntase, además, que por aquellos días** el nuevo Gobernador de la provincia *celebró una conferencia* con este importante personaje, *oyendo de sus labios las mayores seguridades* de contribuir al reposo público» —la letra cursiva indica que el narrador cita de sus fuentes periodísticas—; «**Aseguran fieles testigos** que se le veía en amor y compañía [compañía] con los militares»; (218) «**No cabe duda alguna de que** Cristóbal Ramos salió, ya anochecido, de su casa, y atravesando por la calle del Condestable, vio tres labriegos [...] y entró con ellos en casa de la señora [Perfecta]» (219).²⁵ Es más, el mismo narrador comenta la dificultad de su trabajo de una manera que imita el trabajo del lector de una alegoría narrativa que es una constante revisión de lo que se sabe en cualquier momento de la narrativa:

¡Oh, cuán difícil es para el historiador, que presume de imparcial, depurar la verdad en esto de las opiniones y pensamientos de los insignes personajes que han llenado el mundo con su nombre! No sabe uno a qué atenerse [...] ¡Responsabilidad inmensa la nuestra! Para librarnos en parte de ella, refiramos palabras, frases y aun discursos del mismo emperador

²⁵. Aquí la letra negrilla es mi énfasis, para distinguirlo del énfasis del narrador en cursiva.

orbajose, y de este modo cada cual formará la opinión que juzgue más acertada. (218-219)

Pero no es solamente un comentario sobre el proceso de interpretación que incumbe a los lectores de la alegoría. Además ilustra, de modo metanarrativo, la meta del objetivismo del Realismo decimonónico cuya influencia, aun a las alturas de 1876, se ve claramente en este pasaje. El mismo autor advierte que puede no ser neutral («No sabe uno a qué atenerse»).

B. El texto liminar

No hay duda, pues, que como toda alegoría narrativa, *Doña Perfecta* es una historia que llama la atención a su propia naturaleza textual y que tiene una estructura básica de texto y comentario. El texto al que la narrativa se refiere constantemente (aunque sea de modo indirecto) es el texto liminar (Quilligan 52-53). Como ya se ha dicho, este concepto —tomado prestado para explicar el patrón interpretativo de la ironía— consiste de los dos primeros capítulos de *Doña Perfecta*. Dice Quilligan que todo comentario autorial se desprende del texto liminar que cumple una función didáctica «by presenting a scene that will undermine the reader's confidence in his ability to translate landscape, character, or action into statement [...] such a text begins the process of pressuring the reader into becoming self-conscious about the tensions between the literal and referential in the narrative» (227-228). Si bien el narrador menciona la naturaleza simbólica de los personajes (explícitamente en el caso de Pepe), en efecto, toda la novela es simbólica.

Nunca más claro que en los capítulos I y II, que componen el texto liminar. De acuerdo con la reconstrucción irónica, está claro que no se puede fiar de los nombres, a

no ser por el de Villahorrenda, que por sí solo parece describir la totalidad del campo español. Este nombre es el único que explica la «realidad prosaica» y la «desolación miserable y perezosa» (74) del camino, no los nombres poéticos como Villarrica, Valleameno, el Cerrillo de los Lirios, etc. En sección 1.1.A., quedó establecido el irónico juego entre ficción y realidad, y la tarea del lector en el texto liminar es descifrar el verdadero significado de los nombres y lo que indica de la historia española, el gran tema de la novela «contemporánea». En el pasaje clave del texto, el narrador evoca el pasado épico que forma la identidad de los campesinos, a la vez comparando el paisaje con un pordiosero:

La desolada tierra sin árboles, pajiza a trechos, a trechos de color gredoso, dividida toda en triángulos y cuadriláteros amarillos o negruzcos, pardos o ligeramente verdegados, semejaba en cierto modo a la capa del harapiento que se pone al sol. Sobre aquella capa miserable, el cristianismo y el islamismo habían trabado épicas batallas. Gloriosos campos, sí; pero los combates de antaño les habían dejado horribles. (76)

El motivo del «cristianismo y el islamismo» y las variaciones de éste es algo que se repite hasta el final del libro y es el más firme apoyo a la interpretación de la obra como una novela de tesis. De verdad, no es que esta interpretación sea del todo errónea, pero no deja apreciar totalmente la complejidad de la narrativa. Entonces, si se evoca el pasado épico del «hispano horizonte», es solamente el recuerdo de una época gloriosa y la tierra decaída representa metonímicamente la decadencia de toda una cultura y una sociedad entera.

Cuanto más se acerca a la augusta Orbajosa, más el decaimiento físico se confunde con la decadencia moral que el narrador asocia con el pueblo aun antes de entrar en él. Desde lejos se ve «algunas negras torres y la ruinoso fábrica de un despedazado castillo» y «mil chozas humildes [...] semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero» (82). El pueblo parece una «gran morada [...] más bien de ruina y muerte», «una momia» y un «sepulcro» por el que unos «repugnantes mendigos» andan en «lastimoso espectáculo» (82-83). En el sentido que esta narración describe la ciudad desde una perspectiva exterior que objetiva la vista del pueblo, esta descripción es objetiva, aunque, de cierto, no neutral. Lejos de serlo, esta descripción alegórica continúa el comentario sobre el campo español sobre el cual han tenido lugar gloriosas batallas y, desde antes de empezar el conflicto narrativo, el narrador predispone al lector en contra de la sociedad orbajosense —«el corazón de España», como el título del segundo capítulo indica. Además, aunque dice Pepe, «No quiero hablar mal de Orbajosa antes de conocerla» (83), esto dice solamente después de observar la ironía de los nombres y comentar que «Los ciegos serían felices en este país» (74) y «La histórica ciudad [...] parece un gran muladar» (83). Así pues, bien que desde fuera la ciudad no parece muy favorable, tampoco es Pepe exento de prejuicios, lo cual lo alinea con la perspectiva no imparcial del narrador.

C. El pretexto

Amén del texto liminar que existe *dentro* del texto alegórico (i.e. la novela), en cada alegoría narrativa hay un *pretexto*, el cual guía la interpretación y existe *fuera* del texto (Quilligan 98). Ahora bien, el pretexto *no es* una interpretación que viene desde fuera. No es una significación privada que al texto se le aplica arbitrariamente. Mejor

dicho, en términos de retórica, forma parte de aquellas experiencias compartidas que figuran en la comunicación entre autor y lector. Explica Quilligan que toda alegoría tiene como pretexto la Biblia, en la que la alegoría misma (como género) tiene sus raíces, (97) pero pueden existir pretextos adicionales que aparecen al lado de la Biblia. Aunque éste no es el caso para *Doña Perfecta*, realmente «any text which offers a legitimate language in which to articulate the sacred can become a pretext» (100). De ahí su poder orientador para la interpretación de la alegoría. A diferencia de una mera alusión que hace el narrador (y sin duda, a diferencia de la *allegoresis* también), «The pretext is not merely a repository of ideas, it is the original treasure house of truth [...] And it is primarily the status of the language in the pretext which determines the development of the allegory» (98). No obstante el prestigio que goza, las opiniones de una sociedad sobre la validez, o no, del pretexto determinan la relación entre texto y pretexto y, por extensión, *las posibilidades irónicas de la alegoría* («the ironic possibilities of allegory», 99).

Es decir, tal vez lo que explica el estilo irónico en esta novela alegórica es el estatus de la Biblia y su lenguaje sagrado en el siglo XIX español. Sobre esto, hay que hacer dos reparos. Primero, el estilo de Galdós no es irónico *a causa de* la alegoría, pero el que use este estilo en una alegoría narrativa, en un género con un trasfondo bíblico, significa que en algún modo, ha habido algún desafío al prestigio incuestionable del pretexto. Segundo, mientras que la mayoría de la población española en el siglo XIX atesoraba los valores católicos y tradicionales, el país no era impenetrable a las ideas seculares circulando en el resto de Europa. De hecho, se aprende que Pepe ha estudiado en Inglaterra y Alemania (Galdós 87) y a poco de llegar a Orbajosa, se enfrenta con la hostilidad de Inocencio. A las veladas ironías que le hace el Penitenciario, Pepe le

corresponde con «un correctivo». Atacando «El misticismo en religión, la rutina en la ciencia, el amaneramiento en las artes [...] El sentimentalismo vano», (105) dice que:

Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete cuando se me antoja, con una pila de Bunsen, un hilo conductor, y una aguja imantada. Ya no hay multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquina, y las de la imprenta, que imita a la Naturaleza, sacando de un solo tipo millones de ejemplares. (106)

Aunque después asevera que estas opiniones no son suyas en realidad, y que su única intención era «bromear», (108) su discurso representa justamente todo lo que encontraba amenazante de las ideas científicas y filosóficas del día una población todavía muy conservadora. Por extensión, es revelador del estatus algo dudoso del pretexto (la Biblia) en esta novela decimonónica.

Tomando en cuenta esto, no puede caber duda de que es *Doña Perfecta* una alegoría, puesto que el narrador conscientemente identifica a Pepe Rey con Jesucristo. En algunos ejemplos tempranos, la evidencia para esta conexión puede parecer algo tenue pero, combinados con lo que sigue, sólo agregan a la asociación crística. De estos ejemplos tempranos, hay unas interjecciones que es posible tomar como aposiciones:

—¡Pepe..., pero qué grande estás! [...] ¡Cómo pasan los años!...
¡Jesús! Aquí tienes a mi hija Rosario. (92)

—¡Jesús, Pepe!... ¿Qué tienes? —exclamó la señora, levantándose con zozobra—. ¿Está malo tu papá? (148)

Ambas exclamaciones son de Perfecta: la primera cuando apenas llega Pepe a Orbajosa y la segunda cuando Pepe recibe una correspondencia informándole que ha sido destituido

de su cargo de investigar la cuenca del río cerca de Orbajosa. (Más tarde aprenderá el protagonista que todo ha sido la obra de su tía para alejarlo de Rosario y de Orbajosa). Si a primera vista esta evidencia no parece sustancial, es menester recordar que la alegoría narrativa opera a partir de juegos de palabras y no son éstos los únicos ejemplos de la dicotomía entre el bien y el mal, entre Jesús y las tinieblas. (Otra vez, el apellido de Inocencio es *Tinieblas*). Después de una visita a la catedral, Perfecta e Inocencio le informan que muchos han criticado su comportamiento y han tomado su curiosidad en la decoración y en la arquitectura por una falta de respeto. Cuando Inocencio le dice, ostensiblemente defendiéndolo, «en fin, hoy es costumbre adorar la forma, no la idea... Líbreme Dios de meterme a discutir este tema con el señor don José, que sabe tanto, y argumentando con la primorosa sutileza de los modernos, confundiría al punto mi espíritu»; Pepe protesta, «El empeño de ustedes de considerarme como el hombre más sabio de la tierra me mortifica bastante [...] Ténganme por tonto, que prefiero la fama de necio a poseer esa ciencia de Satanás que aquí me atribuyen» (128). Estos ejemplos destacan el nivel literal de la narrativa y, en él, se deduce que hay un poco de ambigüedad alrededor de Pepe que, hace falta recordar, es un símbolo cuyo significado es la tarea del lector de fijar.

Por si todo esto fuera poco, en el capítulo XVII, «Luz a oscuras»²⁶, la confusa asociación de Pepe con Jesucristo llega a lo más explícito. Este es el capítulo del encuentro nocturno de Pepe y Rosario, que hace tiempo ha estado encerrada en su cuarto por su madre, supuestamente para protegerla de la enfermedad congénita de la familia. Dudando de la enfermedad de su prima y sospechando que no está todo bien, Pepe le

²⁶. Aun el título hace referencia a la dicotomía entre luz y tinieblas que es, con la lectura de la historia, uno de los temas dominantes de la novela. También ilustra la ambigüedad en torno al protagonista y enfatiza el trabajo del lector de fijar su significado confuso.

dice, «querida Rosario, es preciso reconocer que *el demonio ha entrado en esta casa*», lo cual descarta Rosario: «Ni una sola vez me ha dicho [Perfecta] que no fueras digno de ser mi marido. *No insiste más que en lo de tu ateísmo*. Dicen que tengo manías, y que ahora me ha entrado la de quererte con toda mi alma. En nuestra familia es ley no contrariar de frente las manías congénitas que tenemos, porque atacándolas se agravan más» (185; mis énfasis). Leídos de una manera, pueden interpretarse estos ejemplos de modo que Pepe se asocia con el diablo. Aunque Pepe se refiere a que hay alguien que, de mala voluntad, quiere mantener a los dos primos alejados, al fragmento «el demonio ha entrado en esta casa», sigue la cuestión del aparente ateísmo de Pepe. Es una cosa que surge repetidamente en la novela por más que lo quisiera negar el protagonista. Después del discurso-correctivo citado arriba en el que «bromea» con Inocencio, dice que las ideas que ha expresado (para mortificar al clérigo) no son realmente suyas. A esto, el Penitenciario replica: «bien sabemos todos que las ideas que usted ha sustentado son las suyas. No podía ser de otra manera. Usted es el hombre del siglo [...] Cuando estuve en Madrid y me llevaron al Ateneo, confieso que me quedé absorto al ver el asombroso ingenio que Dios ha dado a los ateos y protestantes» (108). Entonces, para los orbajosenses, «el hombre del siglo», el «ateo» y el «protestante» son un enemigo común, no importa la diferencia que entre ellos hay.

Así que, en alguna medida, no importa las verdaderas creencias de Pepe; de todos modos, para los orbajosenses representa las malas influencias que vienen a amenazar la paz del campo desde fuera y, en el capítulo XVII, el conflicto entre el bien y el mal se presenta simbólicamente. Por ejemplo, en la oscuridad del santuario de la casa donde tiene lugar la entrevista de los primos, Pepe se golpea la cabeza en dos ocasiones contra

los pies de la imagen de Cristo. La primera vez le traspasa el corazón «una fría lanzada» (183) y la segunda, dice jocosamente, «Señor, no me pegues, que no haré nada malo» (187). Sin embargo, cuando Rosario le pregunta si cree en Dios, no le contesta Pepe con un simple afirmativo sino con una evasiva: «¡Que si creo en Dios! ¿Lo dudas tú? [...] «Desmerecerías a mis ojos, te despojarías de tu aureola de pureza, si dieras crédito a tal necedad» (183-184). Es más, adelante critica a su prima por exhibir unos atributos que para él, son debilidades pero que son cualidades reminiscentes de las de Cristo: «Cedes, perdonas a los que te hacen daño; te afligues [*sic*], atribuyendo tu desgracia a funestas influencias sobrenaturales; padeces en silencio; entregas tu inocente cuello al verdugo; te dejas matar» (185). Y cuando Rosario proclama ante el Señor que ella toma Pepe por esposo y lo abraza, tiembla cual «la paloma en las garras del águila» y por la mente del protagonista pasa el pensamiento «de que existía el demonio; pero entonces el demonio era él» (188).

Pero por concluyentes que parecieran estas citas, a Pepe también se le caracteriza como un salvador ilustrado descrito como una figura crística. Un ejemplo es cuando, para aliviar a su prima, le dice: «estás asustada, aterrada. Te pasa lo que los antiguos no sabían definir y llamaban maleficio. ¡Rosario, ánimo, confía en mí! Levántate y sígueme». Por una parte, es el hombre del siglo ilustrado, combatiendo las supersticiones religiosas, pero por otra, la frase «Levántate y sígueme» recuerda las palabras de Cristo a sus discípulos. A continuación, su prima le dice, «Tus palabras resuenan en mi corazón como golpes violentos que, estremeciéndome, me dan nueva vida. Aquí en esta oscuridad, donde no podemos vernos las caras, una luz inefable sale de ti y me inunda el alma [...] Tú solo posees el extraño poder de devolverme la vida. Oyéndote, resucito» (186). Ora

caracterizado como demonio, ora como salvador secular, parece capaz de resucitar e inundar de luz los lugares oscuros. O sea, como habrían dicho Chamberlin y Weiner, es el joven ilustrado que se habría postulado Galdós para reavivar el país.²⁷ A fin de cuentas, tal vez las referencias demoniacas son solamente ahí para anteponer a los dos salvadores: el de la tradicional religión católica del país y el de la salvación que propone Pepe con su formación europea y su mente crítica. Al final del capítulo, los novios oyen el clarín de las tropas reales acercándose al pueblo para reprimir las partidas de los que ha habido rumores. Entonces, el capítulo, con su cuadro altamente sutil y ambiguo de Pepe y del bien versus el mal, es anunciador del conflicto que va a estallar a nivel nacional. La pregunta será quiénes representan el bien y quiénes el mal.

2.2 LA MATERIA DE LA ACCIÓN NARRATIVA: LA PRESIÓN HORIZONTAL DE LA LECTURA Y LA INTERPRETACIÓN LECTORA

«If the concept of text and commentary supplies the form of allegory, then the concept of interpretation, of construing words, properly provides the subject of the narrative action» (Quilligan 62).

Hasta aquí, se ha enfatizado que la tarea de toda alegoría es la lectura, un hecho no sorprendente dado que la narrativa misma subraya su propia textualidad. Toda lectura transcurre temporal o linealmente: hay que leer cada palabra en secuencia para entender el sentido completo de la obra. De acuerdo con esto, la alegoría, como la lectura, es un proceso en el cual el lector actualiza (temporalmente) la información que tiene a su disposición. Al respecto, Quilligan observa: «allegory often institutionalizes this fact [of linear reading] by the journey or quest form of the plot, journeys which are, furthermore,

²⁷. Véase la cita de éstos críticos en la introducción del presente estudio. Además de un mero conflicto generacional y político, en *Doña Perfecta* se trata, por vez primera, de un conflicto liderado por un joven formado en las ciencias y el positivismo europeos (Chamberlin y Weiner 20).

extremely episodic in nature» (28). En efecto, la narrativa de *Doña Perfecta* aproximativamente conforma al patrón de una búsqueda o misión («journey or quest») en tanto que Pepe va a Orbajosa con la intención de conocer a su prima y casarse con ella. Con esta meta, también se queda en el campo a pesar de todos los obstáculos que se le oponen: los pleitos, la enfermedad de Rosario y la oposición de Perfecta que no quiere que su hija se case con él. Rosario es la razón por qué ambos lados —Pepe y Perfecta, que encarnan, respectivamente, los bandos del progreso liberal y de la tradición conservadora— se batan: es la esperanza del país y su futuro. Pero este significado más allá de lo literal se encuentra «in the self-consciousness of the reader, who gradually becomes aware, as he reads, of the way he creates the meaning of the text» (28). En breve, no sólo se trata de entender la alegoría sino de interpretarla, construir el significado de la narrativa en el proceso de leerla. Este proceso encierra lo que Quilligan denomina las tensiones narrativas entre el nivel literal y el referencial, (227-228) entre una lectura horizontal y una lectura consciente e interpretativa.

De verdad, es lo mismo que se decía en el capítulo sobre la reconstrucción del sentido irónico en *Doña Perfecta*: igual para la alegoría que para la ironía, la (re)construcción de sentido requiere que el lector tome una decisión acerca de las probables intenciones del autor. En esta fase, sí es necesario distinguir entre el autor y el narrador porque el mensaje de la obra no siempre está de acuerdo con lo que dice el narrador, y si no se puede fiar —total o parcialmente— del narrador, ¿a qué o a quién se atribuye el mensaje? Es lógico que en este caso se atribuye al autor o, como antes se ha dicho, a la persistente voz de éste que permea la obra.

Por ejemplo, en el capítulo, XVII, la caracterización de Pepe como demonio viene de las descripciones / comentarios del narrador y su caracterización como salvador viene principalmente de la conversación entre Rosario y él. Se sabe que Pepe a veces tiende a usar la burla cuando es menos conveniente y no puede decirse a ciencia cierta cuáles son sus convicciones religiosas. Entonces, tal vez no se pueda fiar totalmente de todo lo que dice el protagonista pero tampoco está claro que el narrador sea del todo fiable. En primera instancia, éste ha reconocido varias veces que su cuento es un testimonio de segunda mano. En segunda, con lo que se sabe de las opiniones liberales de Galdós, resulta difícil creer que hubiera creado un narrador que caracterizara al protagonista ilustrado y liberal de modo desfavorable —algo que, de hecho, no hace en todo momento. Para poder interpretar el balance de las vacilaciones narrativas, es necesario leer, no solamente lineal, sino recursivamente, modificando constantemente lo que ya se sabe con lo que se lee a continuación, hasta el final de la novela.²⁸

Retomando el asunto de Pepe, se colige que mientras que definitivamente no es un «demonio», tampoco es intachable. En la tertulia de su tía Perfecta, se siente incómodo en medio de una sociedad que le es antipática. Pero de alguna manera, el narrador sugiere que parte de la culpa es suya: «[Pepe] se mostraba cada vez mas inepto para acomodarse a sociedad tan poco de su gusto. Era su carácter nada maleable, duro y de muy escasa flexibilidad, y rechazaba las perfidias y acomodamientos de lenguaje para

²⁸. Esto, sin duda, es lo que dijera Cleanth Brooks cuando insistiera en que todo poema (por extensión, toda creación, en el sentido etimológico) es irónico: cada paso de lectura que se sucede modifica lo que ha ido antes. Para una discusión de esta idea, véase su artículo, «Irony and “Ironic” Poetry»:

In coming to see again that the parts of a poem are organically related, we have come to see the importance of *context*. The memorable verses in poetry—even those which seem to themselves intrinsically beautiful— show on inspection that they are “poetic” because of their relation to a particular context. [...]

Now the obvious warping or modification of a statement by the context we characterize as “ironical.” (58)

simular la concordia cuando no existía. Mantúvose, pues, bastante grave durante el curso de la fastidiosa tertulia» (138). Si el futuro del país depende de las ideas ilustradas y el progreso liberal, el carácter inflexible e intolerante del protagonista nada hace para ganar la aprobación del pueblo. Lo prueba en el capítulo inmediatamente precedente a la tertulia cuando le confrontan con la crítica de su comportamiento supuestamente irrespetuoso en la catedral. En su defensa, recurre al «deseo de mortificarle» al Penitenciario (129) —insultando la arquitectura de la catedral, el arte, la música y los adornos del niño Jesús y la Virgen— pero en el curso de esta diatriba, termina insultando a todos, principalmente a su tía, camarera de la Virgen (129-132).

Las tensiones aumentan hasta estallar, una vez llegada la tropa. Pepe a su tía le acusa de haberlo engañado con falsas promesas y falsas bondades y de haber instigado los pleitos de los labriegos en contra suya. Para su sorpresa, Perfecta no lo niega pero rechaza la autoridad de Pepe para juzgarla porque sus motivos, según ella, son puros. Para ella Pepe es un ateo y esto justifica sus acciones de una madre que protege a su hija del mal (204-205). Ahora, si Perfecta ha recurrido a subterfugios, también lo hace Pepe cuando finge no conocer al soldado Pinzón de la tropa a quién Perfecta aloja en su casa. Con él, el protagonista entra en un acuerdo para engañar a su tía y comunicar con Rosario (212). Por lo visto, es cierto lo que admite Pepe, bien que le echa la culpa a su tía:

[Yo] Era razonable y soy un bruto; era respetuoso y soy insolente [...]

Usted me ha traído a este horrible extremo, irritándome y apartándome del camino del bien por donde tranquilamente iba. ¿De quién es la culpa, mía o de usted?

[...] Hemos venido a ser tan bárbaro el uno como el otro, y luchamos y nos herimos sin compasión. Dios lo permite así. Mi sangre caerá sobre la conciencia de usted; la de usted caerá sobre la mía. (210)

Aun cuando declara la guerra contra Perfecta, el protagonista aparenta ser razonable, o al menos consciente de su propio error. Reconoce que ambas partes tienen algo de culpa.

Al contrario, Perfecta sigue culpándole únicamente a Pepe, arrogándose el derecho de interpretar el conflicto en términos que recuerdan la Reconquista de España. Interpreta los males presentes con la lente de los conflictos históricos y hace de su sobrino simplemente la continuación de un enemigo histórico: «Mi sobrino [...] equivale a un ejército, equivale a la autoridad del Gobierno [...] Es esa segunda nación, compuesta de los perdidos que gobiernan en Madrid, y que se ha hecho dueña de la fuerza material; de esa nación aparente, porque la real es la que calla, paga y sufre [...] Es cuestión de moros y cristianos» (248-249). Esta es la misma identificación épica que parodia Galdós poco antes cuando Inocencio y Licurgo recitan los romances para celebrar la gloria de Orbajosa. La decisión que tiene que tomar el lector es si es correcto aceptar esta versión de los hechos o no.

En este asunto, las observaciones del narrador tienden a coincidir con la versión de mutua culpa que expone Pepe. El tema de la igualdad de los dos bandos se despliega sutilmente desde el principio, mediante una serie de escenas que se explican mejor como expresión de lo Jameson califica de *afecto*. Para entender este concepto, es necesario tomar en cuenta la manera en que Jameson concibe el Realismo decimonónico, fenómeno que sólo puede existir gracias a la tensión entre dos sistemas de temporalidad. El primero es «the tripartite system of past-present-future» en el que reside «the locus of personal

identity». Son estos hitos temporales de pasado-presente-futuro que dan un sentido ordenado a la vida y, además, componen el mundo del relato o del cuento (*le récit*). En cambio, el segundo es el presente impersonal de la consciencia, «the eternal or existential present» en el cual todo ser humano habita y experimenta el mundo y que, «at its outer limit [would] govern pure scene, a showing that was altogether divorced and separated from telling [*el cuento*] and purified of it» (25). En resumen, la diferencia entre el pasado irrevocable del cuento²⁹ y el eterno presente del lector se reduce a la dicotomía entre *contar* y *mostrar*, («telling» y «showing», 26) respectivamente. El impulso narrativo (*contar*) engloba la temporalidad del pretérito (27) y depende de la posibilidad de definir las cosas y categorizarlas (29). Es el contrario necesario de lo que Jameson llama el fin de la temporalidad que coincide con la reducción de la consciencia burguesa a un presente eterno en el cual «The isolated body begins to know more global waves of generalized sensations [which...] I will here call affect» (29). El llamado *afecto* se resiste a la objetivación, la tendencia de definir y clasificar, y por extensión, se resiste a la lengua, cuya función es nombrar las cosas con respecto de otras (30-31). Las sensaciones que describe el afecto no tienen corporeidad, entonces, porque el no nombrarlas significa que no son «available to consciousness, or are absorbed into subjectivity in different ways that render them inconspicuous and indistinguishable from the named emotions they may serve to fill out» (34).

²⁹. «important from our perspective is the palpable fact that *the tale cannot exist in the present, its events must already have happened*» (24; mi énfasis). De este modo, los personajes no tienen futuro, sólo un destino irrevocable.

Ahora, volviendo a *Doña Perfecta*, la idea de la mutua culpa o responsabilidad de los personajes es algo que puede entenderse en términos del afecto.³⁰ Aunque los conceptos aquí adaptados vienen del análisis de Jameson de Zola y Tolstoi, es de notar que Galdós había leído por lo menos a Zola y quizá sabía algo de la obra de Tolstoi.³¹ Para cuáles fechas, y si los hubiera leído antes de la época de la composición y publicación de la novela, no es seguro (ni en el caso de Tolstoi demasiado probable). Sin embargo, basta destacar que de los fenómenos que describe Jameson, hay semejantes en Galdós. Jameson habla de una independización del afecto («autonomization of affect», 35) por la cual una descripción de experiencias sensoriales casi las concretiza: «that excess of the sensory becomes autonomous, that is to say, it begins to have enough weight of its own to counterbalance the plot» (50). En *Doña Perfecta*, la primera escena que conforma a esta concreción de lo sensorial es cuando se conocen Pepe e Inocencio por primera vez. Después de almorzar Pepe con su tía y prima, se percibe «una larga opacidad negra» (Galdós 97) que aparece en frente de los vidrios de la puerta del comedor. Ha llegado Inocencio. Se sienten los dos hombres a fumar y el narrador comenta: «bien pronto ingeniero y presbítero echaban su humo el uno sobre el otro» (98).

³⁰. Un reparo: mientras que Jameson dice que la aparición del afecto coincide con «a shrinking of contemporary bourgeois experience such that we begin to live a perpetual present with a diminishing sense of temporal or indeed phenomenological continuities», (28) hay que reconocer que la mayoría del pueblo español en el siglo XIX no era burguesa. Es más, el Realismo decimonónico es un género burgués y, bien que *Doña Perfecta* no es una novela realista, demuestra unas tendencias realistas. En este sentido, la novela de 1876 es un buen ejemplo de una obra de transición entre la anterior producción del canario y su posterior obra realista. De todos modos, sobra recordar que las lecturas realistas de Galdós informaron la composición de la novela y, en este sentido, no es extraño que se encuentren ya ejemplos del afecto.

³¹. Harriet Turner reflexiona sobre las similitudes entre Galdós y Tolstoi, para quienes la lectura fue un proceso creativo: «In the case of Galdós, his own re-creative and ideosyncratic readings of Cervantes presided over novel writing from the beginning, but now, as Gilman notes, we witness a “new Cervantes, freshly understood in terms of Galdós’s meditations on Clarín, Flaubert, Balzac, and, once again, although this time at one remove, Zola.” To this list must be added Turgenev and Tolstoy himself». Turner sugiere (con Chamberlin y Weiner) que tal vez Galdós hubiera aprendido algo de la obra de Tolstoi en el año 1869, algo más temprano que otras fechas sugeridas (885).

Es tal vez solamente retrospectivamente que esta escena se interpreta como una concreción del afecto porque todavía nada ha ocurrido entre los dos, pero éste es el capítulo en el cual Pepe sugiere «media docena de capitales dispuestos a emplearse» en el pueblo, «un par de cabezas inteligentes que dirigieran la renovación [del] país, y algunos miles de manos activas» (98). Critica la pereza del pueblo y los muchos mendigos que ha visto, a lo cual Inocencio ofrece la irónica «filípica» (99) mencionada antes. A luz de este intercambio, la escena que lo precede en que los hombres se echan el humo el uno sobre el otro deviene emblemática del conflicto que va a tratar la novela y, desde ese momento, iguala a los dos de una manera que se hace más evidente en el desarrollo del argumento.

Otra escena sucede más tarde el mismo día. Todos ya han cenado y Pepe, en su deseo de «mortificar» al clérigo, le ha dado el «correctivo» citado arriba. Saliendo, pues, Rosario y Pepe para la huerta de la casa, el narrador interrumpe la idílica descripción del ambiente («Caía la tarde, y una dulce sombra se extendía por la parte baja de la huerta, mientras el último rayo del sol poniente coronaba de resplandores las cimas de los árboles») con una observación aparentemente incongruente con el lugar romántico:

La ruidosa república de pájaros armaba espantosa algarabía en las ramas superiores. Era la hora en que, después de corretear por la alegre inmensidad de los cielos, iban a acostarse, y se disputaban unos a otros la rama que escogían por alcoba. *Su charla parecía a veces recriminación y disputa, a veces burla y gracejo. Con su parlero trinar se decían aquellos tunantes las mayores insolencias, dándose de picotazos y agitando las alas, así como los oradores agitan los brazos cuando quieren hacer creer las mentiras que pronuncian.* (118-119; mis énfasis)

Como esta descripción sucede a las «disputas» del clérigo y Pepe, y las «burlas» de éste, el pasaje es un comentario que enfatiza lo que la primera escena visual (del humo) ya ha introducido. Esta vez la sensación no es visual sino auditiva porque se refiere a la «charla» y al «parlero trinar» de los pájaros. Empero, aquí se mienta tanto al ingeniero como al clérigo y se les pone en el mismo nivel burlesco que simbolizan los pájaros que se agitan las alas como los oradores mentirosos los brazos.

Estos ejemplos subrayan una cualidad que señala Jameson que tiene el afecto: «Its inner mirroring and division [...] an opposition of the thing to itself which produces it as a thing at the same time that it effaces itself». Esta cualidad la llama *reduplicación* («reduplication or doubling», 69), y en *Doña Perfecta*, se ve que en las dos escenas precedentes, cada integrante contribuye a la escena total y le presta cierto peso o corporeidad, pero el afecto producido no es algo concreto. El humo de Pepe y del clérigo, el «parlero trinar» de la burla y la recriminación de los pájaros son repetitivos. Hay una sola nube de humo que producen los hombres, y una sola charla de las aves, pero se diferencian, y los elementos diferentes de cada experiencia sensorial (visual y auditiva) producen el afecto total. Es más, estos ejemplos del afecto *no son el conflicto mismo* entre los personajes sino que lo sugieren.

En este contexto puede entenderse lo que dice Pepe en su discurso en que echa la responsabilidad del conflicto a ambos bandos («Hemos venido a ser tan bárbaro el uno como el otro », 210). También tiene sentido el que Perfecta llame Madrid un «centro de corrupción, de envidia y rivalidades» (149). Cuando así describe la villa y corte, también describe así, irónicamente, Orbajosa (por aposición). Las dos ciudades son el doble la una

de la otra, algo que manifiesta el narrador cuando da el momento histórico y la ubicación del lugar de la acción:

lo que aquí se va contando ocurrió en un año que no está muy cerca del presente, ni tampoco muy lejos, así como también puede decirse que Orbajosa [...] no está muy lejos ni tampoco muy cerca de Madrid, no debiendo tampoco asegurarse que enclave sus gloriosos cimientos al Norte ni al Sur, ni al Este ni al Oeste, sino que es posible esté en todas partes y por doquiera que los españoles revuelvan sus ojos y sientan el picar de sus ajos. (194)

Aquí es donde más se ve que Orbajosa engloba a toda España y está en todas partes. Lo que el afecto ha ido describiendo culmina en este pasaje alegórico. Además, no solamente representa Orbajosa a toda España, sino que el narrador efectivamente equipara la cronología de la acción con el momento presente de la narración que, como se ha demostrado en sección 2.I.A.i., es más o menos contemporáneo con el año de la publicación de la novela. Por otra parte, así como el año no está muy lejos del presente, tampoco está muy cerca. De igual modo, la narrativa describe, alegóricamente, una acción característica de otra época y aunque, cuando Perfecta dice que el conflicto «Es cuestión de moros y cristianos», (249) no sería correcto que el lector interpretara que un bando fuera moralmente mejor que el otro, se deduce que el presente nacional es la reduplicación del pasado. Es decir que, sí, el mismo conflicto ocurrido durante la Reconquista se repite, con actores diferentes, pero la situación es la misma. Aun después de casi cuatrocientos años, España no supera las divisiones ideológicas y este hecho tiene importantes implicaciones para el último paso de la interpretación lectora.

CONCLUSIÓN: LA PREGUNTA ÚLTIMA DE LA ALEGORÍA

Quilligan explica que la preocupación común a toda alegoría narrativa —para la cual es tan fundamental el juego de palabras— es la veracidad de la metáfora y la pregunta última del género es que si la metáfora miente o dice la verdad³² (46). ¿Cuál es la metáfora de *Doña Perfecta*, entonces? Se ha acabado de confirmar que Orbajosa es una metáfora para toda España y no solamente la España presente sino la pasada. También, se sabe que la tarea de la lectura es determinar cómo leer bien la historia nacional, una tarea que se cifra en los nombres del texto liminar. Igual que para los «Gloriosos campos» que «los combates de antaño» han dejado horribles (Galdós 76), ha habido una degeneración en los significados de los topónimos. De hecho, este pasaje es lo que sugiere la degeneración de los nombres que hace muchos años deben haber sido fiel topónimos de las tierras que describen. Además, la irónica diferencia entre los nombres, como los de Caballuco («un centauro», 79) y Licurgo, y sus referentes en la mitología y la historia de la Antigüedad sugiere esta degeneración.

Es más, son los habitantes de Orbajosa —conservador resguardo de la tradición épica y la religión católica— que reivindican el derecho de leer e interpretar la historia. Inocencio llama a los madrileños «ateos y protestantes» (108), Perfecta niega la fe de Pepe —«No pongas a Dios en tus labios, blasfemo, y calla» (209)— y Cayetano se

³². Continúa: «nor should this really surprise us. *Allegoresis*, elder cousin to narrative allegory, begins by saying that texts are, superficially, lies; they must be interpreted, or “allegorized” into telling the truth. The allegorical poet simply asks in narrative form what the allegorical critic discursively affirms; are my words lies, or do they in fact thrust at the truth?» (46-47).

empeña en probar con su obra de historiador que el pueblo es la fuente de todo lo bueno: «Pocas localidades conocemos en que crezcan con más lozanía las plantas y arbustos de todas las virtudes, libres de la hierba maléfica de los vicios. Aquí todo es paz, mutuo respeto, humildad cristiana [...]» (179).

Sin embargo, ¿cómo reconciliar eso con el hecho de que hasta el final de la narrativa, Pepe es una figura de Jesucristo? Ahogado en un sinfín de pleitos, Pepe se queja de que los que vienen a citarlo más bien buscan crucificarlo (151) y el narrador afirma que: «Entregó su cuerpo y su alma a los sayones, que esgrimieron horribles hojas de papel sellado, mientras la víctima, elevando los ojos al cielo, decía para sí con cristiana mansedumbre: —Padre mío, ¿por qué me has abandonado?» (152). La difunta madre de Pepe era de Orbajosa, y una vez llegado él al pueblo natal de su madre, los suyos lo matan —no solamente los orbajosenses en general, sino que la hermana de su padre ordena su muerte (287). Para rematar, el padre espiritual de Perfecta y de tantos otros, presionado por su sobrina que quiere seguir a Pepe Rey para darle un susto, consiente a persuadir a Caballuco para que la acompañe. Aunque no quiere hacerlo, su sobrina se obstina en ello hasta que por fin dice Inocencio: «Yo me lavo las manos» (271) como lo hiciera Poncio Pilato antes de la crucifixión de Cristo.

En las últimas dos cartas de Cayetano a su amigo en Madrid, todo indica que los involucrados en la muerte del protagonista se sienten culpables. Inocencio renuncia a su cargo eclesiástico, provocando el siguiente comentario del historiador del campo: « ¡Ay! Orbajosa pierde mucho, perdiendo a su gran latino. Me parece que pasarán años tras años y no tendremos otro. Nuestra gloriosa España se acaba, se aniquila, se muere» (294). De Perfecta dice que está muy triste desde que ha internado a Rosario en un manicomio

(vuelta loca ésta después de la muerte de Pepe, aunque Cayetano lo atribuye a «la funestísima y rancia enfermedad connaturalizada» de la familia, 292). No obstante, dice que gracias a ella, que se consuela metiéndose en tareas de la iglesia, se ha renovado el fervor religioso del pueblo, lo que el historiador interpreta así: «Esto no deja de ser un alivio en medio de la decadencia y acabamiento de nuestra nacionalidad» (295).

A su turno, Perfecta es, a la vez, una metáfora para esta decadencia nacional y una oportunidad para Galdós de explorar la psicología del campo. Su nombre ha sufrido lo mismo que los del texto liminar: eso es, ya no describe verdaderamente lo que significa en su nivel literal. Antes la única persona en Orbajosa que no tenía apodo y de quién no se ha hablado mal, ahora es una asesina, responsable para la muerte de su sobrino. De este modo, es el símbolo perfecto —feliz juego de palabras— de la desgracia del país que no puede progresar porque frustra a los que quisieran cambiar el curso de la historia y sacar al país adelante. Pero en otro registro, el adjetivo *perfecto*, del latino *per-* ‘completamente’ + *ficere* ‘hacer’, denota algo completo, acabado. Como el símbolo de España, Perfecta representa un país completamente moldeado por una larga historia y de ahí, tal vez, resistente al cambio. Por otra parte, como señala Cardona:

doña Perfecta, don Inocencio, aun María Remedios, emergen más vívidamente de las páginas de esta obra como personajes que Pepe Rey [...] después de todo, la novela se titula *Doña Perfecta*, [lo cual] parece indicar que su autor estaba más interesado en crear una situación novelística —es decir, *humana*— basada en el conflicto dentro de la equivocada pero fuerte personalidad de la heroína y sus allegados, que una novela puramente tendenciosa. (Galdós 33)

De una manera casi sociológica, pues, Cardona sugiere que, a partir de una estructura trágica, Galdós matiza el cuadro de España, evitando «el peligro de manejar una situación puramente melodramática —es decir, el conflicto entre “buenos” y “malos” (30).

Con esto, le resulta más fácil al lector ver a Pepe como el doble de Inocencio y Perfecta. Como resultado, es imposible eximirle completamente de culpa. Si es una figura de Cristo, es porque representa la posibilidad de mejorar al país. Formado por las enseñanzas krausistas y partidario de las ideas liberales, Galdós ofrece en esta novela un modelo de progreso que pudo haber sido la salvación de España. No debe olvidarse, sin embargo, que cuando la novela fue publicada, la Restauración ya había triunfado, derrotando el proyecto del Sexenio liberal. En la novela, el narrador comenta la corrupción del liberalismo de manera oblicua: «Las partidas y los partidarios fueron siempre populares, circunstancia funesta que procedía de la guerra de la Independencia, una de esas cosas buenas que han sido origen de infinitas cosas detestables. *Corruptio optimi pessima*» (193-194). Aunque lo dice de la corrupción del sueño liberal a principios del siglo XIX cuando los españoles, en la lucha contra los invasores franceses, forjaron una constitución liberal, esta frase latina describe también la corrupción del experimento liberal que triunfó después de la Septembrina. Pepe encarna tanto las posibilidades de este experimento como su fracaso y, a fin de cuentas, «el hombre del siglo» no logra ser rey, como indicara su apellido. Otra vez, la razón para esta corrupción viene de la historia: justo como las partidas y los partidarios son una herencia de la guerra de la Independencia (y es con motivo de las partidas carlistas levantadas en el campo que las tropas llegan a Orbajosa), también el fracaso de Pepe se debe en gran parte a su propia intolerancia, «su carácter nada maleable» (138).

De este modo, se llega al capítulo final, XXXIII, sin título, que sigue inmediatamente las últimas cartas de Cayetano. Sólo dos líneas, a primera vista pareciera el fallo que dictara un juez sobre los asesinos del ingeniero: «Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son» (295). Mas el lector, en el proceso de interpretar la acción narrativa, ha aprendido a identificar la corrupción o la decadencia no solamente con los orbajosenses, sino con Pepe también, lo que hace que la novela evite ser un simple melodrama, por una parte, y una novela tendenciosa o de tesis, por otra. Más bien, estas líneas representan la frustración del autor tanto con las fuerzas reaccionarias del país como con un liberalismo fracasado —y aquí si se habla del autor es porque, aunque el narrador también ha condenado a ambos bandos antes, su criterio ha sido vacilante en algunos momentos. El tono final trasciende las anteriores vacilaciones porque no admite más. Pertenece a la voz persistente del autor que sobresale de la narrativa y es la suma de todo lo que el lector ha tenido que descifrar. Es el juicio final sobre el retrato de España y estas últimas palabras tienen una contundencia y una firmeza que desmiente el final feliz (que propusiera Cardona) sugeridor de cambio social. Al contrario, recuerda el pasado irrevocable del relato descrito por Jameson, un destino nacional desde hace años fijado.

Por otra parte, si bien es verdad que este capítulo-sentencia no admite más vacilaciones, tampoco es por ello completamente inequívoco. Para explicar esta ambigüedad, es menester volver a dos puntos anteriores. Primero, el de la tesis de la novela sostenida por Cardona, Chamberlin y Weiner, y Zahareas, entre otros. Chamberlin y Weiner parecen indicar un final pesimista, destacando la estructura de tragedia clásica de la novela y afirmando que, «According to Galdós, Orbajosa is a frightening symbol of

all that is evil and backward in nineteenth-century Spain» (22). De ahí, el triunfo de Perfecta e Inocencio sería un final trágico. Por otra parte, Zahareas favorece una explicación melodramática de la trama, diciendo que:

A false sense of history within the novel undercuts tragedy and enhances melodrama. Errors are more important than virtues. Blunders cause the fall, not tragic flaws.

[...] There is no redemption as in tragedies. (34-35)

Según Zahareas, el melodrama es más útil a los propósitos didácticos del autor canario porque: «it highlighted the utter failure of what was good and favored, and stressed the waste of excellence» (35). Como se ve, estas dos opiniones críticas apuntan a un final negativo, pero como ya se ha mencionado, Cardona aboga por la interpretación del desenlace como un final feliz en que la muerte del protagonista puede, finalmente, provocar cambios sociales. Entonces, estas interpretaciones conflictivas más bien sugieren un final ambiguo.

Sin embargo, decir que el final es un tanto ambiguo no anula lo que anteriormente se ha dicho sobre la ironía estable como algo fija y finita en su aplicación. De hecho, la ironía de esta novela (ya que no de todas, quédese dicho) es estable o fija porque el lector no debe subvertir la reconstrucción del significado que ha hecho de la novela con una reconstrucción perpetua que tendría como único resultado el *no sentido*. Luego, la ironía tiene una aplicación finita porque, aunque permea toda la obra, tiene muy definidas áreas de operación. Después de todo, si la alegoría es un irónico retrato de una doña perfecta que representa el carácter y la psicología nacionales, esta novela, originalmente subtitulada «contemporánea», describe una contemporaneidad pretérita, muerta desde

hace años. El título que sirve de metáfora para el país no es verdad, sino una mentira, y si bien el apoyo autorial del protagonista es ambiguo, es solamente porque aunque Pepe Rey representa el potencial que tenía el liberalismo para renovar a la sociedad, su fracaso y el tono negativo del último capítulo indican el pesimismo que hubiera sentido Galdós a la ocasión del fracaso del experimento liberal del Sexenio.

BIBLIOGRAFÍA

- Bly, Peter A. «Eighty-One Years of Articles on Nineteenth-Century Spanish Realist/Naturalist Novelists in *Hispania* (1917-98): An Overview and Listing». *Hispania* 81.4 (1998): 811-817. Print.
- . «Plumbing the Depths of Galdós's View of Spain: The Confounding Accomplishment of José Bergamín». *Anales Galdosianos* 48 (2013): 11-33. Print.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: U of Chicago P, 1974. Print.
- Brooks, Cleanth. «Irony and "Ironic" Poetry». *The English Journal* 37.2 (1948): 57-63. Print.
- Brownlow, Jeanne P. «Epochal Allegory in Galdós's *Torquemada*: The Ur-Text and the Episteme». *PMLA* 108.2 (1993): 294-307. Print.
- Cardona, Rodolfo. «A propósito de Turgueniev y Galdós». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 46 (1985): 201-216. Print.
- Caudet, Francisco. *El parto de la modernidad: La novela española de los siglos XIX y XX*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2002. Print.
- Chamberlin, Vernon A. «*Doña Perfecta*: Galdós' Reply to *Pepita Jiménez*». *Anales Galdosianos* 15 (1980): 11-21. Print.
- Chamberlin, Vernon A. and Jack Weiner. «Galdós' *Doña Perfecta* and Turgenev's *Fathers and Sons*: Two Interpretations of the Conflict between Generations». *PMLA* 86.1 (1971): 19-24. Print.

- Dorca, Toni. «Reformulando la poética de la novela española del XIX: El caso del relato de tesis». *Revista Hispánica Moderna*. 50.2 (1997): 266-279. Print.
- Espejo-Saavedra, Ramón. «Perspectivismo y tradición literaria en *Memorias de un cortesano de 1815* y *La segunda casaca*». *Hispanic Review* 71.1 (2003):89-105. Print.
- Fontanella, Lee. «*Doña Perfecta* as Historiographic Lesson». *Anales Galdosianos* 11 (1976): 59-69. Print.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica: Cuatro ensayos*. Trad. Edison Simons. Caracas: Monte Avila Editores, 1977. 99-171. Print.
- Galdós, Benito Pérez. *Doña Perfecta*. Ed. Rodolfo Cardona. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 1996. Print.
- Gilman, Stephen. *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Madrid: Taurus Ediciones, 1985. Print.
- Gullón, Germán. «La novela del XIX ante los estudios culturales (el caso de Benito Pérez Galdós)». *Siglo diecinueve (literatura hispánica)* 1 (1995): 193-204. Print.
- . «La presencia de Cervantes en Galdós». *Siglo diecinueve (literatura hispánica)* 10-11 (2004): 33-41. Print.
- Hirsch, Jr., E. D. *Validity in Interpretation*. New Haven, Conn.: Yale UP, 1967. Print.
- Jameson, Fredric. *The Antinomies of Realism*. New York: Verso, 2013. Print.
- López, Ignacio Javier. *La novela ideológica (1875-1880): La literatura de ideas en la España de la Restauración*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2014. Print.

- Oleza, Joan. «Galdós frente al discurso modernista de la modernidad: Por una lectura compleja del realismo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 83 (2007): 177-200. Print.
- Quilligan, Maureen. *The Language of Allegory: Defining the Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1979. Print.
- Ryan, Marie-Laure. «The Narratorial Functions: Breaking down a Theoretical Primitive». *Narrative* 9.2 (2001): 146-152. Print.
- Stern, J. P. «*Fortunata and Jacinta* in the Context of European Realism». *Textos y contextos de Galdós: Actas del Simposio Centenario de Fortunata y Jacinta*. Eds. John W. Kronik and Harriet S. Turner. Madrid: Editorial Castalia, 1994. 17-39. Print.
- Turner, Harriet, S. «Metaphor and Metonymy in Galdós and Tolstoy». *Hispania* 75.4 (1992): 884-896. Print.
- Urey, Diane. *Galdós and the Irony of Language*. Cambridge: Cambridge UP, 1982. Print.
- Valera, Juan. *Pepita Jiménez*. Ed. Leonardo Romero. 16ª ed. Barcelona: Cátedra, 2010. Print.
- Zahareas, Anthony N. «Galdós' *Doña Perfecta*: Fiction, History and Ideology». *Anales Galdosianos* 11 (1976): 29-58. Print.