

La fosilización de la autoridad narrativa a través de los capítulos iniciales de la serie "Torquemada" de Galdós

Peter A. Bly

Queen's University, Kingston, Ontario

El comienzo de una novela es una clase de paradoja, en dos sentidos (Burnett 1975: 108). En el primero, el teórico, se puede decir que el narrador tiene que darle al lector la impresión de que, con los pocos datos que ya va narrando, él sabe muy bien adónde va a conducir el hilo narrativo, en fin, que tiene la autoridad narrativa con la que podrá contar el lector. Pero, en el segundo nivel de la paradoja, el práctico, el novelista se siente obligado a captar la atención y el interés del lector, acudiendo a recursos originales, al mismo tiempo que va aportando los elementos básicos del relato sobre los que se va a construir el andamiaje siguiente.

Benito Pérez Baldós, desde sus primeros relatos literarios, siempre se mostraba consciente de estos requisitos algo opuestos. Los capítulos iniciales de algunas de sus novelas tempranas, como *Doña Perfecta*, *Marianela* o *La desheredada*, se distinguen por una presentación dramática, casi cinematográfica, que inmediatamente nos capta la atención, a la vez que se nos comunican detalles muy importantes acerca de los personajes que van entrando en escena. ¿Qué galdosista no recordará la llegada de Pepe Rey a la estación de ferrocarril de Villahorrenda, o el viaje nocturno de Teodoro Golfín, a través de unas colinas hacia el pueblo de Socartes, o los monólogos de Tomás Rufete, sentado en el patio del asilo de Leganés? Otros capítulos iniciales de novelas galdosianas, como *La de Bringas* o *Nazarín*, son de una índole mucho más morosa, menos dramática, puesto que no se comienzan *in medias res*, sino con unas descripciones de objetos físicos, como la famosa obra de pelo de Francisco Bringas, o la casa de huéspedes de la tía Chanfaina. Ahora bien, en ambas clases de introito narrativo, se nota también una clase de programación autorial, encaminada a advertir al lector, a modo de prólogo, cómo uno debería acercarse a una interpretación de la narración siguiente (Bly 1986), con énfasis especial sobre la textura ficticia y, por ende, artificial, de la misma que, en muchos casos, pretende ser un reflejo mimético de la vida real, la de los fenómenos físicos u observables.

Pues, en esta ponencia yo quisiera demostrar cómo en las novelas de la tetralogía *Torquemada*, a pesar de la ruptura de composición – median cuatro años entre la primera y la segunda –,¹ Galdós consigue, no sólo establecer la autorreferencialidad de estos capítulos iniciales, tipos de promontorios narrativos, sino más bien socavar la misma autoridad de la palabra del narrador, precisamente a base de este empleo de la metaficción.²

El primer capítulo de *Torquemada en la hoguera* (1889), por ser número uno de la serie, contiene mucha información sobre los antecedentes del protagonista epónimo; pero todo esto se coloca en las dos terceras partes finales del capítulo, dedicada la ter-

cera inicial a llamar la atención del lector a la textura ficticia del relato. En el primer párrafo tres veces se repite la palabra "contar".³ Pero no por eso se deja de observar que el narrador quiere también llamar la atención de los lectores a sí mismo como narrador, ya que repite la frase "voy a contar" (Pérez Galdós, 1961: 906). Desgraciadamente, sin embargo, este narrador va confundiéndonos al mismo tiempo, pues declara, primero, que va a narrar la historia del que parece ser un inquisidor físico, que luego resulta ser un inquisidor mental-emocional. Y, en segundo lugar, aunque detalla los "crímenes" de este Torquemada (el histórico, evocado por el título de la novela, o el inventado por el narrador), va a contar los sufrimientos emocionales que aquél se vio obligado a aguantar. Después de sugerir el paradigma histórico, entonces, el narrador nos lo subvierte, lo invierte, lo convierte en otro.

La confiabilidad de este narrador se va poniendo más en duda cuando, en el segundo párrafo de este capítulo inicial, nos informa que don Francisco Torquemada es usurero conocido por los amigos del narrador, unos historiadores inéditos y los mismos lectores, tres grupos de personas diferentes, todas confundidas entre los dos mundos opuestos de la realidad y de la ficción (Ayala 1970-71: 376). Y todas, dependientes de las palabras caprichosas del narrador, a quien se le antoja referirles lo que le da la gana. En efecto, nuestro narrador confiesa – claro, sin darse cuenta de ello – que su palabra narrativa puede ser engañosa (Urey 1982: 96, 100) al suponer que los tratos entre usurero y cliente no son, "tan sin malicia, no tan desinteresados como estas inocentes relaciones entre narrador y lector" (Pérez Galdós 1961: 906). Más adelante, como para recordarnos su poder manipulante del texto, el narrador se disculpa por no haber preparado bien la noticia de la mujer de Torquemada. Y al final del capítulo, embelesado por el prodigio infantil que es Valentín, hijo del prestamista, arremete contra éste, llamándole "el muy tuno" y "el Peor", por no merecer tal joya; y todo esto, después de haber reconocido los verdaderos sentimientos humanos que experimentó "don Francisco", con motivo de la muerte de su mujer. La cuestión fundamental que se nos plantea en este primer capítulo de *Torquemada en la hoguera* es ésta: ¿hasta qué punto puede confiar el lector en un narrador que insiste tanto en su autoridad, a medida que va socavándola con sus declaraciones autorreferenciales?

La misma estrategia narrativa se vuelve a emplear con las palabras iniciales de la novela siguiente, *Torquemada en la cruz* (1893), pues, al pronunciar "Pues, señor" (Pérez Galdós 1961: 937), el narrador pudiera estar dirigiéndose al lector, o bien (lo que es más probable), emitiendo una bien conocida frase coloquial. A esta ambigüedad de significado se añade muy de pronto otra nota de confusión: la abulia, la indiferencia narrativa del locutor anónimo, pues si bien anuncia la fecha precisa de lo que va a narrar (es el quince de mayo, fiesta de San Isidro), citando con triunfo la autoridad de ciertas "historias", en la frase siguiente está incapaz de apuntar el número del año; y su indiferencia frente a tal omisión fundamental se pone de relieve, no sólo por el uso de tres puntos suspensivos y dos casos de paréntesis, sino más bien por el tono de mal humor con que sale del apuro planteado por su incompetencia de narrador, "esto sí que no lo sé: averíguelo quien quiera averiguarlo" (Pérez Galdós 1961: 937). A diferencia del primer narrador de la serie, este segundo parece no querer contarnos historia ni nada, como se ve a continuación, cuando, en una

aparente abdicación de su responsabilidad, reconoce que los datos sobre la muerte de doña Lupe, *la de los Pavos*, suceso principal de este primer capítulo, han sido suministrados por don Francisco Torquemada que asistió al mismo. Nuestro narrador perezoso e indiferente sí que es responsable de escribir las palabras que vamos leyendo, pero la información en que se basan es obra de este prestamista histórico y ficticio. Y otra vez, al anunciarnos este hecho, el narrador demuestra su falta de control, al no recordar (esto se dice entre paréntesis, claro), el número de la casa de la calle de Toledo en que ocurre la muerte de doña Lupe.

Ahora bien, don Francisco se nos presenta, al principio de este capítulo, como la voz de autoridad narrativa (y algunos pasajes de datos se narran en el estilo indirecto libre): de pie en el balcón de la casa, se entretiene oyendo las palabras de la multitud de gente que vuelve de la Pradera de San Isidro, palabras que él puede distinguir muy bien por entre el estruendo de doscientos mil pitos del Santo. Este don lingüístico se subraya en los momentos siguientes, cuando el prestamista, frente a otro tumulto, un ataque epiléptico de la moribunda, entiende muy bien – a lo menos, sólo al principio – las frases desconectadas, de sentido oscuro que, por fin, llega a articular doña Lupe. Todo esto forma neto contraste con la ignorancia del narrador titular que, entre paréntesis (otra vez), admite que no sabe el nombre de la enfermedad, ni siquiera la composición del brebaje que le dan a la mujer.

Bueno, en este momento, importantísimo para la eclosión del nuevo Torquemada, e iniciador de un largo diálogo en que Lupe habla – con gran misterio para nosotros – de unas amigas suyas que necesitan la ayuda económica de don Francisco, se produce otra transferencia de autoridad narrativa. Pues ya es doña Lupe la que maneja el diálogo con sus palabras, que son santas, porque ha tenido una visión divina que le permite ahora, como la voz de un oráculo, tratar de convencerle a Torquemada de la verdad de lo que ha visto. El prestamista, por su parte, se queda anonadado ante este sermón de frases deshilvanadas, cuyo sentido verdadero ya no sabe descifrar, o mejor dicho, reconocer. Para toda respuesta, se limita, después de una primera rectificación triunfante de un error cronológico cometido por su vieja amiga, a tartamudear frases cortadas o a menear la cabeza confusamente. Esta transformación de autoridad narrativa se capta muy bien, cuando ante la noticia de la muerte de Lupe, anunciada por el cura Rubín con la palabra latina, *Transit*, el prestamista gruñe una "¡Bah!" (Pérez Galdós 1961: 939). No es sorprendente, pues, que después de los preparativos funerarios, Torquemada salga de la casa, muy meditabundo y sin hacer caso de los pitidos festivos que todavía suenan por las calles.

En fin, a través de esta segunda novela de Torquemada se ha realizado un traspaso de autoridad narrativa, por el cual el narrador anónimo titular ha pasado la palabra al protagonista epónimo, quien, luego, se ve obligado a cedérsela a otro ente de ficción, el que termina por morir con frases que se parecen, en su incoherencia, a los mil pedazos rotos de un manuscrito de un sabio discurso, según las palabras de Galdós. Es el texto – y digámoslo, un texto muy confuso – el que, ya puesto en boca humana débil, controla finalmente el discurso y la historia de este capítulo inicial.

Este proceso se consolida totalmente en el capítulo inicial del número siguiente de la tetralogía, *Torquemada en el purgatorio* (1894), puesto que el nuevo narrador

nominal, encargado de endilgarnos las palabras, se sumerge bajo la espesura de un montón de textos ajenos, y su autoridad narrativa queda reducida a copiar o, más bien, a cotejar estas fuentes, tan fidedignas en el asunto – tan trivial – de dilucidar la fecha de la reaparición de la familia del Aguila en los círculos sociales de buen tono. Y las primeras palabras de nuestra novela, haciéndose eco de las de *Torquemada en la hoguera*, ya acusan el grado de transformación que se ha efectuado entretanto; así arranca el número 3 de la serie; "Cuenta el licenciado Juan de Madrid" (Pérez Galdós 1961: 1018). Este mosaico abigarrado de textos ajenos se ridiculiza aún más con los nombres de los autores y los títulos de las fuentes textuales, como por ejemplo, el Arcipreste Florián, autor de la *Selva de comilonas y laberinto de tertulias*.⁴ Ni siquiera se da cuenta nuestro cronista de la posible contradicción entre la veracidad pretendida del mejor cronista biográfico, Juan de Madrid, y la sujetividad maliciosa y la glotonería a las que él sucumbe en los saraos que presencia y apunta en sus hojas de cuaderno. En éstas también se encuentran ejemplos de aprendizaje verbal de don Francisco Torquemada, al asimilarse las palabras de buen tono que ha de pronunciar en las tertulias de su hermana política. El resto de este capítulo inicial se dedica, pues, de acuerdo con la mentalidad de cronista que tiene nuestro narrador, a la catalogación de estos nuevos vocablos que el mismo usurero, cómplice inconsciente del narrador, va aprendiendo. La palabrería retórica, vacía, manuscrita, por así decirlo, de los dos, sirve también de trampolín para la puesta en marcha de la acción dramática de esta novela, pues Cruz del Aguila se aprovecha de este interés lingüístico del tacaño para sugerirle la necesidad de ampliar la sala y el comedor de la casa, transformándose éste último en "comedorón", palabra que usa Torquemada con burlas y cuchufletas.

La fosilización total de la voz narrativa se logra en la última novela de la serie, *Torquemada y San Pedro* (1895). El capítulo inicial se reduce a un neto contraste entre la descripción minuciosa de los objetos antiguos que se hallan en la armería y la biblioteca del ya ennoblecido Torquemada, y el diálogo muy vivo, muy animado de los criados del palacio, al disponerse para el trajín del día. Esta división bimembre del capítulo es bastante adecuada para anticipar el conflicto que se va a librar en esta novela entre la personalidad natural del usurero y la camisa de hierro social en que se ve encarcelada y de la cual se esfuerza por escaparse (Urey 1982: 55). Pero, desde nuestra perspectiva "metaficticia", ¿no será lícito interpretar este contraste entre los manuscritos de la biblioteca que van comiendo los ratones, y las palabras vivas de los criados, como la oposición entre la fosilización de la autoridad narrativa y el resurgimiento inevitable de la pura voz narrativa, digamos oral, ya no empañada por la autorreferencialidad? Llegada al nadir, a las cenizas de la fosilización manuscrita (y algunas hojas de nuestro relato pudieran ser las mencionadas del licenciado Juan de Madrid de la novela anterior), la autoridad narrativa no tiene más remedio que alzar el vuelo otra vez, como ave fénix, hacia el empíreo narrativo. Pues, al fin y al cabo, ¿no nos lo reveló este último narrador, que es de toda confianza, cuando al referirse a las figuras de hierro de la armería, dice, "y dentro de aquel vacío, ¡quién sabe si se esconde un alma! [...] Todo podría ser" (Pérez Galdós 1961: 1112)?

NOTAS

- 1 Según Weber (1976: 16), es muy probable que Galdós tuviera pensado el desenlace del último número de la serie, antes de iniciar ésta en 1889, porque existen algunos apuntes sobre los personajes centrales de la última novela, los que datan del mismo año de la primera.
- 2 Según comentó Waugh (1984: 6), "Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion." Además del estudio de Urey, los de Gullón y de Kronik, citados abajo, son los más valiosos de los pocos que tratan de la metaficción en la novela galdosiana.
- 3 Urey (1982: 97) hace hincapié en el doble sentido apropiado de este vocablo.
- 4 Ayala (1970-1971: 378-379) opina que, de una parte, Galdós está imitando a Cervantes, y, de otra, caricaturizando, verbalmente, a revisteros de salones contemporáneos.

BIBLIOGRAFIA

- Ayala, Francisco
1970-1971 "Los narradores en las novelas de Torquemada". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 250-252: 374-381, Madrid.
- Bly, Peter
1986 *Vision and the Visual Arts in Galdós. A Study of the Novels and Newspaper Articles*. Liverpool.
- Burnett, Hallie y Whit
1975 *Fiction Writers' Hand Book*. Nueva York.
- Gullón, Germán
1984 "Narrativizando la historia: *La corte de Carlos IV*". En *Anales Galdosianos*, 19: 45-52, Boston.
- Kronik, John
1977 "*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy". En *Anales Galdosianos*, 12: 71-94. Austin.
1981 "*Misericordia* as Metafiction". En Benito Brancaforte, Edward R. Mulvihill and Roberto G. Sánchez (eds.): *Homenaje a Antonio Sánchez Barbudo: ensayos de literatura española moderna*, pp. 37-50, Madison.
1984 "Feijoo and the Fabrication of Fortunata". En Peter B. Goldman (ed.): *Conflicting Realities: Four Readings of a Chapter by Pérez Galdós (Fortunata y Jacinta, Part III, Chapter IV)*, pp. 39-72, Londres.
- Pérez Galdós, Benito
1961 *Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz. Torquemada en el purgatorio. Torquemada y San Pedro*. En F. C. Sainz de Robles (ed.): *Obras completas*, V: 903-1196, Madrid.
- Urey, Diane
1982 *Galdós and the irony of Language*. Cambridge.
- Waugh, Patricia
1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres - Nueva York.
- Weber, Robert
1967 "Galdós' Preliminary Sketches for *Torquemada y San Pedro*". En *Bulletin of Hispanic Studies*, 44: 16-27, Liverpool.