

## La estructura epistolar en «Pepita Jiménez» y «La Estafeta Romántica» \*

FRANCISCO SERRANO PUENTE

### I. LOCALIZACION TEMPORAL Y AMBIENTAL

En marzo, abril y mayo de 1874 aparece por primera vez al público *Pepita Jiménez* en *Revista de España*. A fines de siglo julio-agosto de 1899, firma Galdós en Santander *La Estafeta Romántica*. Entre ambas fechas, veinticinco años, la novelística española ha conocido el mayor auge de su historia. Cuando aparece *Pepita Jiménez* aun «producen» los *costumbristas*, aunque ya el *realismo* avanza con plena seguridad; cuando aparece *La Estafeta Romántica*, la mayoría de los novelistas ya han ensayado el naturalismo espiritualista de origen ruso. Sin embargo, ambas obras —a pesar de la distancia cronológica— las podemos encuadrar en el *realismo*, siempre que entendamos esta corriente como una recreación —no copia— de la realidad, más o menos acusada según la personalidad de los novelistas.

### II. EL SENTIDO DE LAS CARTAS

Parto aquí de la idea de que el significado total del texto de una obra no se reduce tan sólo a lo que se llama «sentido de un mensaje», sino que existen otros detalles, o aspectos, que nos ayudan a esa comprensión

---

\* Intento en el presente trabajo analizar dos obras literarias de la segunda mitad del siglo XIX. Parece un disparate juntar en un solo estudio dos productos literarios que, a primera vista, sólo tienen en común —y no totalmente— la construcción epistolar. Sin embargo, en toda obra literaria no sólo interesa aquello que porta, sino aquello que nos niega. Además, creo que una confrontación puede dar mayor luz y resalte sobre las obras estudiadas que el detenerse, simplemente, en un estudio particular. No trato; pues, de poner frente a frente a dos novelistas de la talla de Valera y Galdós, sino, simplemente, de observar la estructura epistolar en dos de sus obras.

total<sup>1</sup>. Dado que el texto de las dos obras del presente estudio, se nos ofrece en forma epistolar, es de sumo interés el conocer qué representa para los personajes este modo de comunicación. Luego se podrá ver cuál es la interpretación del lector y con ello se logrará alcanzar la significación total; aquélla que el novelista consigue no sólo a través de la información verbal, sino también a través de unos medios técnicos que, potestativamente, puede utilizar o no.

## II,1. INTERPRETACIÓN DE LAS CARTAS

A lo largo de la obra de Valera y de Galdós —más la de éste que la de aquél— nos encontramos con juicios y apreciaciones que los mismos personajes «novelescos» emiten sobre su forma de comunicación: la carta. No cabe duda que la carta representa para ellos un medio de comunicación, pero al mismo tiempo está sujeta a unas reglas. Así, por ejemplo, la culta Pilar de Loaysa conoce perfectamente las dimensiones que debe tener una carta y como, frecuentemente, las sobrepasa, ella misma —en una referencia culta, frecuentes en *La Estafeta Romántica*— se apodará la *Tostada*; de esta forma cree justificar su fecunda imaginación ante el receptor —indirectamente, es la justificación de Galdós ante el lector—.

### 1,1. Modelo formal de comunicación

#### a) Proceso de enunciación

Evidentemente, la relación epistolar entre dos o más personajes ya conlleva cierta significación, que influirá en el estilo de la misma, según cual sea el motivo de dicha relación. Luis de Vargas escribirá a su tío, el Deán, por parentesco y mandato. Sin embargo, este precepto aceptado más o menos libremente —y que, por otra parte, posibilita la novela— no puede tener el mismo valor significativo que la correspondencia mantenida por amistad y necesidad vital entre Pilar y Valvanera en *La Estafeta Romántica*. La misma forma de tratamiento —usted/tú en una y otra novela, respectivamente— nos habla del plano más o menos informativo de Luis como opuesto al tremendamente personal y apasionado de Pilar de Loaysa.

Es frecuente que los personajes se refieran a la misma forma de emisión como algo significativo; algo que desvela el acto de emisión al mismo tiempo que expresa el estado de ánimo del emisor. Pilar de Loaysa afirmará: «Aún me dura el grandísimo dolor que he sentido ayer; encontrarás mi carta como anegada en un mar de amarguras, turbio el estilo y sin

1. En el presente estudio tengo muy presente, y sigo en ocasiones, a TODOROV, Tzvetan, *Literatura y significación*, Barcelona, 1971.

ninguna gracia. Buscaré compensación en la claridad y fiel traslado de los hechos, huyendo de las impresiones de romanticismo que, a pesar mío, me asaltan el magín»<sup>2</sup>. Evidentemente, el juicio del emisor en este caso no se centra sobre el aspecto referencial, sino sobre el literal, sobre la exposición misma, el cual encuentra como portador de significado. Y este elemento significativo es igualmente percibido por el receptor: «No hay persona —escribe Valvanera a Pilar— que tan claramente se muestre en lo que escribe. En tus cartas estás como eres: traviesa, sutil, amante, nerviosa, voluble. A veces tu sinceridad me asusta tanto como me admira...» (949). En la obra de Valera, aunque con menos insistencia, también se apuntará este aspecto significativo del mensaje: «El desorden de mis ideas —escribe Luis— se conocerá en el desorden en que estoy escribiendo»<sup>3</sup>. O sea, que los personajes son conscientes de que a través de la forma expositiva de las cartas ofrecen al receptor una parte muy íntima de su estado de ánimo y de su psicología sin necesidad de referirse a ello de una manera directa. Pero no siempre el texto, ya por ser objetivamente oscuro, ya por el estado psicológico del receptor, descubre nítidamente las intenciones del emisor y, entonces, aquél se queja: «En la [carta] de Gracia —escribe Pilar a Valvanera— no veo clara su intención. ¿Aboga por su hermana o por sí misma? Digas lo que quieras, por el texto de la carta no podemos colegir si es una pobrecita inocentona o si se vale de la inocencia para declararse. Esta duda me inquieta. ¿Es ella la enamorada, o es la otra?» (959). La falta de concreción en la carta de Gracia le juega una mala pasada a una mente excesivamente «calentada» por la literatura romántica: el emisor permanece en el misterio. Otras veces será el emisor el que se queje de las interpretaciones de que ha sido objeto su carta por parte del receptor. Este caso es muy frecuente en don Luis de Vargas: «Y aunque me sea costoso decirlo, y aunque a V. le duela un poco, le confesaré que si alguna leve mancha ha venido a empañar el sereno y pulido espejo de mi alma en que Pepita se reflejaba, ha sido la ruda sospecha de V., que casi me ha llevado por un instante a que yo mismo sospeche» (p. 51).

Otro fenómeno significativo, en el que reparan, es —como he señalado— en el tamaño material de la carta. En las cartas de Pilar de Loaysa es muy frecuente esta observación; pero también el protagonista de *Pepita Jiménez* trata de justificarse: «Adiós, tío: en adelante escribiré a usted a menudo y tan por extenso como me tiene encargado, si bien no

2. PÉREZ GALDÓS, Benito, *La Estafeta Romántica*, en *Obras completas*, II, *Episodios Nacionales*, 2, ed. de Federico Sáinz de Robles, Madrid, 1941, pág. 977.

3. VALERA, Juan de, *Pepita Jiménez*, ed. de Manuel Azaña, C. C., Madrid, 1967, pág. 99. A partir de ahora no pondré en nota las citas de las obras de Galdós y de Valera, pues creo que, dada la gran diferencia de paginación de una y otra obra, no existe la menor posibilidad de confusión.

tanto como hoy, por no pecar de prolijo» (p. 19); incluso en alguna ocasión advierte el tamaño de la carta y el tema para evitar —o aminorar— la impresión que de tales aspectos pueda colegir el receptor: «Veo que me extiendo demasiado en hablar a usted de esta Pepita Jiménez y de su historia» (p. 12); con ello cree haber evitado la «falsa» interpretación de que se le *ha visto el plumero*.

Significativo, también, es el lugar desde el cual se emiten las cartas y las condiciones que rodean la emisión; pero de ello hablaremos más adelante, al tratar sobre la connotación de intimidad que reviste el género epistolar.

Tanto en *Pepita Jiménez* como en *La Estafeta Romántica* no suele manifestarse preocupación alguna por el acto de recepción del mensaje, de la carta. En la obra de Galdós tan sólo en una ocasión Fernando juega a «martirizarse» con una carta que ha recibido y de la que ignora el emisor, a pesar de que no es la primera vez que ve «esa escritura» (p. 919). Pero esto es una excepción. En la obra de Valera ya es imposible darle relevancia a este aspecto, puesto que tan sólo existe un emisor, Luis, y un receptor, el Deán; cierto que este receptor es también emisor, pero ello tan sólo nos consta indirectamente por las reacciones que sus epístolas provocan en Luis. Este aspecto de tener uno o varios emisores y receptores es lo que singulariza a *Pepita Jiménez* —en su parte epistolar— de la obra de Galdós, y de otras del mismo género. La obra de Valera, en este aspecto, se acerca más a un *diario íntimo* que a una obra epistolar; sin embargo, este *diario*, al ir dirigido a un receptor determinado y concreto, «permite» esta forma epistolar.

Estos aspectos, y otros que toda obra ofrece, han de ser tenidos siempre en cuenta, pues representan los elementos con los que el lenguaje escrito hace frente al oral, al habla. En una conversación no sólo son significativas las palabras, sino también la mímica, el acento, las circunstancias de tiempo y de lugar. El lenguaje escrito necesita, para una más eficaz comunicación, apoderarse de unos elementos que suplan esta deficiencia propia de su naturaleza. Unas veces el narrador indicará al lector de una forma directa todas estas circunstancias, pero otras, en las que el narrador desaparece tras los personajes —como acontece en la forma epistolar—, serán éstos los que con sus matizaciones y observaciones crearán ante el lector el clima, el ambiente que rodea sus acciones.

#### b) *La cita*

El cambio de receptor conlleva ciertos matices significativos que deben tenerse presentes. Todo emisor varía, o suele variar, no sólo el aspecto referencial, sino también la forma del acto comunicativo ante un receptor u otro. La «personalidad» del receptor es la que le permite usar entre este

o aquel lenguaje, hacer hincapié en un acontecimiento o no, incluir estas o aquellas noticias. El lenguaje culto, cargado de ecos religioso-literarios, de don Luis de Vargas está solamente justificado por el hecho de que el receptor, el Deán, es un hombre culto y formado en ese ambiente religioso-literario; en el caso de que el receptor fuera, por ejemplo, su padre, don Pedro, no cabe duda que don Luis tendría que modificar en una forma sustancial su exposición e, incluso, gran parte del aspecto referencial. Precisamente la elección de receptor es uno de los grandes aciertos de Valera en esta obra; su estilo culto —que en otras obras criticarán los «realistas»— está plenamente justificado en la presente, alcanzando con ello aire de realismo. (Claro que con la elección de receptor don Juan de Valera también elige, en gran manera, lector. *Pepita Jiménez* está dirigida, por su misma naturaleza, a un público por lo menos medianamente formado, nunca a la gran masa de lectores. En cambio, *La Estafeta Romántica*, debido a la personalidad de emisores y receptores, se dirige a un público más amplio —aunque no al vulgo, sino a una amplia clase media para la que Galdós escribía—.)

Ahora bien, la cita epistolar hace llegar una frase, un enunciado, a un receptor en el que no pensaba el primer emisor. (Entiendo aquí por cita el traslado fiel de una frase, de un enunciado, indicado por el uso de comillas o por cualquier otro signo o locución que las suplan.) La cita, con el sentido estricto que acabo de asignarle, no se puede dar en la parte epistolar de *Pepita Jiménez* por lo ya indicado acerca de la singularidad del emisor y del receptor. Tan sólo encontramos citas en un sentido lato («dice V. que la gran victoria en cierto género de batallas consiste en la fuga: que huir es vencer» —p. 56—) y aun éstas adquieren un valor muy especial —dan verosimilitud; técnicamente ayudan a la exposición— por citar a un emisor, el Deán, a quien ahora Luis, segundo emisor, dirige la cita, convirtiendo de esta manera a su tío en receptor de la propia emisión suya. Tampoco en *La Estafeta Romántica* se encuentran citas en el estricto sentido que he definido, pero sí en una forma que se puede equiparar: la inclusión de cartas; los aspectos que interesan, fidelidad al escrito y cambio de receptor, se dan plenamente. José M.<sup>a</sup> Navarridas, al confirmarle una carta de Pulpis que la noticia de la muerte de don Beltrán de Urdaneta era falsa, escribe al marqués de Sariñán: «Incluyo la carta de Pulpis para que ustedes gocen en su lectura y lloren sobre ella de alegría, como he llorado yo» (p. 907). Y Valvanera escribe a Pilar: «Te incluyo las cartas de La Guardia, para que las leas, medites sobre ellas, y me des tu opinión...» (p. 949); Pilar juzgará las cartas de Demetria y Gracia de una manera totalmente opuesta a como lo había hecho el verdadero receptor: Fernando. Este jamás había dudado acerca de la intención de la simpática y aniñada Gracia. Tampoco ésta hubiera escrito una carta tan festiva e íntima a otro receptor que no fuera Fernando. La

sincera y nada egoísta carta de la niña, al ser leída y juzgada por un receptor al que no va dirigida, deja de ser clara precisamente en una de sus notas fundamentales: el altruismo, su desinteresada entrega para alcanzar la felicidad de su hermana y Fernando. Gracia será juzgada de inocentona —con toda la carga despectiva de este aumentativo— o de interesada (p. 959), nunca como la simpática niña que conoce Fernando.

La cita, o la inclusión de cartas, al establecer una relación distinta a la originaria entre emisor y receptor, puede modificar el aspecto referencial primitivo e incluso adquirir uno nuevo.

c) *Connotación de las cartas.*

La carta, además de su contenido significativo formado por el conjunto de enunciados que la componen, puede tener un significado complementario aceptado como tal por la sociedad en que se desarrolla. A veces esta significación complementaria puede ser la más interesante, la realmente buscada por uno o más emisores.

Una connotación de *La Estafeta Romántica* es considerar la carta como un *pretexto*, un medio, para alcanzar un fin distinto del que aparece en el texto. Así, la carta XIII dirigida por Fernando a José María Navarri-das; más de la mitad del texto son encargos de Valvanera para las niñas de Castro; lo único que pretende Valvanera con dicha carta y encargos es establecer una relación entre Fernando y Demetria a través de un capricho fingido, tal como le comunica, felicitándose, en la carta XIX, a Pilar. La existencia de la carta es significativa de una relación y por eso Valvanera celebra tal existencia. Dicha connotación es conocida también —y temida— por los receptores: María de Tirgo muestra su preocupación a Juana Teresa ante la posibilidad de que Fernando escriba una carta: «Mi hermano [...] ha dado en la tecla de escribirle [a Fernando] pidiéndole noticia de su vida y milagros en todo este tiempo. Ya he dicho a José María que [...] debemos abstenernos de entrar ahora con él en relaciones de cartitas y bobadas, pues ya cumplimos con lo que nos mandaba nuestro agradecimiento. Que en esto del toma y daca de cartas, no se sabe dónde se empieza ni dónde se concluye» (p. 908).

Otra connotación sería el que la presencia o ausencia de carta es noticia. La falta de una carta porta información. Valvanera escribe a Pilar: «Espero que disculpes, por este motivo, mi tardanza en contestarte, y confío en que ahora y siempre la falta de carta mía no te inducirá a creer que descuido tus encargos» (p. 922); y más adelante volverá a formular idéntica observación: «con el cuidado de la niña no vivo, amiga del alma, y como nuestro asunto no nos traiga alguna sorpresa, no te escribiré mañana ni pasado» (p. 951). En estos casos la ausencia de carta

significaría que el «negocio» que se traen entre manos las dos continúa sin alteración tanto favorable como desfavorable. La presencia-ausencia de cartas es, pues, noticia.

Pero quizá la connotación más frecuente que representa una carta sea la de *intimidad*. La igualdad carta = intimidad es, sin lugar a dudas, la connotación más aceptada, en todos los tiempos, por la sociedad. Tanto en el mundo de *Pepita Jiménez* como en el de *La Estafeta Romántica* se acepta y usa esta connotación. Esta significación del objeto carta comienza a funcionar en el mismo momento de la emisión; don Luis de Vargas es sorprendido por la entrada inesperada de Antoñona en su habitación; cuando el ama de llaves de Pepita se retire escribirá a tu tío: «Escondí esta carta, como si fuera una maldad escribir a V.» (p. 100). Pilar de Loaysa, ante el posible desvelo de su intimidad por parte de su esposo Felipe, preparará un increíble lugar de emisión: «He perfeccionado —escribe a Valvanera— el escritorio que en mi cuarto de baño tengo (ya te hablé de este ingenioso aparato), y puedo consagrarme con toda libertad a mi correspondencia secreta, guardando todo de un modo segurísimo cuando concluyo, o por cualquier causa tengo que interrumpir el trabajo...» (p. 963). También los habitantes de la casa parroquial de La Guardia tienen sus problemas para mantener la intimidad, el secreto, a la hora de realizar la misión. Don José María Navarridas escribe a Fernando: «Si no me prohibiera mi religión los juramentos, juraría, para que usted a pie juntillas me creyese, que hilvano esta carta a escondidas de toda la familia» (p. 919), y Gracia exclamará: ¡No me ha costado pocas fatigas escribir esta carta sin que se enteren mi hermana y mis tíos» (pp. 958-59). En todas estas citas vemos que el conocimiento de la existencia del simple objeto carta compromete al emisor, por distintos motivos, por lo cual el receptor debe evitar también dar publicidad al hecho. En este aspecto, la más clara de todas es la espontánea Gracia, cuando en carta a Fernando le advierte: «Lo que voy a decirte ahora es un secreto. Por Dios no me comprometas» (p. 948). En este aspecto también es significativo el que la pequeña se presente ante su tío con una carta lacrada para que la remita a Fernando (p. 946); claro que, en este caso, la intimidad no pertenece ya al objeto carta, sino a su contenido significativo.

No sólo reviste intimidad y secreto el momento de emisión. A través de las distintas epístolas nos encontramos con titubeos, frases, que revelan de un modo explícito e inequívoco este carácter íntimo de las cartas. Don Luis de Vargas abunda reiteradamente en este aspecto: «No quisiera incurrir —escribe a su tío— en murmuración ni ser maldiciente, aunque sea con todo sigilo y de mí para usted. [...] Siento tener este mal pensamiento, que a usted solo declaro» (p. 20). La confianza, la intimidad, con el receptor, es lo único que posibilita las cartas en cuanto que

son confidencias: «En fin, querido tío, menester es tener la gran confianza que tengo yo con V. para contarle estas muestras de sentimiento extraviado y vago» (p. 42). El buceo introspectivo que realiza don Luis lleva tal cargazón de interioridades, de pedazos de su propio ser, que se siente obligado a entender la carta ya no sólo como una exposición de su intimidad entre él y su tío, sino también como una relación sacramental: «Quiero y debo, no obstante, decir a V., ya que le escribo siempre como si estuviese de rodillas delante de V. a los pies del confesionario, una rápida impresión...» (p. 80). Con estas frases o con expresiones como «quiero confesárselo todo» (p. 89) no sólo hace hincapié en la absoluta y dolorida veracidad de cuanto dice, sino que, al mismo tiempo, quiere echar sobre su comunicación el secreto, el sigilo imperecedero de una comunicación religiosamente sacramental. El verbo *confesar* no cabe duda de que para don Luis —formado en un seminario— ocupa un lugar contiguo a *confesión*, *confesionario* en el «campo asociativo de la palabra»; para don Luis existe una distinción significativa muy precisa e importante entre *confesar* y *decir*, *manifestar*, *informar*, etc., mientras el primero pertenece al campo religioso-sacramental, los otros pertenecen al área extrarreligiosa, del hablar común y, por lo tanto, carecen de un vínculo fuerte con la noción de «secreto».

Los personajes de la obra de Galdós, aunque no identifiquen carta-confesión, también conocen e insisten en la connotación de intimidad, de confidencia, que implica la carta. «Prefieres sin duda —escribe Fernando—, que me atenga a los hechos, a lo que me ha pasado, a lo que he visto, a lo que me han dicho, y así lo haré, aprovechando este anhelo de confidencia que ahora siento en mí» (p. 913); líneas más adelante se preocupará, asustándose de lo que ha escrito, de que su comunicación permanezca en el secreto; no en el secreto sacramental de la confesión, sino en el secreto que guardan consigo los muertos bajo tierra: «Allá te van, pues, los pormenores que me pedías. No te quejarás ahora: bien explícito he sido, y bastante carne y hueso, despojo de mi disección lastimosa, te mando en estos renglones. Entierra esta miseria. Que sólo la vea quien verla debe [Pilar de Loaysa, su madre] y apropiarse los dolores que llevan esos pedazos de mí mismo» (p. 915).

Pero donde más claramente consta la igualdad carta = intimidad es en una epístola supuestamente escrita a Fernando por Miguel de los Santos (incluída en la carta XI). Pilar de Loaysa se apropia del nombre de este amigo de niñez de Fernando, con el fin de distraer a su hijo, y en un estilo rimbombante hablará sobre la muerte de Larra vertiendo interesantes ideas sobre el secreto e intimidad epistolar: «Voy medroso al asunto, pues aunque escribo al parecer para ti solo, en familiar estilo, no puedo tomar la pluma sin pensar que ha de leerme la posteridad, y en



las cartas de mayor importancia pongo todo mi estudio clásico y mis profundos conocimientos del lenguaje, para enseñanza y admiración de las generaciones futuras. Guardarás, pues, esta epístola como oro en paño, para que andando los tiempos (y ellos andan, ¡ay!, más de lo que quiéramos), figure en el abultado mamotreto de mis *Obras completas...*» (p. 927). Esta oposición ampulosa carta-secreto/carta-publicidad hecha de una forma irónica por uno de los personajes de *La Estafeta Romántica* manifiesta claramente que los personajes de la obra de Galdós identifican carta con secreto.

Esto no quiere decir que el secreto ha de permanecer circunscrito únicamente al binomio emisor-receptor sino que puede ser conocido por otros «receptores secundarios o indirectos» siempre que el emisor no desconozca la existencia de tales lectores. Así sucede con las cartas de Pilar a Valvanera que son siempre leídas por el esposo de ésta y, a veces, por Fernando. Al conocer el emisor la existencia de tales lectores ya no se rompe el secreto epistolar.

La carta posee asimismo la connotación de un *contacto indirecto* en cuanto establece entre dos personas una relación en la que la presencia física falta. Al hablar de la carta como *pretexto*, ya he indicado cómo los personajes concedían gran importancia a la relación epistolar. O sea, la presencia de una carta la conciben los personajes como un contacto, como algo positivo, frente a la ausencia de cartas. La carta es como un hablar desde lejos con el receptor, lo cual facilita al emisor, sobre todo cuando tiene que exponer un problema de gran importancia personal, mantener la serenidad y el decoro que en una presencia o contacto directo le faltarían. Pilar escribe a Valvanera sobre la revelación de su maternidad a su esposo: «Preguntóme el letrado si me encontraba yo con fuerzas para esta terrible confesión, y le respondí que no. No tengo ese valor, que es valor de suicida. Propúsome diluir mi revelación en una carta; discutimos; casi accedí al procedimiento escrito, el cual puede desplegar recursos mil; hablamos también de una tercera persona...» (p. 967). Claramente encontramos en la presente cita las dos formas de contacto: el primero directo, que es rechazado tan pronto como se le menta, el segundo indirecto, que ofrece dos posibilidades: la carta, indirecto personal, pero estático —que no puede responder inmediatamente a las observaciones del receptor— y una tercera persona, indirecto, impersonal y dinámico. Pilar preferirá esta última forma por ser la que más trabajo le evita y por su dinamicidad.

Fernando también conoce y usa la oposición entre el contacto indirecto epistolar y el directo: «Nada más grato para mí —escribiré a Navarridas— que platicar de lejos, ya que de cerca es imposible, con usted y con su dignísima hermana y encantadoras sobrinitas» (p. 933). Des-

pechado por el plantón amoroso de Aura, no se atreve, no cree digno de un caballero, enfrentarse en un contacto directo con las «encantadoras sobrinatas» del párroco de La Guardia. Con ellas le es más fácil el contacto indirecto a través de cartas. Sin embargo, cuando el receptor cambia, pueden también cambiar los papeles; así Pedro Hillo, hospedado en La Guardia, le propone que venga a verlo: «¿Que vaya yo a La Guardia, querido clérigo? [...] ¿Por verte y abrazarte? Para eso más natural es que tú vengas aquí; si así lo hicieras, en ello me darás mucho gusto, y me evitarías el decirte por escrito lo que con más prontitud y claridad se dice de palabra» (p. 965). Claramente se afirma aquí la mayor eficacia del contacto personal, discutiéndose, sin embargo, el lugar. El posible contacto directo con Demetria es evitado cuidadosamente por Fernando; la eficacia y posibilidad de uno u otro contacto está en función del receptor.

En la obra de Valera, don Luis de Vargas acepta una cita que le propone Antoñona con Pepita Jiménez. Los momentos anteriores a dicha cita son de suma tensión. No veía ninguna ventaja en tal visita e «ir a verla para ceder y caer en sus redes [...] le parecía un desdoro muy enorme» (p. 141), pero faltar a la cita sería una «grosería incalificable». Entre esta oposición presencia/ausencia de contacto directo descubre la línea media, el contacto indirecto: «Discurrió entonces escribir a Pepita una carta muy afectuosa y discreta, excusándose de ir, justificando su conducta, consolándola, manifestando sus tiernos sentimientos por ella, si bien haciendo ver que la obligación y el cielo eran antes que todo [...]. Cuatro o cinco veces se puso a escribir esta carta. Emborrónó mucho papel; lo rasgó en seguida, y la carta no salía jamás a su gusto» (p. 141). El contacto directo se consumará con gran quebranto de los ideales de don Luis, pero antes, con sus titubeos, nos dejó perfectamente clara la gran importancia que concedía a la comunicación epistolar, al contacto indirecto.

Tanto a *Pepita Jiménez* como a *La Estafeta Romántica* podemos aplicarles el cuadro que Todorov<sup>4</sup> aplica a *Las amistades peligrosas* de Laclos:

Dimensión significativa	Silencio	Escribir	Hablar
Contacto/no contacto	—	+	+
Contacto directo/indirecto	O	—	+

(+ designa la presencia del primer término; — la del segundo; O no pertinencia de la dimensión significativa para este término.)

4. TODOROV, Tzvtan, o. c., pág. 46.

## II,2. INTERPRETACIÓN DEL LECTOR

En toda obra literaria realizada en cartas, el lector se siente como un segundo receptor que se ha introducido de rondón en la vida íntima de dos o más personas sin ser advertida tal intromisión por éstas. De esta forma el lector participa en la creación de los personajes al llegar a su poder la información que tienen los protagonistas de la acción novelesca. Generalmente esta información es superior a la de gran parte, o de todos, los personajes, pero en ocasiones puede ser claramente inferior, pues no conoce todas las epístolas que reciben aquéllos. Así, Fernando habla de una carta a Pedro Pascual (p. 955) que el lector jamás conocerá.

Toda carta representa un enunciado personal del emisor, del personaje. Como tal la carta es un todo acabado con un principio y un fin perfectamente delimitado, por que, de un modo totalmente natural, se le priva al lector de la continuidad del relato; el narrador puede exponernos todo lo que sabe hasta el momento en que redacta la carta o puede seleccionar a su gusto el material de redacción. El personaje expone sus opiniones, se expone ante el lector, y al mismo tiempo que se refleja, va creando su personalidad. Se hace a través de las cartas. El continuo «ofrecerse» un emisor a un receptor —o a varios— en circunstancias psicológicas distintas podemos decir que es su mejor caracterización. Las cartas vienen a ser como un largo diálogo entre el emisor y el receptor, y por lo tanto, funcionalmente desempeñan este papel dialogal.

La carta revela la forma en que los personajes perciben y sienten los hechos. Todo aquel que narra a través de una epístola carece de las infinitas perspectivas de un «narrador omnisciente» y tan sólo nos puede ofrecer su más o menos fina percepción. Todo hecho que aparece en una carta se nos ofrece siempre contingentemente, de una manera subjetiva; por ello siempre es admisible que varios emisores se detengan en él y lo cuenten de distinta manera. Ello permite que las perspectivas desde las que se contempla o juzga una acción sean múltiples enriqueciendo y determinando de una manera casi exhaustiva la narración. Este perspectivismo, es posible y está presente en *La Estafeta Romántica* (el desengaño amoroso de Fernando es juzgado de muy distinta manera por todos los personajes de la obra); en cambio en *Pepita Jiménez* es de todo punto imposible por la unicidad de emisor y receptor. La objetividad, pues, de una epístola dada es siempre relativa.

Esta relativa objetividad, o subjetividad, que conlleva el uso de la carta acerca el estilo epistolar al dramático. Claro que ello no es privativo de la forma epistolar sino de todo estilo directo. Por eso Baquero Goya-

nes<sup>5</sup> afirma acertadamente que un «procedimiento con el que conseguir una relativa objetividad es el [...] del diálogo a la usanza dramática, al dejar sólo las voces de los personajes frente al lector, con ocultamiento de la del novelista. O bien éste puede enmascararla mediante esa otra *sui generis* forma de diálogo que es la textura epistolar». Los títulos de las cartas (tales como «de doña María Tirgo a doña Juana Teresa») que revelan claramente la existencia de un narrador externo u ordenador, podemos compararlos en este caso con las acotaciones marginales de las obras dramáticas

Las cartas, en cuanto unidad cerrada, posibilitan asimismo al compositor a crear cierto «suspense» derivado de la ordenación. Suspendiendo en un punto culminante la correspondencia entre dos personajes para introducir la correspondencia de un tercero sobre un tema distinto se priva al lector de una solución al conflicto que creía tener ya al alcance de la mano. En la obra de Valera por la tantas veces apuntada unicidad del emisor no se puede realizar, pero en la de Galdós, sí; y de ello hace uso el escritor de *Los episodios nacionales*, por ejemplo, introduciendo las cartas 24, 25 y 26 en medio de la correspondencia que sostienen Pilar y Valvanera. Ello marca una diferencia bastante acusada entre las obras de ambos novelistas: la escasa acción de *Pepita Jiménez* frente al movido mundo de *La Estafeta Romántica*. El mundo de la obra de Valera se sostiene sobre unos elementos de acción parcos, imprescindibles, mientras en la de Galdós se da una gran abundancia de acciones. Una obra avanza sobre ideas, la otra sobre hechos.

### III. ANALISIS DE LA NARRACION

#### III,1. ORGANIZACIÓN DEL UNIVERSO REPRESENTADO

##### 1,1. *Lógica de las acciones*

Tanto *Pepita Jiménez* como *La Estafeta Romántica* parecen avanzar sobre el binomio realidad-idealidad. Los personajes lo afirmarán como una oposición absoluta pero la vida, cargada de múltiples recursos, irá minando la oposición originaria para establecer un plano intermedio. Este plano será el verdadero, el genuino, desde el cual el hombre puede y debe regenerar al mundo que le rodea. Ambos escritores tienden a liberar al hombre tanto de los prejuicios idealistas, originados en el mundo de la fantasía y de los libros, como de los establecidos por la sociedad. La afirmación de la vida les hará romper estas ataduras que los inutilizaban.

5. BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, 1970, pág. 121.

## ESTRUCTURA EPISTOLAR

Intentando encontrar las micronarraciones que componen la acción novelesca, en una y otra novela, he establecido los siguientes esquemas:

### *La Estafeta Romántica:*

Desengaño amoroso de Fernando:

Fernando busca a la infiel



Orden de retirarse a Villarcayo



Renuncia a la libertad



---

↓

Posibilidad de no haber sido engañado:

Churri le comunica con Aura



Interposición de los Maltrana



Renuncia a la libertad



---

↓

Fernando descubre el calor del hogar.



La familia pretende a Demetria:

Oposición de los Sariñán



Una desconocida busca a Fernando



Origen oscuro de Fernando



---

↓

Pilar decide reconocer a Fernando:

Oposición de su esposo Felipe



Pilar descubre el secreto



Fernando recupera su origen



---

↓

Posibilidad de pretender a Demetria.

La vida es al recuerdo lo que la lucha a los prejuicios sociales.

*Pepita Jiménez:*

Luis desea conocer a Pepita:

Pretensiones de don Pedro



Recogimiento de Pepita



Luis es impresionado favorablemente por Pepita



Luis anhela regresar al Seminario:

Pretensiones misioneras



Aburrimiento en la aldea



Luis es distraído por Pepita



Luis lucha entre la realidad e idealidad:

Pretensiones de triunfo mundano



Supresión de luto y alegría de Pepita



Luis es seducido por Pepita



Luis intenta huir:

Don Pedro retarda la huida



Pepita lucha por su amor



Luis conseguido por Pepita

Luis acepta a Pepita.

Luis es a Pepita como el espíritu a la carne.

Tanto en una como en otra novela, la sucesión de acciones no parecen arbitrarias. La obra de Valera avanza sobre dos planos:

Deseo de conocer a Pepita — impresión favorable  
 Anheló de vida ideal — distracción en el mundo real  
 Lucha entre lo abstracto y lo concreto — inclinación a lo concreto  
 Intento de huida — triunfo de lo concreto

Fusión: aceptación

Tomando, en pura abstracción, la persona de don Luis por lo ideal y la de Pepita por lo real, concreto, podemos establecer la siguiente ecuación: Luis es a Pepita como el espíritu a la carne (el alma al cuerpo). Partiendo de la filosofía escolástica (incluso en la construcción de enunciados Valera realiza auténticos silogismos escolásticos) en que el hombre es un compuesto de alma y cuerpo armonizados, realiza Valera la fusión Luis-Pepita. Ni Luis —alma— es tan alto que resulte inasequible para Pepita —cuerpo— ni ésta tan baja que no se pueda unir a aquél. De la unión, de la armonía, de ambos surgirá la verdadera vida compuesta, en equilibrio, de carne y espíritu, de ideal y realidad.

En *La Estafeta Romántica* las micronarraciones tienden a formar dos grandes narraciones a las que Fernando da unidad: en la primera la *vida* trata de enterrar el recuerdo (el desengaño amoroso), mientras en la segunda la *lucha* vence a los prejuicios sociales. Por lo cual podemos establecer la ecuación:

La vida es al recuerdo lo que la lucha a los prejuicios sociales.

El momento en que una narración da paso a la otra lo podemos fijar cuando *Fernando descubre el calor del hogar, de la familia*. La narración del desengaño amoroso cede entonces ante la narración en que Pilar de Loaysa lucha por publicar su maternidad y darle al hijo su verdadero origen. Fernando será el beneficiado de ambas acciones: recupera la libertad y la personalidad. La idealidad caballeresca del honor ultrajado cede, con el paso del tiempo, ante la vida, y la fantasía romántica de un origen desconocido se disipa ante la aparición de los hechos reales. Ahora se le presenta la posibilidad de pretender, libre de externas ataduras, la mano de Demetria.

Por esto, mientras la obra de Valera queda perfectamente cerrada tras concluir los *Paralipómenos* con la boda de Pepita y Luis (el *Epílogo* sobra, aunque continúa la obra como exaltación triunfal de la unión) *La Estafeta Romántica* es una obra de estructura abierta. Y lo es por su misma condición de pertenecer a los *Episodios nacionales*; hay personajes, como don Beltrán de Urdaneta, que ya se han realizado plenamente en

*Episodios* anteriores. Precisamente en el *Episodio* siguiente, *Vergara*, continuará la relación epistolar (diez cartas más) de los mismos personajes de *La Estafeta*, revelándose Fernando como el protagonista principal. Relación epistolar que volverá a aparecer (con varios personajes de *La Estafeta*) en *Los Ayacuchos*, en donde terminan felizmente las relaciones sentimentales Demetria-Fernando y Gracia-Santiago Ibero.

La motivación y el fin de la obra de Galdós es claro: ambientar e historiar hechos patrios. Por este motivo nos da la fecha exacta (20 de febrero de 1837) en la primera carta; concede importancia en la carta XI a la muerte de Larra y en las cartas XXIV, XXV y XXVI, don Beltrán de Urdaneta narra el avance del ejército carlista, con su rey al frente, hasta las mismas puertas de Madrid.

Al mismo tiempo Galdós intenta fijar el ambiente literario-social. Cómo la literatura romántica influye en el mismo vivir cotidiano de las personas de aquella época. Los personajes de *La Estafeta* temerán en cada momento que las soluciones que la literatura da a sus héroes entren también en su vida privada. El ejemplo del *Joven Werter* será una pesadilla constante. Las lecturas de las niñas de Castro y de Fernando, junto con los libros que éste pide a Madrid o que su madre le envía, forman un catálogo bastante aproximado de la literatura romántica extranjera que atravesó nuestras fronteras. Literatura y vida privada se funden, para darnos la ambientación histórica, en la obra de Galdós.

La motivación de *Pepita Jiménez* ya no aparece tan clara. Yo creo que fue la necesidad de comunicación y de triunfo que sentía Valera. Una comunicación con su propio yo y con la sociedad. Ese suave platonismo y afición al mundo de las letras que siente don Luis, quizá sea el mismo del Valera joven. Valera, sentado ante su mesa de escribir, regresa en «busca del tiempo perdido» para encontrarse todo-presente en la plenitud del hoy, y así ofrecerse al lector. Por ello me parece exacta la observación de Manuel Azaña<sup>6</sup>: «Don Luis de Vargas incorpora algunos sentimientos personales de Valera. La juvenil ambición de don Luis se expresa en términos que trasladan casi literalmente algunos trozos de las cartas escritas por Valera en la mocedad. La *reconciliación* de Vargas con el campo de su lugar es la misma a que Valera se aviene en cartas poco anteriores a la redacción de *Pepita Jiménez*. Vargas, en fin (raro seminarista), luce por su cuenta cualidades propias de la inteligencia de su creador.»

6. AZAÑA, Manuel, *Prólogo* a la citada ed. de *Pepita Jiménez*, pág. LXIII.

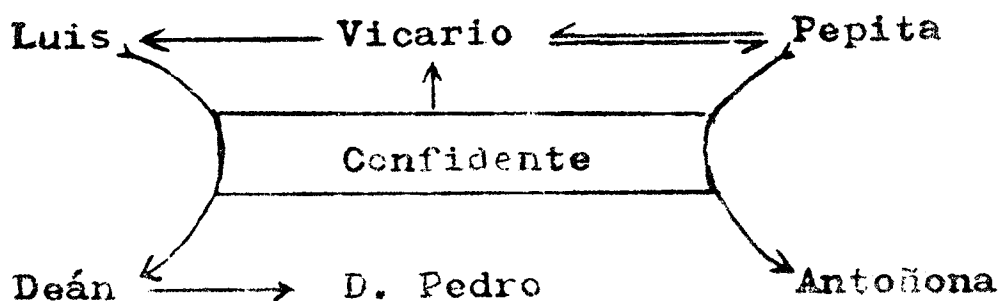


1.2. *Los personajes y sus relaciones*

Prescindiendo aquí de un estudio exhaustivo de los personajes me voy a centrar en las relaciones que éstos mantienen entre sí en el mundo en que viven. Luego realizaré una rápida confrontación entre los personajes de la obra de Valera y los de la de Galdós. Creo que las tres relaciones que Todorov señala para analizar la obra, ya citada, de Laclos (deseo, comunicación y participación) son aplicables perfectamente a las obras de ambos escritores españoles.

La relación amorosa —del deseo— no es la que con mayor claridad define a los personajes de *Pepita Jiménez*. En principio, y en el plano ideológico, al que recurre con frecuencia Luis, habría que distinguir el amor como deseo del infinito, Dios, y el amor humano, finito. Es una distinción opositiva en el plano de Luis, personaje exaltado, no en el plano vivencial. El amor infinito es quien se opone a lo largo de la obra a la realización del amor humano de Pepita. En ciertos momentos de este eje se apunta el triángulo amoroso Luis, Pepita don Pedro, pero tan sólo en apariencia, pues en realidad cuando comienza a germinar la relación amorosa Luis-Pepita (que será sostenida a lo largo de casi toda la obra a través de miradas o «simples» apretones de manos), don Pedro, advertido por el Deán, se retira de la acción.

El segundo eje de relación es la *comunicación*, la *confidencia*. Es éste el eje principal de la novela. Todos los personajes principales están comprometidos en un mundo confidencial. Gráficamente lo representaría de la siguiente forma:



Luis realiza sus confidencias al Deán; éste «se entiende» con don Pedro; el vicario es el confesor e, inocentemente, el confidente celestinesco; y Antoñona es la confidente en quien Pepita va descargando sus pesares. La confidencia tan sólo será rota por el Deán que revelará a don Pedro la relación amorosa Luis-Pepita.

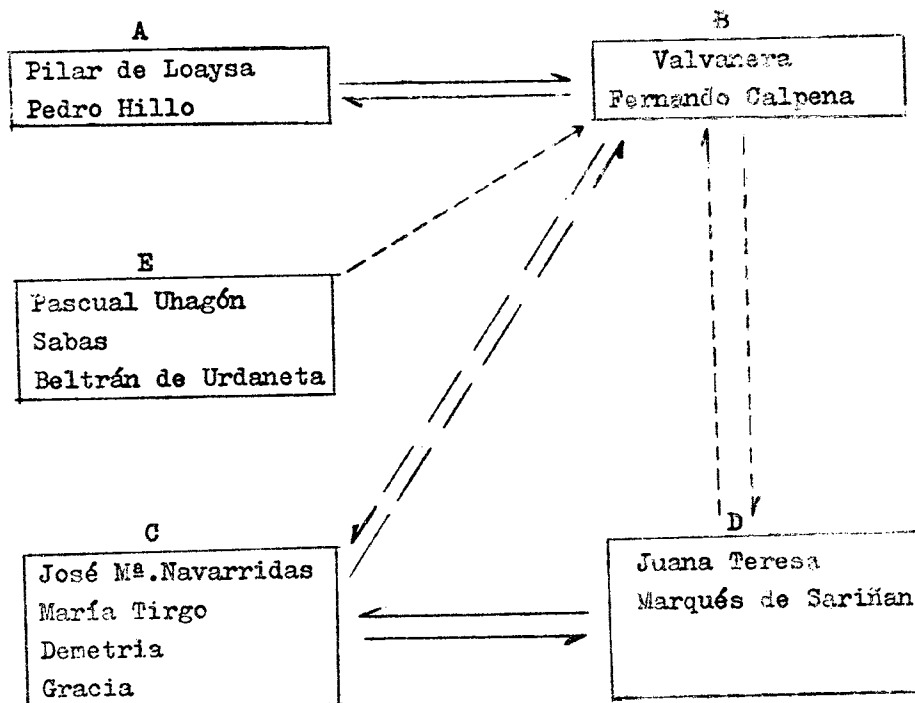
El eje de *participación*, de ayuda entre los personajes, también se halla presente en la obra. Don Pedro, con su retirada y falsas ocupaciones, ayuda la relación amorosa Luis-Pepita, y Antoñona lo hará de una manera positiva concertando, por su cuenta y riesgo, la cita «fatídica».

La postura del Deán será, en un principio, de ayuda a Luis en el plano del *amor infinito* y, por lo tanto, oponiéndose a la relación Luis-Pepita, luego permanecerá como simple espectador.

Las relaciones de los personajes en *La Estafeta Romántica* son más complicadas, a pesar de lo cual podemos reducirlas a los tres ejes arriba propuestos.

Una característica fundamental de la obra es que la relación amorosa no se da nunca directamente. La relación Aura-Fernando ya está trunca cuando se inicia la obra. La carta X, que Fernando dirige a Aura, no obtendrá respuesta, y no sabremos hasta *Vergara* si ha llegado a manos de su destinatario o no. La relación Fernando-Demetria permanece latente, y la del Marqués de Sariñán con Demetria es sostenida por su madre, Juana Teresa, y por María Tirgo, tía de Demetria, nunca por la pareja de jóvenes. Si no se mantiene la relación amorosa, se mantiene, en cambio, su opuesta: la del odio. Juana Teresa y María Tirso odian a Fernando como presunto culpable de que no se efectúe la relación Demetria-Marqués de Sariñán. El triángulo amoroso Fernando-Demetria-Marqués de Sariñán entra así en funcionamiento, aunque de una forma indirecta.

La relación de *comunicación*, confianza, es la que mayor relieve tiene en el *Episodio*. Y ello es muy natural dado que, como se ha señalado más arriba, una de las características del género epistolar es la confianza. Para comprender mejor la relación confidencial creo conveniente desarrollar el siguiente esquema, que coincide, prácticamente, con el lugar en que radican los grupos de emisión y de recepción:



La relación confidencial se realiza de una manera plena entre el grupo A y B: Pilar-Valvanera, Pedro Hillo-Fernando; las relaciones B-D y B-E están basadas sobre el aspecto referencial más que sobre la confianza; la relación B-C es doble: Fernando Calpena-José María Navarridas sostienen una relación mixta entre confidencial y aspectual, pero la relación Gracia-Fernando es íntimamente confidencial y como tal la pone de relieve la chiquilla al entregarle a su tío la carta lacrada. La relación C-D (María de Tirgo-Juana Teresa) es igualmente confidencial y opuesta a A-B (Pilar-Valvanera). La confianza es rota por las citas, por leer las epístolas personas distintas al destinatario (Valvanera las de Fernando) y por el envío de cartas (Valvanera las de Fernando) a un nuevo destinatario (Pilar).

La relación de participación, de ayuda, entre los personajes está igualmente desarrollada y polarizada en los dos grupos opuestos. En un grupo habría que colocar a Juana Teresa, María Tirgo y, en parte, José María Navarridas que ayudan al Marqués de Sariñán en la conquista de la esquiua Demetria. En el otro a todos los demás personajes que ayudan a Fernando, primero a superar la crisis de su desengaño amoroso ya distrayéndole ya por medio de consejos, luego a conquistar a la sin par Demetria. Ambos grupos tratarán de tenderse lazos y trampas en su empeño por conquistar a Demetria, único objetivo de cada uno.

Las figuras de Luis de Vargas y Fernando Calpena presentan varios rasgos en común, dentro de la gran diversidad. Ambos, hijos de madre soltera, se encuentran al iniciarse la narración impotentes para vivir en la sociedad que les rodea: Luis, por su formación de seminario (recuérdese su *gran tarde* sobre la mula serena), Fernando por su fracaso amoroso. El conflicto de Luis estará representado por su ideal seminarístico frente a la realidad de Pepita, y el de Fernando por la obediencia a la madre que trata de ahogar el recuerdo de Aura y lanzarle hacia Demetria. Tanto el uno como el otro actúan de una forma pasiva. El azoramiento de Luis ante la presencia de Pepita parece recordarlo Fernando cuando escribe: «Creo que si ante ella [Demetria] me viese de improviso, me turbaría como pobre chicuelo sin sociedad, *educado en un convento o seminario*, que tiembla y se ruboriza ante una mujer. Observo qué sentimientos nacen en mí al pensar en Demetria, y por más que me estudio, sólo encuentro vergüenza, cortedad, una infinita modestia ante criatura tan fuerte y grande» (p. 966). Este último párrafo de Fernando parece arrancado de una de las epístolas de Luis al Deán. Y si Luis se ha creado un difícil problema al chocar sus ideales con la realidad, tampoco Fernando es ajeno a este problema: «En todo lo que me refiere —escribe la madre de Fernando— se revela el mal gravísimo que tiempo ha viene padeciendo, y no es otro que la desproporción monstruosa entre lo que

piensa, siente o sueña y lo que le sucede. ¡Tanta poesía en su espíritu y prosa tan baja en la realidad!» (p. 922). El final de *Pepita Jiménez* será un final feliz, el de *La Estafeta Romántica* tiende también hacia esa solución, que no se dará, en su totalidad, hasta el episodio de *Los Ayacuchos*. Desenlaces ambos normales que no creo que fueren en nada las mentalidades de los dos novelistas. La Lovela realista española se asienta y se escribe para la mediana burguesía en contraste con la europea, como observa SKLOVSKI<sup>7</sup>: «La novela realista burguesa de fines del siglo XIX presentaba un mundo desorganizado; era el mundo del capitalismo poderoso y ya internamente rechazado. Sus desenlaces felices hacía tiempo que no eran veraces y provocaban en los novelistas un sentimiento de ironía hacia sí mismos».

Aún se podrían encontrar más coincidencia entre Luis y Fernando, a pesar de la diferencia entre ambas obras.

Antes de abandonar el tema de los personajes querría hacer hincapié en la figura de un personaje secundario: Juan Antonio de Maltrana. Este personaje, afirma HANS HINTERHÄUSER, «de una forma muy "llana" representa el tipo político del "moderado", pero cuya mentalidad surge de una densa atmósfera vital —la vida del hidalgo de aldea—»<sup>8</sup>. Hombre enamorado del campo, deseoso de elevar el nivel cultural de sus vecinos y la producción de la tierra, inspirará a Fernando esta pesimista reflexión: «Esta nobleza campesina se va concluyendo, mi querido Hillo, por concentración de las principales familias en las llamadas cortes [...]. El día en que se queden solos los pobres colonos y cultivadores de la tierra, vendrá la consumación nacional» (p. 910). Postura galdosiana que recuerda grandemente a la que toma Luis (léase Valera) en *Pepita Jiménez*. Luis, que al llegar a su pueblo natal se hastía y aburre, poco a poco va descubriendo la alegría de la vida en la aldea. Don Pedro, refiriéndose a la vida que lleva el nuevo matrimonio, escribirá: «Ejercen aquí benéfica influencia en las costumbres, así la elegancia y el buen gusto, con que acabarán ahora de ordenar su casa, servirán de mucho para que la cultura exterior cunda y se extienda. La gente de Madrid suele decir que en los lugares somos gansos y soeces, pero se quedan por allá y nunca se toman el trabajo de venir a pulirnos; antes al contrario, no bien hay alguien en los lugares que sabe o vale, o cree saber y valer, no para hasta que se larga, si puede, y deja los campos y los pueblos de provincias abandonados» (p. 211).

7. SKLOVSKI, Víctor, *Sobre la prosa literaria*, Barcelona, 1971, pág. 63.

8. HINTERHÄUSER, Hans, *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, 1963, pág. 310.

Es el eterno tema literario de *corte y aldea* pero visto en un enclave sociológico. En ello coincide tanto Galdós como Valera. «En la obra de Valera —escribe Fernández Montesinos— el campo se ve apenas; no es el campo, es la aldea la que figura en sus novelas de ambiente rústico, y más que la aldea, sus hombres. El paisaje rural de Valera es un paisaje humano»<sup>9</sup>. Paisaje, a veces, maravillosamente captado (como el que acompaña a Luis en horas anteriores a la cita), al que se incorpora la flora de la comarca, con su nombre vulgar, alcanzando de esta manera la localización.

La Naturaleza vuelve a las almas más puras, las acerca a su ser primigenio. Como nos dirá Valera «la naturaleza incita a amar» (p. 147); y en *La campaña del Maestrazgo* de Galdós, Urdaneta aleccionará así a su discípulo: «Trastornadita y blanda la tienes ya [a la santa Marcela]. Y no debes atribuir esta mudanza a la constancia de tus manifestaciones amorosas. Obra es del contacto continuo con la Naturaleza, de la vida al aire libre, de la libertad, el campo, las montañas, los bosques sombríos y las fuentes cristalinas» (p. 867). A don Luis de Vargas, apenas llegado al pueblo, sólo se le ocurre decir, ante la contemplación de la Naturaleza: «Se me figura que hay en todo esto algo de delectación sensual» (p. 31). El hombre, rodeado por la naturaleza, se encuentra a sí mismo, y arroja lejos la costra con que le ha rodeado el artificio social.

### III,2. LA NARRACIÓN COMO PROCESO DE ENUNCIACIÓN

La distinta perspectiva o visión que adopte el narrador a la hora de exponer su mensaje no sólo influye en la estructura de la obra, sino en el mensaje mismo. El lector, ajeno al mundo de los acontecimientos, sólo puede percibir éstos a través del narrador. El escritor, al narrar la fabulación, puede elegir tres perspectivas según «finja» conocer los acontecimientos y motivaciones de una manera más o menos plena. Los acontecimientos y sus motivaciones los puede conocer ya de una forma absoluta (postura omnisciente) siendo su conocimiento superior al de todos los personajes del mundo novelístico, ya identificándose con uno o varios personajes (caso de la narración epistolar) siendo su conocimiento igual al de éstos, o bien adoptando una postura de simple espectador que ve, contempla, a sus personajes y tan sólo conoce los hechos externos, nunca las motivaciones psicológicas. Ahora me interesan tan sólo las dos primeras perspectivas o visiones.

9. FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Valera o la ficción libre*, Madrid, 1969, pág. 101.

2,1. *Narrador = personaje*

Toda la primera parte de *Pepita Jiménez* y la totalidad de *La Estafeta Romántica* están narradas desde esta perspectiva. El narrador ve el mundo con los personajes. Son éstos los que nos exponen los hechos y las impresiones que le producen. Ello nos lleva a una narración en primera persona. Los personajes se ofrecen, se comunican, directamente al lector sin el novelista como intermediario. Con ello acercan su comunicación al plano dramático. Esta vida, esta dramatización, que adquiere la narración en primera persona, le resta objetividad. No siempre el lector se puede «fiar» del narrador; éste, como personaje que tiene sus intereses en juego, se puede callar o deformar —consciente o inconscientemente— hechos que serán de gran interés para el lector. Ahora bien, el lector, como elemento activo, puede «recomponer», a través de las diversas visiones de los distintos personajes, los hechos. Un acontecimiento es susceptible de «ser sentido» por un gran número de narradores que lo verán, o interpretarán, cada uno según su personal forma de ser. Tal sucede en la obra de Galdós, con el desengaño amoroso de Fernando, que no lo interpretan lo mismo los de Cintruénigo o de La Guardia que los de Villarcayo o de Madrid. La subjetividad se ve de esta manera mitigada por la pluralidad de visiones.

No sucede lo mismo con la primera parte de *Pepita Jiménez* debido a la existencia de una única visión: la de Luis. Pepita puede ser una santa o un demonio, una respetable mujer o una coqueta, según se encuentre el ánimo de Luis. A veces éste percibe sus limitaciones como espectador y escribe: «¿Qué sé yo lo que pasa en el alma de esa mujer, para censurarla?» (p. 39). Valera percibe este subjetivismo y siente la necesidad de pasar a la narración omnisciente.

2,2. *Narrador > Personaje*

El narrador en este caso es un dios que crea un mundo con sus personajes a los que puede tratar tiránica o liberalmente. Conoce no sólo sus manifestaciones externas sino también sus interioridades. Lo es todo.

A pesar de que este narrador no aparece, a primera vista, en *La Estafeta Romántica*, se encuentra presente. ¿De quién son si no los títulos indicativos de emisor-receptor al comienzo de cada carta?, ¿y la ordenación? No cabe duda de que es obra de este narrador. Por otra parte la posibilidad existencial de *La Estafeta Romántica* es un misterio si no continuamos leyendo el episodio siguiente, *Vergara*. Aquí nos encontramos con la explicación del narrador omnisciente, del que ha titulado y ordenado la correspondencia: «Agotada la preciosa colección de cartas que

un hado feliz puso en manos del narrador de estas historias (que no ha sido flojo alivio de tan rudo trabajo), su afán de proseguirlas revistiendo de verdad la invención y engalanando lo verdadero, obligale a lanzarse otra vez por valles...» (p. 1015). Galdós, sin ocultarse como narrador, se presenta aquí al lector como intermediario laborioso entre la narración y el lector.

Más complicada es la existencia narrativa de *Pepita Jiménez*. En el prólogo (epigrafiado «nesci labi virtus»), ya Valera se enfrenta con el problema de tal existencia, y usa la fórmula, tan grata a los humanistas, del hallazgo de un legajo manuscrito. Sería una obra realizada por tres narradores; dos de ellos son al mismo tiempo personajes: don Luis y don Pedro de Vargas, que realizarán su exposición usando la forma epistolar en primera persona, y un tercero, el Deán, que será narrador omnisciente. Pero este tercer narrador técnicamente le crea problemas a Valera. ¿Cómo este narrador puede ser omnisciente, conocer los pensamientos y actos íntimos de Pepita y de Luis si es un personaje —receptor— en la obra? Las personas no son dioses y Valera lo sabe. Sin embargo no soluciona este problema de verosimilitud. Lo que hace es introducir un cuarto narrador —el mismo Valera— que se asoma en ocasiones a la historia para recalcar la verosimilitud de la obra: «Al llegar a este punto, no podemos menos de hacer notar el carácter de autenticidad que tiene la presente historia, admirándonos de la escrupulosa exactitud de la persona que la compuso» (p. 150). En otras ocasiones juzga no sólo lo narrado, sino, incluso, la forma de narrar, como en la siguiente en la que se opone como crítico literario al yo romántico: «Tampoco hizo mal [el Deán], en mi sentir, en ocultar su personalidad y en no mentar su yo, lo cual no sólo demuestra su humildad y modestia, sino buen gusto literario» (p. 180).

Prescindiendo de este problema debemos observar que gran parte de los *Paralipómenos* no difiere tanto, en su forma narrativa, de la narración epistolar en primera persona. Dije que esta forma narrativa se caracterizaba por dejar a los personajes solos ante el lector, por lo cual se acercaba al drama. Y no es otra la forma de actuar, en varias ocasiones, del narrador de los *Paralipómenos*. «Dejemos —nos dice en una ocasión— que ellos mismos [los personajes] se expliquen, y copiemos al pie de la letra sus palabras» (p. 154); y más adelante «la tan difícil confesión para don Luis, tuvo lugar del modo siguiente» (p. 195). Ambas frases nos acercan mucho a la representación teatral de la que, tanto el narrador como el lector, serían simples espectadores. Por otra parte, el narrador, con sus incisos en primera persona del plural, procura estar siempre al lado del lector, formar grupo con él: «Poco hemos dicho» (p. 144), «mucho queremos nosotros...» (p. 151), «según hemos llegado a averiguar» (p. 152), etc.

La preocupación por la verosimilitud y la autenticidad, que tanto vigila Valera, le lleva a hacer precisiones sobre el lenguaje de los personajes y justificar, de esta forma, su cuidado exquisito por la lengua. Antoñona, pueblerina de hablar bruto, en ocasiones se expresa en un lenguaje culto, quizá porque «había pedido —nos informa el narrador—, no se sabe si al cielo o al infierno, que desatase su lengua y que le diese habla, y habla no chabacana y grotesca, como la que usaba por lo común, sino culta, elegante e idónea para las nobles reflexiones y bellas cosas que ella imaginaba que le convenía expresar» (p. 134). Más adelante volverá a insistir sobre este aspecto porque «su lenguaje fue tan digno y urbano, que no faltaría quien le calificase de apócrifo, si...» (p. 138). A veces también le interesa observar, para llamar la atención del lector, el lenguaje que emplean sus personajes *cultos*: Pepita habló «con la desnudez idílica con que Cloe hablaba a Dafnis y con la humildad y el abandono completo con que se ofreció a Booz la nuera de Noemí y no como dama de gran mundo» (p. 157). De esta forma trata Valera de «justificar» su culta preocupación por el lenguaje ante un público lector que pedía «realismo».

### III,3. EL TIEMPO

#### 3,1. *Tiempo narrativo*

*La Estafeta Romántica* está en su totalidad desarrollada en tiempo narrativo presente. Esto lo consigue Galdós mediante la narración en primera persona. De esta manera la obra alcanza una especie de «tinte» dramático y logra «plastificar» ante el lector el mundo de la narración novelesca. El lector, a través de la primera persona, penetra inconscientemente en ese mundo.

Igualmente es usado el tiempo narrativo presente en la primera parte de *Pepita Jiménez* y en el *Epílogo*. Su utilización por don Luis de Vargas parece que —como he insinuado más arriba— tiene un papel salvador. A través de este presente, Valera recupera su pasado y lo puede ofrecer juntamente con el hoy. Ahora bien, cuando intenta dar un poco más de movimiento o romper con el mundo de sus vivencias en busca de una acción novelesca, se apoyará en el tiempo narrativo pasado: tal es el caso de los *Paralipómenos*. El autobiografismo, aunque no el realismo, de esta parte, es muy inferior al de la primera; es como si Valera en la primera parte pensara en sí mismo y en la segunda en los posibles lectores. En este aspecto no cabe duda de que es más densa, más vivida, la narración de don Luis que la de su tío el Deán. De todas formas aun en los *Paralipómenos*, ya en el uso de la primera persona del plural del



Deán, ya sobre todo en las intervenciones del ordenador, se recupera el tiempo narrativo presente, creando así un juego pasado-presente que da verosimilitud y agilidad a la obra.

### 3.2. *Tiempo crónico*

El tiempo crónico (o sea, el de los acontecimientos) es de gran importancia en *La Estafeta Romántica*; no en vano —aunque ejemplo de los menos significativos en este plano— pertenece al intento de historia novelada que son los *Episodios nacionales*. Debido a ello, a Galdós le interesa fijar perfectamente la fecha de la primera carta: 20 de febrero de 1837. La acción transcurrirá desde esta fecha hasta octubre, en que la obra se interrumpe, no se acaba. Existen además otras fechas que le interesa fijar puntualmente —como la de la muerte de Larra—, pero lo ordinario es que se contente con anotar los meses. Incluso don Beltrán, al narrar el avance carlista hacia Madrid, no se fijará en los días; tan sólo le interesará destacar el día 13 de septiembre, fecha en que «se daría un ataque formal a la coronada villa» (p. 985).

En clara oposición con la obra de Galdós está *Pepita Jiménez*; aquí lo que interesa es el día, la festividad, la estación del año. Pero el año jamás estará consignado —como tampoco están consignados los nombres de lugar—. Es sumamente interesante fijarse en la cronología que se nos ofrece: desde el 22 de marzo hasta el 25 de junio sucede la «conversión» de don Luis. El tiempo, en este aspecto de rapidez, no cabe duda de que es algo pretendido por Valera. El tiempo será uno de los elementos —el principal— de tensión. El 18 de junio escribe Luis: «Esta será la última carta que yo escriba a V. El 25 saldré sin falta. Pronto tendré el gusto de dar a V. un abrazo» (p. 99). La fecha del 25 de junio como definitiva se puede encontrar una o más veces en todas las últimas cartas. Pepita tendrá que luchar contra el tiempo: toda la narración de los *Paralipómenos* se desarrolla en menos de una semana.

Pero Pepita tiene *otro tiempo* a su favor: la primavera, la noche y la mañanita de San Juan: gran festividad del amor. «Los coloquios de amor y las parejas dichosas y apasionadas se oían y se veían a cada momento. La noche y la mañanita de San Juan, aunque fiesta católica, conservan no sé qué resabios de paganismo y naturalismo antiguos. Tal vez sea por la coincidencia aproximada de esta fiesta con el solsticio de verano. Ello es que todo era profano y no religioso. Todo era amor y galanteo» (p. 148). Una primavera y una noche de San Juan acabaron con los arrebatos místicos de don Luis de Vargas.

