

LA INCOGNITA

**DE BENITO PEREZ GALDOS:
 PRIMERA NOVELA POLICIACA
 DE LA LITERATURA ESPAÑOLA**

Claire N. Kerek de Robin

E

stá de moda la literatura policiaca. Hace poco, con obras como *El nombre de la rosa* hizo su entrada en lo que suele llamarse la gran literatura. Pero no sólo Humberto Eco. Desde algún tiempo acá, era normal incluir a Chandler, Hammet, y a otros, dejando de considerar la novela policiaca como un subgénero, comercial y popular, que se desarrollaba al lado de la literatura seria, de la Literatura.

La incógnita, por su título, encierra de entrada no sólo el concepto de misterio —tan sobado en la literatura al uso de abolengo romántico— sino el de un problema por resolver; no sólo de un “enigma”, sino de una “muerte” que quieren dilucidar la Justicia y Manolo Infantes.

La novela policiaca se puede definir por la fórmula algo matemática que sigue: orden/ruptura - infracción o crimen - investigación y vuelta al orden, si no primero, estable por lo menos que garantice a la sociedad su seguridad y tranquilidad¹. Esta fórmula, muy sencilla, pero que abarca todas las posibilidades de la novela policiaca, corresponde a la estructura narrativa de *La Incógnita*.

La novela de Galdós se presenta en la forma de una serie de cuarenta y dos cartas, que se escalonan entre noviembre de 1888 y febrero de 1889, exactamente el tiempo de la redacción de la novela. Cartas escritas desde Madrid, adonde vuelve Manolo Infantes, el redactor de las cartas, después de cinco años de ausencia, con un acta de diputado, que manda a un amigo que sigue en provincias, en Orbajosa, al que llama Equis, —o Equisillo— y dos veces Teotimo². De modo que lógica, verosímilmente, será el tema de las catorce primeras cartas la presentación del marco de la novela, Madrid y la propia familia del narrador y redactor. La familia adinerada, vive en los nuevos barrios de Madrid, pero es poco adicta a la ostentación característica de los nuevos ricos de la época, debiéndose esta particularidad a la alta categoría moral de Tomás Orozco, el marido de Augusta, la prima de Manolo Infantes.

El lector tiene ante los ojos no sólo una galería de personajes a cual más originales, sino una panorámica de una sociedad, de un círculo de amigos donde impera el orden y hasta la armonía. Entre los miembros de la familia, descuella uno, Cisneros, el padre de Augusta, tío y padrino del redactor. Por la importancia dada a la expresión de las ideas del tío, se puede

colegir que la visión de Madrid más se debe a lo que le inspira el tío que a una reflexión, consecuencia de una experiencia propia, corta por necesidad. Y lo reconoce Manolo Infantes cuando refiere las “mil anécdotas, picantes unas, despiadadas y terribles otras, ninguna inocente, todas con ese singular acento de la verosimilitud o la probabilidad de los yerros humanos. Era aquello la historia compuesta y adornada a lo Tito Livio, como arte verdadero; historia no inferior por su trascendencia y ejemplaridad a la que nos cuenta en fastidiosas páginas las bodas de los reyes y las batallas que se ganaron o se perdieron por un quitame allá esas pajas”³. Es decir, la historia de la sociedad, de sus miembros, sobre todo con la referencia a Tito Livio, deja vislumbrar una preselección: es *una* visión, y las flores retóricas y gracias que le adornan le confieren un marcado sello de subjetividad que se impone al narrador y al lector, y en la cual asienta el tío su filosofía y su conducta.

Augusta es el centro de este círculo de amigos, y como es muy hermosa, se enamora como un novato el flamante diputado. Esto no puede considerarse como una *ruptura*, ya que el tejido social del círculo no ha sido afectado por los sentimientos de Manolo. La primera ruptura la representa una carta del destinatario a Infantes, —carta que no aparece en la novela— en la que Equis afirma, desde lejos, la infidelidad probable de Augusta⁴. Esta afirmación brutal venía anunciada desde el capítulo tercero a través de la “velada reticencia” y de “las vaguedades” que ponía Equis en su discurso, al presentar a los futuros protagonistas de la novela, antes de empezar ésta⁶.

A partir de este momento, toma la novela otro rumbo: de relación de las costumbres de Madrid pasa a ser relación del mundo interior de Manolo, de sus dudas y luchas para saber. Se establece la dicotomía fundamental de la novela a través de esta afirmación rotunda de Manolo: “acepta la versión que hoy te mando, que es la oficial, la verdadera”⁷ con la asimilación sistemática, como insoslayable, entre lo oficial y lo verdadero. De este momento podemos decir que arranca la investigación. Una investigación que gira, primero, alrededor de la vida privada de su prima, de sus posibles amantes. Investigación en que Manolo pone en acción sus facultades de observador.

Entre el capítulo catorce y el capítulo veintiocho —el catorce, principio de la ruptura en la armonía descrita antes, pero que sólo se percibe a través de los trastornos sentimentales del narrador, y el veintiocho, capítulo que informa al lector de la muerte de Federico Viera—, se impone poco a poco un vocabulario de tipo policíaco. Y por dos razones: primero por las pesquisas del narrador que intenta informarse de los deslices de su prima, y segundo, porque el tema de conversación de la buena sociedad es el crimen de la calle del Baño. En cierto modo, se pueden considerar las distintas interpretaciones de este crimen como un anuncio o un relato especular de las versiones que circularán más tarde sobre los motivos de la muerte de Federico Viera, para insistir de antemano sobre la capacidad de invención del público.

En esta segunda parte de la obra, la “investigación” que quiere llevar a cabo el narrador gira alrededor de “un enigma”⁸. Dos capítulos más adelante hablará de “incógnita X = Malibrán”⁹ y es la primera vez que aparece la palabra. Es interesante ver esta progresión porque el autor se nos muestra muy consciente de las diferentes fases: empieza como una historia de celos como la puede haber en cualquier circunstancia, restringiéndose los hechos a unos cuantos, siempre interpretados en función de la primera óptica de la investigación: saber quién es el amante de Augusta. Pero esto permite que el narrador se imponga de su

papel y se acostumbre a ciertas diligencias —espionaje—¹⁰ que le preparan para lo venidero. Permite también que el capítulo veintiocho caiga como una bomba. A partir de este momento, todo cambia otra vez: no se trata ya de un “enigma”, se trata de una muerte, crimen o suicidio. Todo lo anterior resulta juego. Pero para el lector —y el narrador— es una fuente de datos sin explotar para explicar lo ocurrido. Presenciamos la desgarradura del velo, al derrumbe, de muy corta duración, del mundo creado anteriormente gracias a Cisneros y comunicado al lector por medio del narrador. La muerte de Federico Viera es una ruptura, claro, pero también una infracción porque rompe la tan bien concertada armonía de aquella sociedad. Mejor dicho, la segunda parte —para seguir la fórmula de Jean-Paul Colin— se extiende desde la presunta infracción de Augusta al código moral de la sociedad hasta la muerte de Federico que es un tajo, un desorden introducido en el tejido social confortable de aquella sociedad.

La tercera parte —los catorce capítulos restantes— están consagrados a la investigación de los motivos de la muerte de Federico Viera y a la reconstrucción del bloque social, un momento disuelto por la muerte. La investigación es doble: por una parte la justicia para decidir si fue suicidio u homicidio. La parte judicial es muy corta, pero restituye el cuadro, para nosotros ya muy conocido, que rodea las investigaciones policiales y judiciales: o sea, el depósito de cadáveres, la autopsia, el papel del forense. Es la parte externa de la muerte, pero un cuadro obligado. Paralelamente, lleva a cabo o intenta llevar a cabo otra investigación Manolo Infantes, no para saber si fue suicidio u homicidio, sino para buscar los motivos que provocaron esta muerte, inesperada para el conjunto de los protagonistas¹¹. Así empieza una investigación sobre la vida secreta de Federico y de cuantos le rodean, en particular de dos mujeres, Augusta y Leonor *La Peri*, que encarnan las dos extremidades de la escala social y moral: la mujer “honrada” y la mujer pública.

La investigación tropieza con varios obstáculos: el silencio de las dos protagonistas, que se dejan hacer astillas antes que soltar prenda; el miedo¹², también origen del silencio; la venalidad¹³, —acepta callar Leonor mediante el regalo de un tapiz—, y por fin, por la “opinión” porque “podía hacer mucho bien”¹⁴ no diciendo nada “contra la reputación y contra el honor de amigos queridos”¹⁵. O sea que los ingredientes de la novela y de la novela policiaca se ven reunidos para plantar un problema en términos modernos: el análisis de una sociedad, de los comportamientos de ciertos individuos en determinadas situaciones, e indagación de los fundamentos profundos de la sociedad, fundamentos en que se asienta gran parte de su solidez, vigencia y posibilidad de recuperación. Mundo secreto que lo mismo se refiere a las prácticas sociales que a la vida interior de los personajes, que nunca se traduce por actos en plena luz y tiene que contentarse con la oscuridad y los tapujos vergonzosos. Por lo cual se evocan los garitos en los que se ganaba la vida Federico, los solares desiertos de un Madrid en construcción donde se verifican las citas entre Augusta y Federico, los “salones” de Leonor donde acude medio Madrid. La buena “sociedad” hunde sus raíces en ciertos lodazales, o mejor dicho, en lo que llama “lodazales” cuando representa su papel: la parte sumergida del iceberg, cuya existencia sólo se revela cuando ocurre un golpe brutal que para de momento el curso habitual de la vida.

Más interesante tal vez es el mismo personaje del investigador, que se quiere y define como tal. Todo empieza cuando quiere averiguar la vida “secreta” y real de su prima, por motivos personales y pasionales, porque se pone al acecho de los hechos, “observa”, anota

lo ocurrido. El capítulo más aleccionador en este sentido es el veintiséis, en el que va contando a Equis una serie de hechos, sin conexión aparente unos con otros, cuya relación de causalidad intuye pero no entiende¹⁶, que transcribe, para tener un cuadro completo, analítico, ya que no puede ser sintético. O sea, acumula, memoriza permenores, sin desechar nada para ver si en ello puede salir alguna luz. Y sale. Sale fulgurante, de la acumulación de datos inconexos, que, de pronto, por su propia acumulación, dan la clave de lo que se busca. Es el fenómeno de la intuición, producto a la vez de la memoria, de la imaginación y la pasión que remueven sin cesar los datos almacenados. La famosa intuición de un Comisario Maigret, que se encierra para reflexionar, después de escribir en un papel todos los datos que tiene entre las manos y de pronto sale disparado con los elementos de la solución. Manolo Infantes, en este momento de la novela, cumple con todos los requisitos del investigador prototípico: observación - intuición - deducción, sólo que la intuición da la clave sin proporcionar los elementos que faltan para una demostración "in vivo". Otra muestra de la influencia del "espíritu científico" en la literatura.

Con una salvedad, sin embargo, que prueba que Galdós perseguía varios fines. La salvedad es que Manolo, si intuye la "verdad" de lo ocurrido, de los que fueron protagonistas del suceso, no puede probar nada. La policía y la justicia han cerrado el expediente, no puede él volverlo a abrir. La voluntad de silencio de todos le impide tener el argumento de una confesión para mostrar lo acertado de sus deducciones. El lector se queda con una hipótesis, plausible, verosímil, pero sin dar con la solución.

Dentro del marco de la novela policiaca, cabe la posibilidad de un final a medias, en el que todos, el investigador y el lector siguen dudando. Simenon escribió: "Un fracaso de Maigret". Pero el problema planteado por este final a medias, este suceso sin resolver para los que lo ven, es muy distinto. La estructura policiaca le permite a Galdós abordar el problema de la realidad con un enfoque nuevo.

El primer problema planteado es el de la subjetividad y la objetividad, o dicho de otro modo, el que representa Manolo por una parte, el narrador, metido dentro de una sociedad, reaccionando con su impresionabilidad¹⁷ y que percibe "cada día... en ella (la realidad) cosas más raras e incomprensibles"¹⁸, y el destinatario que está lejos y que según el narrador no puede entender "porque no es posible sentenciar desde lejos un pleito tan oscuro y delicado"¹⁹, el problema de la experiencia física, directa —Fabricio en Waterloo— y de la distancia, el de la experiencia sensorial, pasional y la experiencia intelectual que pone una distancia en los datos relatados, percibiendo desde lejos relaciones que no se ven desde cerca. Se explica así la forma espistolar que da Galdós a su novela: era la forma más adecuada, por unir la subjetividad de las cartas —una aprensión unilateral— a la objetividad del que recibe las cartas y ve sin tener necesidad de mirar. Un poco como el ciego de Lazarillo. O como Manso. Una manera de mostrar cuán engañosos son los sentidos, cuán fácilmente se extravían los juicios y las sensaciones cuando está uno *dentro* y no *fuera* de un asunto o de un medio.

¿Renegará Galdós de sus principios de observación, objetividad e impersonalidad que fundamentaron el realismo y el naturalismo? No, al contrario. Pero quiere probar que la mera observación de hechos no puede bastar para dar una explicación. Hay que intuir, sintetizar, o sea poner la distancia de una perspectiva para que los datos cobren su funcionalidad y

significado, y esto requiere la ayuda de la *imaginación*, que no es facultad de creación pura, sino de re-creación. En las distintas cartas, a pesar de no escribir Equis, se nota la influencia de su juicio y apreciación de las situaciones, ya que él es quien, en la carta catorce, crea las dudas de Manolo Infantes. Por fin él es quien manda a Manolo un manuscrito con la solución de lo que buscaba con tanto afán y que lleva el nombre significativo de *Realidad*, haciendo pasar a Manolo de una realidad fragmentaria, pormenorizada, reacia al análisis a la Realidad. No reniega Galdós de sus principios de observación, pero la estructura policíaca le permite ahondar el problema de la relación que existe entre Verdad y Realidad.

La imposible investigación, la imposible búsqueda de lo que motivó la muerte de Federico Viera procede en primer lugar de que a nadie, por causas diversas, le interesa la verdad. Dice Leonor: “el pobrecto está en la sepultura, y de allí no le han de sacar tus diligencias, ni las mías, ni las de nadie. Hoy le he mandado decir cuatro misas; créete, eso es lo que ha de valerle para la otra vida, y no las averiguaciones en ésta”²⁰. Frente a la muerte, es inútil la verdad, puramente intelectual. El conocimiento de las causas no rellenan el vacío dejado por la muerte. Es un concepto negativo de la verdad, por influir más los sentimientos que el afán de conocer.

Frente a esta actitud, bastante pragmática, se destaca la de Cisneros en cuyo ánimo “luchaba también el afán de conocer la verdad con la vergüenza de ver mezclado el nombre de su hija”²¹. Por eso confiesa a su sobrino: “deseo conocer la verdad y temo conocerla”²². A Manolo que le habla de “perseguir la verdad, la santa verdad”, responde con profundo acierto: “La santa verdad, hijo de mi alma, no la encontrarás nunca, si no bajas tras ella al infierno de las conciencias”²³. No sólo es ya inútil la verdad, sino que es imposible, porque la investigación no puede penetrar en zonas prohibidas de la conciencia. ¿Constatación de un fracaso? Sí, para la justicia, y para cierto tipo de literatura que pretende reducir al hombre a una mecánica, y para la sociedad que pretende cubrir con sus leyes todos los ámbitos del hombre. El secreto, el silencio llegan a ser una autodefensa, un criterio de libertad individual, un espacio interior preservado: “Conténtate con la verdad relativa”²⁴ parece ser la moraleja final.

Pero esta “verdad relativa” tampoco es muy sencilla: a diferencia de la verdad “pura”, absoluta, fruto de deducciones y comprobaciones, sin compromiso personal ni pasional, es el resultado de un equilibrio que se establece entre varias necesidades y fuerzas que conviene respetar, porque se funda “en el honor, y que sacaremos, con auxilio de la Ley, de entre las malicias del vulgo”²⁵. La verdad pierde con mayúscula, su dimensión ética para ser un compromiso, un convenio social cuyo fundamento filosófico es un concepto de la realidad que se limita a las necesidades de cada individuo dentro de un marco social determinado. Porque si no es posible la verdad, por tropezar a cada momento con obstáculos que la niegan, tampoco existe una realidad, sino realidades, variantes de una “incógnita”, abstracta tal vez, variables según los individuos. Las mentalidades, las necesidades, las palabras, la chismografía etc.... forman “una realidad verosímil dentro y encima de la realidad auténtica”²⁶. Esta “realidad auténtica” se da la mano con la verdad absoluta: si existen, es bajo la forma de concepto, “in vitro” nunca “in vivo”. A lo sumo, se puede hablar de “realidades sucesivas” que forman un conjunto, inaprensible de una vez, por lo cual resulta múltiple, creadora, según el enfoque que se tome. Más aún, ella es quien crea la verdad, acorde con una faceta,

con una fase de una sucesión²⁷. Estamos muy lejos de los supuestos filosóficos simplistas del realismo al uso. Hasta podemos decir que se han invertido, porque es la misma conciencia de la imposibilidad del conocimiento de la realidad en su totalidad que funda ahora el realismo; el realismo es ser lo bastante cuerdo y prudente para saber que no se puede restituir la realidad en su totalidad, porque existe un juego sutil entre lo exterior y lo interior, entre el medio y la mente, mediante palabras y conceptos que crean una realidad nueva, insustituible e irreplicable: la de Augusta, de Cisneros, de Orozco, que tal vez tienen todas un común denominador pero que funcionan aisladamente, resultando de todas ellas la realidad de una circunstancia en una época y en una clase dada. Casi se vuelve deleznable, huida la realidad, para cobrar su total plenitud impensable, salvo en los raros momentos en que entran a actuar, fugazmente, la imaginación, la intuición.

Claro está que al anverso de estas realidades sucesivas, existe o puede reconstituirse una pauta armoniosa, una concatenación de lo aparentemente contradictorio: es una reelaboración, con una visión doble —un desdoblamiento de los personajes, uno visible, el actor que *hace de* en el escenario, otro invisible, tan real, sólo visible y consistente en la representación que tiene el otro de él, una sombra que *es* en el escenario—. Y esto se llama teatro, proyección visual de los distintos mundos. Y eso se llama *Realidad*.

La Incógnita: ahora nos podemos preguntar qué es, qué representa esta incógnita: ¿sólo el elemento que le falta a Manolo para entender, para estar seguro de su intuición, o sea un hecho tangible, demostrado y confesado? ¿o la verdadera incógnita que es la realidad? La obra de Galdós evidencia la constante renovación de la narrativa del autor, esta vez con una dimensión filosófica mayor, ya que recalca la impotencia del creador a ceñirse sólo a los hechos para entenderlos y la necesidad de acudir a la imaginación y a la intuición para penetrar en lo recóndito, lo secreto del hombre y la sociedad. Muchas más cosas se podrían decir de esta novela: aludir al nuevo contexto literario y filosófico de la época; aludir a la labor de Galdós periodista que realiza para *La Nación* de Buenos Aires, con sus crónicas sobre el crimen de la calle de Fuencarral²⁸; aludir a los grandes procesos de la época, o misterios, como el de Mayerling, que justamente ocurre el 30 de Enero de 1889 y que sigue alimentando las crónicas históricas y sentimentales. Pero el acierto de Galdós es tanto mayor cuanto que habrá que esperar casi un siglo para que la estructura policíaca vuelva a encontrar su poderosa capacidad filosófica y literaria.

Notas

¹ Jean-Paul Colin: *Le Roman Policier Français Archaïque*; 1984, Ed. Peter Lang, Berna, p. 259.

² *Novelas II* in *Obras Completas*, Aguilar, 1ª edición, Madrid, 1970. Todas las referencias se harán por esta edición. Cap., 6, p. 1.133 b, y Cap., 26, p. 1.180 a.

³ Cap. 9, 1.140 a.

⁴ Cap. 3, 1.124 b.

⁵ Cap. 14, 1.151 a.

⁶ Cap. 3, 1.124 a.

⁷ Cap. 14, 1.151 a.

⁸ Cap. 23, 1.175 a.

⁹ Cap. 25, 1.177 a.

¹⁰ Cap. 16, 1.159 a.

¹¹ Cap. 39, 1.212 b.

¹² Cap. 36, 1.206 a.

¹³ Cap. 36, 1.205 b, 1.206 b.

¹⁴ Cap. 36, 1.206 b.

¹⁵ Cap. 33, 1.198 b.

¹⁶ Cap. 27, 1.181 a.

¹⁷ Vid cap. 17, 1.161 a, cap. 19, 1.165 a, 1.168 b, cap. 29, 1.187 b.

¹⁸ Cap. 26, 1.179 b.

¹⁹ Cap. 27, 1.181 b.

²⁰ Cap. 36, 1.204 b.

²¹ Cap. 32, 1.196 a.

²² Cap. 32, 1.196 b.

²³ Cap. 32, 1.197 a.

²⁴ Cap. 32, 1.197 a.

²⁵ Cap. 32, 1.197 a.

²⁶ Cap. 31, 1.194 a.

²⁷ Cap. 32, 1.197 b: "¿Y qué iría ganando yo con meterme a plasmador, aunque hacerlo pudiera? ¡Siempre me quedaría muy lejos de la realidad! ¡Esa sí que inventa, y con qué garbo! ¡Qué cosas nos enseña y qué sorpresas nos da!"... "... Echate a componer caracteres y acontecimientos, y verás como te quedas corto, muy corto".

²⁸ Vid *Obras Inéditas*, t. VII, Crónica II. *El crimen de la calle de Fuencarral*, Madrid, Renacimiento, 1924, a cargo de Alberto Ghirardo. Con algunas que otras modificaciones, se volvió a publicar en 1928, en la colección *Los Novelistas*, cuyo director era Luis Uriarte, con número 14 del 14 de junio. *Los Novelistas* era una publicación de Prensa Moderna. Madrid. El prefacio es de Alberto Ghirardo, con ilustraciones de Gago y Palacios.