LA MIRADA Y LOS MARGINADOS EN LA *MISERICORDIA* GALDOSIANA[1]

"Ya sé que eres buena, y que a veces tu bondad te ciega y no miras por el decoro" (297)
– Doña Francisca hablándole a Benigna

"*Ispania terra n'gratituda... Correr luejos, juyando de n'gratos ellos...*" (301)
– Almudena

Amy Wright

El desarrollo y la distribución del poder es el concepto básico tras toda la obra de Michel Foucault (1926-1984). Más que el poder político, a Foucault le interesan las maneras sutiles en que las relaciones desiguales u opresivas se crean y se mantienen a través de los procedimientos sociales que llamamos ilustrados, racionales y, sobre todo, humanísticos.[2] Foucault pone en tela de juicio la racionalidad de las sociedades europeas post-ilustradas al examinar cómo algunos de estos procedimientos sirven, efectivamente, para limitar la libertad de ciertos grupos de individuos, marginalizándolos en las afueras de la sociedad a la que se denomina "normal".

Los ojos y los oídos infatigables de Benito Pérez Galdós (1843-1920) también estaban puestos en la sociedad post-ilustrada – en concreto, en la madrileña de la segunda mitad del siglo diecinueve. En sus novelas, Galdós se acerca a su mundo contemporáneo con un interés descriptivo que se iguala al de un sociólogo o historiador, dispuesto a observar y documentar todo lo que caiga bajo su mirada perspicaz. Como Foucault, Galdós se interesa por las relaciones de poder que se manifiestan de una manera sutil, vistas a través de la intrahistoria de un pueblo y sus costumbres contemporáneas.[3]

En las novelas galdosianas *La desheredada* (1881) y *Fortunata y Jacinta* (1886-87), se toca sin duda el tema de los marginados. En efecto, hay una muchedumbre de pobres, prostitutas, locos, cojos, ciegos, sordos y delincuentes que pasa por las páginas de sus novelas contemporáneas. Sin embargo, Galdós no llega a describir el mundo a través de la mirada de los marginados hasta escribir *Misericordia* (1897), una de sus últimas novelas, en la que se ve el mundo burgués y las peripecias de sus personajes "a través de la mente de Benigna, que presta sus ojos y personalidad al autor" (García Lorenzo 120). En *Misericordia* vemos el protagonista galdosiano de antaño, la clase media, a través de la perspectiva y las experiencias del pueblo llano, lo que constituye un cambio significativo de enfoque narrativo.[4] Tal cambio se produce no sólo en el contenido de la visión de la misericordia hacia los marginados que se ofrece en esta novela sino también en la manera misma de mirarlos. La mirada creada por Galdós en esta obra casi llega a tener vida propia, una vida que se le escapa al mismo autor y que le hace salir de los límites que le podría haber impuesto su clase social. Independientemente de lo que diga Galdós en el nivel consciente de creación (véase abajo, por ejemplo, sus palabras en el prólogo de *Misericordia*), en el nivel narrativo de *Misericordia* Galdós se libera de los confines del discurso burgués para

aliarse con un nuevo modo de narrar, y así de cuestionar la realidad.

Galdós autor, el ojo del experto

La mirada de Galdós como autor tuvo un tremendo poder que se extendió a los conceptos sociológicos que circulaban en ese entonces en la cultura contemporánea. Vemos, verbigracia, que sus esbozos de tipos y escenas en *Misericordia* eran tan minuciosos, tan verosímiles, que los mismos sociólogos los usaban para corroborar sus hipótesis sobre el comportamiento de los pobres (Gold 148-49).[5] Se ha señalado que en el siglo XIX este impulso hacia la descripción se manifiesta como una preocupación casi compulsiva, y se puede suponer que ese afán satisface la urgente necesidad de entender mejor los cambios rápidos de aquella sociedad. Galdós se ancla firmemente dentro de esa tendencia descriptiva, que él explica en su prólogo a la edición de *Misericordia* de 1913:

> En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del sur de Madrid. ("Prefacio" 207; énfasis mío)

En el mismo prefacio Galdós revela la importancia para él, como para un científico, de las observaciones e investigaciones de primera mano: "El tipo de *señá Benina*, la criada filantrópica, del más puro carácter evangélico, procede de la documentación laboriosa que reuní para componer los cuatro tomos de *Fortunata y Jacinta*" ("Prefacio" 208).[6] También cabe destacar la opinión del autor que ciertas instancias de miseria son merecedoras de corrección. Se prevé, por lo tanto, con estas palabras del autor, una voz narrativa omnisciente que servirá como ojo experto, juzgando y despersonalizando a su sujeto de estudio. Ese ojo experto del autor es afín a lo que teoriza Foucault en *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* (1963), donde primero desarrolla el concepto de "la Mirada clínica" (o "*le Regard clinique*"):

> Au-dessus de tous ces efforts de la pensée clinique pour définir ses méthodes et ses normes scientifiques plane le grande mythe d'un Regard qui serait pur Langage: oeil qui parlerait. Il se porterait sur la totalité du champ hospitalier, accueillant et recueillant chacun des événements singuliers qui se produsient en lui; et à mesure qu'il verrait, qu'il verrait plus et mieux, il se ferait parole qui énonce et enseigne.[7] (115)

Sin embargo, esta afirmación de "metodología" científica, que necesariamente requiere un ideal de distancia entre observador y lo observado, contrasta plenamente con la técnica narrativa que Galdós empleará al presentar la historia de *Misericordia*, en la que se encuentra una voz narrativa no alejada sino íntimamente compenetrada con sus sujetos de estudio,

que ya no parecen dos especímenes de laboratorio sino los mismos ojos del discurso narrativo. A continuación voy a mostrar cómo una lectura de la novela basándose en el juego de la mirada en ella nos ofrece no sólo un nuevo ángulo desde el cual leerla, sino también nuevas posibilidades de entender unas tendencias en la etapa final de la vida y obra de Galdós.

Los normales y los anormales, a lo Foucault

Benigna es una criada de orígenes humildes que vive una vida muy poco ortodoxa según los códigos sociales burgueses: está aficionada a la sisas y dada a las mentirijillas; su mejor amigo y compañero constante, Almudena, es un ciego pordiosero inmigrado del norte de África; ni uno ni el otro está casado, no tienen hijos ni ningún otro tipo de lazo familiar en la vida. Sin embargo, protagonizan la acción de una novela escrita por y para la clase media, en cuyas páginas Benigna llega a ser una heroína, incluso "confundida" a veces con una santa canonizada, Rita de Casia, conocida por andar por el mundo en penitencia, abogando por las causas difíciles o imposibles (77).[8] El narrador omnisciente llama *Misericordia* una "puntual historia de su vida" (96).

Estos personajes galdosianos de Benigna y Almudena forman parte de la sociedad decimonónica que, en los términos establecidos por Foucault, se conoce durante su época como "anormal", sector de la población que resulta amenazante para los "normales".[9] En su libro *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975), Foucault describe el desarrollo, iniciado durante la época de la Ilustración europea y elaborado a lo largo del siglo diecinueve, de un moderno sistema penal occidental, cuya novedad consiste en una capacidad de aislar y vigilar a los "anormales" con la intención de reformarlos. El nuevo sistema se supone más civilizado que el del castigo público, y más compatible por eso con las nuevas ideas post-ilustradas; también se ve más ordenado y eficiente, en conformidad con una sociedad recién industrializada. La economía de este nuevo sistema engendra lo que Foucault llama *l'archipel carcéral* (término utilizado en el último capítulo del libro, titulado "Le carcéral"), toda una constelación de instituciones muy parecidas en forma y función, en su propósito de aislar, vigilar y reformar al otro—sea éste un criminal, un pobre, un loco, una prostituta, un cojo o un ciego.

La relación entre mirada y vigilancia en el mundo burgués

Estas instituciones—los asilos, hospitales, hospicios, cárceles, manicomios, casas de reclusión para mujeres—se asoman en las páginas de *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* para formar una parte notable del paisaje galdosiano,[10] y el papel de la vigilancia es fundamental para el funcionamiento de todas ellas. Esta noción de la omnisciencia totalizadora es la base de una innovación arquitectónica analizada detenidamente por Foucault: el panopticon, inventado por el inglés Jeremy Bentham (1748-1832). Esta estructura se implementaba en cárceles, fábricas, hospitales y manicomios para

conseguir una reforma del comportamiento del custodiado a través de su vigilancia continua.[11] Para Foucault, no es casual que haya una gran similitud entre esas instituciones que tanto abundan en el siglo XIX: "Quoi d'étonnant si la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons?" (*Surveiller* 264).[12] Pues la cárcel, el asilo, el manicomio, el correccional, el refugio o la casa de misericordia tienen la misma función: aislar el cuerpo del otro para luego controlarlo, normalizarlo y silenciarlo. En ese sistema reformatorio, la Mirada sirve como un "oeil qui parlerait", como "un Regard qui serait pur Langage" (Foucault, *Naissance* 115).[13] Es un Ojo tal, creado y guiado por el autor, el que sirve de técnica predilecta, herramienta esencial, para crear la novela realista decimonónica.[14] Es una mirada narrativa que frecuentemente se alía con la clase media y sus modos de ver y entender el mundo. Es un ojo narrador que se concibió en una existencia paralela y cómplice con el ojo reformatorio del sistema institucional creado por la misma clase.

Galdós frente a Foucault

Sin embargo, en *Misericordia* Galdós rompe con la omnisciencia del Ojo teorizado por Foucault, rompiendo a la vez con la complicidad con su propia clase y, simbólicamente, con su entendimiento previo de la realidad. La técnica narrativa con la que Galdós presenta esta historia evidencia un interés en mostrar el mundo a través de otros ojos, usando aquellas técnicas narrativas que son las más aptas para expresar una perspectiva plural: deja, esencialmente, que la voz narrativa de la novela esté dominada por el estilo indirecto libre y el diálogo directo entre sus personajes. Este efecto llega a su colmo en la escena final de la novela, en la que no media voz narrativa alguna, sino que acaba su meditación sobre la caridad con un diálogo directo entre sus dos caras expuestas, la hipócrita-burguesa de Juliana y la altruista-alternativa de Benigna.

Se evidencia también desde las primeras páginas de *Misericordia* en el uso y la configuración de miradas que se presentan en varias capas, creando un efecto de *mise-en-abîme*. El juego de miradas establece un claro precedente, un motivo, para el tema de la mirada y la vigilancia que se verá a lo largo del texto. La novela abre con una mirada narrativa omnipresente que observa y comenta sobre otra que se destaca por sus "dos caras", la mirada bi-frontal de una iglesia en el centro de Madrid, encarnación arquitectónica de la clase media madrileña. Esa penetrante mirada hipócrita se sitúa en un punto medio exacto—una atalaya panóptica—desde la cual escudriña sus alrededores; desde ese punto de vigilancia divide el universo que le rodea en dos clases sociales.[15] Pero de inmediato se nota que esta presencia juzgadora es a su vez juzgada por una presencia más grande y más omnisciente que ella: la de la mirada narrativa, que pronto abandonará su perspectiva "normal" (o sea, burguesa—véase la sección arriba, *Los normales versus los anormales, a lo Foucault*) para migrar hacia otras perspectivas cada vez más lejanas: primero la de la mujer anciana, y en última instancia, la del marroquí ciego. Esta exploración lleva a la novela desde un realismo "científico", del tipo asociado tradicionalmente con la novela burguesa,

hacia un hibridismo de fantasía y realidad que refleja una nueva concepción del mundo mismo.

Cambio de piel, muda de lentes: Adoptando la perspectiva del marginado

Es por lo tanto de suma importancia que la novela comience con esa breve valoración de la visión de toda una clase para luego pasar a instalarse en otra, donde se encuentra el objeto de enfoque de máximo interés: un grupo de indigentes cascarrabias, todos obsesionados con la jerarquización del poder entre ellos, salvo dos. En esos dos tipos se posa el "ojo hablador", y desde ese momento comienza su colaboración con la perspectiva de una pareja de héroes improbables para la novela burguesa. Es a través de los ojos escépticos de ellos que primero se pone en tela de juicio la eficacia misma de la institución reformatoria, producto por excelencia de la mirada burguesa.[16] Benigna ve esas instituciones como un destino que debe evitarse a toda costa, como cuando insiste, por ejemplo, en que su amigo enfermo Frasquito Ponte no entre en el Hospital: "era un dolor mandar al Hospital a tan ilustre señorón" (193) porque allí "se moriría sin remedio" (195). El mismo contraste de opiniones se evidencia en el encuentro de Benigna y Almudena con una pareja bienhechora que sugiere que busquen caridad en un asilo para que tengan "asegurado el comer y el abrigo por todo el tiempo que vivieran" (248). Benigna, sin embargo, se muestra otra vez reacia a aceptar esa opción, al no poder "desvanecer el error de aquella buena gente", mientras que "[n]ada contestó Almudena, que amaba la libertad, y la prefería trabajosa y miserable a la cómoda sujeción del asilo" (248).[17]

Foucault propone que los asilos ejercitaban la segregación de los pobres como forma de control. Así se esperaba procurar una rehabilitación del individuo a través de un proceso de disciplina y entrenamiento que les convertiría en miembros más útiles o *dóciles* para la sociedad, "utilidad" definida aquí como la capacidad para trabajar y contribuir a su mayor funcionamiento económico.[18] Cuando Benigna y Almudena son recogidos por la policía por mendigar, el primero de los dos objetivos, la segregación, se cumple sin duda, pero sus experiencias "reformatorias" no los convierten en miembros más dóciles o útiles.[19] Su recogida por la ronda de la policía secreta y su subsiguiente reclusión en dos asilos municipales han de verse como una muerte temporal—incluso, en el caso de Benigna, un calvario en su camino a la santidad—experiencia de la que sale resurrecta para el capítulo final de *Misericordia* para perdonar las transgresiones de los burgueses que la han decepcionado.[20]

En esta reclusión, punto clave de la novela, se ve claramente el emparejamiento entre la perspectiva de Benigna y la de la voz narrativa, quien anuncia el cautiverio de la protagonista como "triste incidente del destino adverso" (254). La declara una "atroz desventura" (255) y la pinta con máximo detalle empezando con su brusco acorralamiento por un guardia, que la lleva al asilo San Bernardino "juntamente con toda la demás pobretería de ambos sexos que en la tal calle y callejones adyacentes encontraran" (254). Al traspasar "la triste puerta del asilo municipal" (253), Benigna y Almudena son

depositados en una "gran sala, ahogada y fétida, donde había como un medio centenar de ancianos de ambos sexos" (256). Cuando salen después del otro asilo al que les han trasladado (el Pardo), se encuentran en pésimas condiciones:

> En lastimoso estado iban los dos: Benina descalza, desgarrada y sucia la negra ropa; el moro envejecido, la cara verde y macilenta; uno y otro, revelando en sus demacrados rostros el hambre que habían padecido, la opresión y tristeza del forzado entierro en lo que más parece mazmorra que hospicio. (294)

Y poco tiempo después tendrán que volver a la mendicidad empujados de nuevo por la necesidad de comer.

En el fracaso de la reforma de Benigna se vislumbran unas nociones de la clase dominante sobre el "tipo" mendicante y la causa de su comportamiento, unas nociones que Benigna es la primera en reconocer cuando denuncia la correspondencia entre el tratamiento del criminal y el del pobre al ser recogida por el guardia municipal: "¡Ser llevada a un recogimiento de mendigos callejeros como son conducidos a la cárcel los rateros y malhechores!" (255). Sus incrédulas exclamaciones se pueden leer como un desafío a tal asociación, reforzada por los nuevos estudios científicos-sociológicos que circulaban en esa época: "¿Pero qué mal hago yo... señor?" (254).[21] Al escuchar que la recogen por haber pedido limosna en una calle donde el gobierno municipal lo tenía prohibido, Benigna responde con dura indignación: "Pues manténgame el señor gobernador, que yo de hambre no he de morirme, por Cristo... ¡Vaya con el hombre! ..." (254), para luego defenderse a gritos, insistiendo en que "Yo no soy *criminala* ... Yo tengo familia, conozco quién me abone... Ea, que no voy a donde usted quiere llevarme..." (254), mostrándose bien consciente de la noción que subyace su trato de delincuente a manos del gobierno.

La voz narrativa nos relata estos incidentes a través de la lente de Benigna por su uso del estilo indirecto libre, un modo de narrar que realza la plena compenetración de la perspectiva narrativa con la de los personajes marginalizados y permite atisbar algunas de las preocupaciones que pululan por la mente de la pordiosera al ser recogida.[22] Sin tomar en cuenta estos aspectos narrativos, Walter Glannon ha llegado a una interpretación extendida en la que propone que en el recogimiento de Benigna Galdós castiga a su protagonista por "the unconditional but ineffectual principle of charity to which Benina rigidly adheres" (259, 264).[23] Él se basa en esta aseveración para concluir que el asilo en *Misericordia* ofrece una alternativa viable a tal caridad:

> [Benigna's arrest] demonstrates the need for organization imposed precisely to avoid such unrest. This is where the value of Romualdo Cedrón's 'La Misericordia' is put in full relief: the rational solution it proposes is the only viable alternative to the lack of efficacy apparent in Benina's indiscriminate generosity [...]. The institution of 'La Misericordia'[...], in its conditional yet fair manner of dealing with people, is the most expedient system available for the task of social distribution. (259-61)

Todo lo contrario, un examen detallado de la mirada narrativa en *Misericordia* nos indica la dificultad de interpretar la caridad galdosiana de esa manera. Al contrario de la conclusión de Glannon (264), el propio título de la novela no indicaría "the social efficacy of Romualdo's workhouse, 'La Misericordia,'"[24] sino la presentación de una nueva visión de la misericordia, de la misma caridad, a través de una crítica rotunda de la visión burguesa. En ella, la nueva caridad no se ve aliada con la caridad institucionalizada por la burguesía en forma del asilo, sino que existe aparte, *sui generis,* afuera, en los márgenes de la cultura, en un espacio y en una forma que debe entenderse cómo una ruptura radical con el viejo modo de ver el mundo. Tal ruptura se sugiere con el abandono de la vista como sentido predilecto para captar la realidad, rompiendo así con el realismo literario, basado primordialmente en el intento de una reproducción visual de la realidad.

Enfrentamiento entre dos caras de la caridad: La victoria de una bondad que "ciega"

La interpretación de Glannon deja sin sentido la extensa y detallada narrativa por la que Galdós propone todo un código ético-espiritual alternativo al burgués. Esa ruptura con el código viejo se ve en el extendido juego de perspectivas que se presenta en la novela por parte de la voz narrativa, juego en el que la caridad institucionalizada se muestra fuertemente vinculada con la caridad hipócrita de la clase media, quedando ambas instancias caracterizadas por su falta de humanidad. El valor ético-espiritual es el que la omnisciente mirada galdosiana otorga o niega a sus personajes, y la mirada narrativa tiene una patente predilección hacia el código ético-espiritual de Benigna frente al de su ama burguesa. Al presentarnos a doña Francisca, la voz del narrador comenta abiertamente el papel que el carácter individual ha jugado en el destino particular de ese personaje burgués por excelencia:

> Bien miradas estas cosas y el subir y bajar de las personas en la vida social, resulta gran tontería echar al destino la culpa de lo que es obra exclusiva de los propios caracteres y temperamentos, y buena muestra de ello es Doña Paca. (102)

Esta afirmación prepara el escenario para una serie de viñetas que perfilan una dicotomía esencial entre los temperamentos de las dos mujeres, un enfrentamiento que hará explícita la diferencia en sus actitudes hacia la caridad, en el sentido más amplio de la palabra—amar al prójimo como a nosotros mismos—a lo largo de esta novela. Mientras Doña Francisca continuamente se queja, Benigna habla de gratitud (99-102); cuando Doña Francisca la despide por sisar cantidades insignificantes—en buena parte destinadas a pagar las deudas de la familia (106)—Benigna le perdona a su ama los insultos más hirientes y el comportamiento más infantil. La respuesta de Benigna es la de dar, mientras la de Francisca es quitar: la lealtad de la criada a la mujer que le llama "amiga" y a la familia que ha adoptado es total (255), y también lo es el rechazo con el que Doña Francisca le devuelve el favor después de recibir su herencia.[25]

Notable es también la manera en la que se muestra Benigna en una posición de superioridad respecto a ciertos territorios emblemáticos, y predilectos, de la clase media decimonónica: la familia y el trabajo. A pesar de no tener profesión ni familia, casa propia ni educación formal, Benigna obra desde los márgenes de esas esferas con un éxito que amenaza la preeminencia de los burgueses en las mismas.[26] En las múltiples manifestaciones en *Misericordia* de la inversión de la relación convencional entre ama y criada, Benigna se muestra más ducha que Francisca como madre y administradora de la casa, reemplazándola en el espacio que tradicionalmente se reservaba para el *"ángel del hogar"*.[27] La matriarca burguesa, por ejemplo, se ve completamente incapacitada, quejica e hipocondríaca frente a las "gravísimas enfermedades" (105) de sus hijos, mientras Benigna destaca por su inagotable energía y compasión hacia ellos. La criada hasta se encarga de las grandes decisiones y las crisis económicas del hogar (106), cuidando incluso en algunas ocasiones como madre a la aniñada Doña Francisca (222, 270).

Otra inversión de los papeles clásicos del poder se evidencia en relación con el trabajo y el dinero. Lo que resulta ser "álgebra imposible" (162) para doña Francisca y Francisco Ponte es la especialidad de Benigna, cuya pericia económica le permite seguir un intricado sistema de deudas y pagos sin recurrir nunca a "lo negro" de la letra escrita (152). Mientras Don Carlos insiste en su método obsesivo de apuntar todo ("el que no lleva números está perdido" [131])—una clara extensión de la mirada y la vigilancia a la organización económica de la familia—la pragmática Benigna vende el libro de cuentas que le ha regalado inmediatamente para convertirlo en efectivo con que pagar las deudas familiares (153). Las habilidades de Benigna para apurar el dinero hasta la última gota le ponen a la par de un negociante burgués:

> también acarició su alma alguna vez la ilusión del compra-vende. ¡Ah! si, en vez de dedicarse al servicio, trabajando como una negra, hubiera tomado *una puerta de calle*, otro gallo le cantara. Pero ya su vejez y la indisoluble sociedad moral con Doña Paca la imposibilitaban para el comercio. (151-52)

Aquí, curiosamente, la burguesía parece ser el único obstáculo al éxito económico de una mujer de clase baja.

Sin embargo, el mayor obstáculo, desde luego, es la misma compasión, o misericordia, de la criada. Por mucho talento pecuniario que tenga, su dedicación a la familia y los amigos siempre le es más importante que el éxito material. Bauer ha notado la capacidad de la sirvienta para equilibrar su preocupación por el dinero con su propensión hacia la generosidad (239-41): cuando las fortunas de la familia van de mal en peor, ella agota su queridísimo montepío, que antes había descrito como el "placer de su alma" (107), para rescatarlos de la destitución. Vemos otro caso parecido al principio de la novela, cuando Benigna vuelve a la casa de Francisca para rogar que le dejen volver, aunque ya tiene trabajo con una familia solvente. Benigna explica sus prioridades de manera muy clara:

> En casa rica estoy, con buenos amos que no reparan en dos reales más o menos; seis duros de salario...

Pues no me hallo, señora, y paso la noche y el día acordándome de esta familia, y pensando si estarán bien o no estarán bien. Me ven suspirar, y creen que tengo hijos. Y no tengo a nadie en el mundo más que a la señora, y sus hijos son mis hijos, pues como a tales les quiero. (106)

La caridad de Benigna no se ve asociada a la ideología capitalista, ni subordinada a ningún interés en prosperar, y por lo tanto su éxito en las esferas tradicionales burguesas quedará en el ámbito de lo simbólico.

Aun así, es un simbolismo que no pasa desapercibido por la mirada penetrante y castigadora del ama burguesa, para quien es precisamente esa perfecta combinación de abnegación y talento lo que llama la atención a los que conocen a Benigna y la ven como paradigma espiritual de mujer y aun consorte. Es la desesperada rivalidad de Francisca por las atenciones del caballero y pariente lejano Francisco Ponte que le provoca una diatriba en la que acusa a su sirviente de un deseo de subir en la escala social.[28] Sus observaciones retumban como ejemplo de la autoridad y omnisciencia de la amenazada mirada burguesa: "Cierto que eres buena, caritativa, que sabes ganar la simpatía por lo bien que atiendes a todo, y por tu dulzura y ese modito suave... que bien podría engañar a los que no te conocen..." (219). Así la mirada pretende ver a través de la superficie de todo, hacia su interior más profundo, para elucidar los verdaderos orígenes del comportamiento de su criada y nombrar su verdadera naturaleza en una afirmación que sobresale por la misma hipocresía que pretende descubrir: "El Señor me lo perdonará. Lo que Dios no perdona, Benina, es la hipocresía, los procederes solapados, y el estudio con que algunas personas componen sus actos para parecer mejores de lo que son" (220). Después de esta impresionante apropiación del mismo ojo de Dios, Doña Francisca finalmente llega a la conclusión de que la mejor manera de evitar la supuesta subversión jerárquica de Benigna es su aislamiento y el control, ahora insistiendo en la inferioridad social de la criada: "Siempre serás lo que fuistes... [...] hay que ponerte siempre a distancia, no dejarte salir de tu baja condición, para que no te desmandes, para que no te subas a las barbas de los superiores" (219). Sus palabras finales parecen cerrar el asunto, al nombrar a la criada de igual manera que Dios nombra a sus primeras creaciones en el Génesis: "verdaderamente tú puedes decir: 'No me llamo Benina, sino Fragilidad'" (220).

Un ojo de la cara: El precio de la misericordia burguesa

Hay ironía tras el poder de una mirada autoritaria que se construye a base de su propia inseguridad, que se revela en los esfuerzos de una clase burguesa que se dedica no sólo a espiar los movimientos del otro sino a vigilarse y controlarse a sí misma. La imagen de la mirada se refuerza a través de múltiples capas de miradas a lo largo de *Misericordia*, encontrándose manifiesta no sólo en la del sistema reformatorio, sino también en los esfuerzos de los personajes burgueses por controlar tanto el comportamiento del que perciben como el "otro" como el comportamiento entre ellos mismos. El afán por parte de una clase minoritaria dominante de vigilar a una mayoría se ve en la obsesión de Doña

Francisca Juárez de observar y controlar a su criada Benigna. Se manifiesta también después en la formidable capacidad de control que la nuera Juliana ejerce en su afán de vigilar y domar a su suegra Doña Francisca. Y está claro que se ve por parte de Don Carlos Trujillo, quien impone su visión de la caridad sobre todos, lo mismo sus parientes e íntimos como los pobres desconocidos de su comunidad.

Esta mirada disciplinaria, tal y como la teoriza Foucault, no excluye a los miembros de su propia clase; de hecho, uno de los aspectos más "perfectos" del sistema panóptico es su capacidad de asegurar que los propios vigilantes se puedan vigilar entre sí (Foucault, *Surveiller* 238-39). Esta cadena de control se evidencia al caer Doña Francisca bajo la mirada controladora de su cuñado Carlos Trujillo, quien observa compulsivamente su comportamiento económico y la castiga pecuniariamente si ésta desobedece sus preceptos. Trujillo, por su parte, cae bajo el control que él intenta ejercer sobre sí mismo, esclavizándose dentro de acciones repetitivas y obsesivas que hace tiempo perdieron su sentido y lógica (69-70, 130-34). Benigna tiene sus trucos para escapar al ojo vigilante de Francisca, pero Francisca no puede evitar el control de su cuñado Don Carlos, quien le niega su ayuda económica hasta que ella se muestre capaz de organizarse según un presupuesto. Don Carlos hace unos cálculos matemáticos para determinar si su familiar merece o no su caridad (132-34), que, según Francisca, sólo se ve motivada por interés personal:

> A buenas horas se acuerda de mí ese avaro, que me ha visto caer en la miseria, a mí, a la cuñada de su mujer... [...] y no ha sido para tenderme una mano... [...] Pero tú no recordarás lo que hicieron conmigo él y su mujer, que también era *Alejandro en puño*. Pues cuando empezaron mis desastres, se aprovechaban de mis apuros para hacer su negocio. En vez de ayudarme, tiraban de la cuerda para estrangularme más pronto. Me veían devorada por la usura, y no eran para ofrecerme un préstamo en buenas condiciones. Ellos pudieron salvarme y me dejaron perecer [...] ¡Ya ves qué gente! No sólo desconocieron siempre la verdadera caridad, sino que ni por el forro conocían la delicadeza. [...] Ya estoy viendo que te pone en la mano un par de pesetas o un par de duros, creyendo que por este rasgo han de bajar los ángeles, tocando violines y guitarras, a ensalzar su caridad. (124-25, 127-28)

No es la caridad sino la hipocresía que se distingue como cualidad constante entre los burgueses representados en esta novela, y la mirada narrativa sirve—lo mismo en lo que se muestra, como en la manera de mostrar—para llevar al lector consigo hacia ese creciente conocimiento.

Bajar la mirada: La fractura de la lente burguesa

Mientras tanto, Benigna representa nada menos que la misericordia misma, una caridad genuina que contrasta con la falsa versión practicada por la clase media. Cuando al final se ve traicionada por su ama, Benigna elige la sorprendente maniobra de rechazar el mundo para seguir practicando su forma de caridad en los márgenes de la ciudad. La amistad que le sigue uniendo con Almudena en esa época es significativa. La interpretación

que aquí propongo nos permite concebir su asociación con el ciego como una resistencia más a la visión panóptica. Al mismo tiempo ofrece una afirmación simbólica de la pareja anti-burguesa no-tradicional en la forma de dos ancianos indigentes, de distintas culturas, razas y religiones, viviendo juntos sin lazos matrimoniales y fuera de las fronteras de la ciudad, en pleno desafío de los modelos del decoro burgueses. Esto último se evidencia a través de numerosas exclamaciones sospechosas de personajes burgueses (o en el caso de Juliana, aburguesados) en cuanto a la diferencia de raza en la amistad entre la mujer española y el hombre árabe.[29] Sin embargo, el papel de Almudena en el desenlace y la conclusión de esta novela pone de manifiesto un significado que es aún más profundo, de hecho clave, para nuestra interpretación de la novela y el papel de la mirada en ella.

La mirada liberada por Almudena: Sin ojos y más allá

El consorte de Benigna carece de vista, pero su ceguera le ofrece una puerta hacia una realidad alternativa, informada por la espiritualidad y muchas veces la fantasía, un espacio no abarcado por la mirada supuestamente omnisciente, y por eso, libre. Y esa visión de Almudena poco a poco se apodera primero de Benigna, luego de la voz narrativa, y finalmente de la propia verosimilitud, o "realidad" de la novela. En la figura tan híbrida y elusiva de Almudena se ve la inesperada salida de emergencia de la que Galdós se avala para escapar de la mirada burguesa, tanto al nivel de narrativa como al nivel de trama. La intrusión de la fantasía en el mundo realista de la narrativa burguesa ocurre precisamente por parte de la presencia de Almudena en ese mundo. Su poder como suministrador de una visión alternativa de la supuesta realidad crece a medida que la trama avanza, profundizando la relación entre él y Benigna.

El poder de la anti-mirada de Almudena ofrece un modelo alternativo al poder de la mirada burguesa: la del marginado. Almudena es la encarnación física de la hibridez de sistemas de creencias que subyacen la cultura española a la vez que son suprimidas por ella. Después de su autoexilio de África decide cruzar Europa entera antes de quedarse encallado en España. La difusa esencia de Almudena-Mordecai refleja—al igual que sus nombres de diversa procedencia cultural y su uso discriminado de varios idiomas y distintas tradiciones religiosas al rezar—el gran vaivén geográfico y lingüístico entre tres culturas, la cristiana-judía-islámica/africana que ha distinguido a España de sus vecinos europeos. El híbrido sistema de creencias que Almudena encarna es la fuente de la que emana su visión alternativa de la realidad.

Su realidad alternativa irrumpe en la trama precisamente en el momento en que las posibilidades creativas de Benigna parecen agotadas, y está asociado con dos rasgos esenciales de la persona de Almudena: su capacidad para tejer otros mundos a través de sus cuentos, y su propia ceguera. Desde luego la figura del bardo o profeta ciego aparece desde la antigüedad (en la tradición greco-latina, por ejemplo, en la figura de Homero, o el personaje de Tiresias), y la idea de una sagacidad especial, casi mágica, que emana del propio estado de ceguera ha perdurado hasta nuestros tiempos modernos. Es significativo

el hecho de que Galdós codifique la imagen de la creatividad narrativa—del autor/la autoridad—en esta figura ciega y marginada. Vemos el papel de las fantasías narrativas de Almudena en la creación de la alternativa realidad de *Misericordia*. Ellas inspiran a Benigna en un momento en que todas sus tácticas usuales no le rendían más opciones, y en el que se sentía desesperada, buscando, con escepticismo, una vía alternativa. Después de su encuentro con Don Carlos, Benigna concluye con resignación que "No acaba una de ver verdades que parecen mentiras. [...] En fin, para las mentiras que he de decirla a Doña Paca, Dios me iluminará, como siempre, y vamos tirando" (135-36). Así las cosas hasta que le dice Almudena que "todos los dinerales de D. Carlos podían ser de ella, si quisiera" (137), semilla de una idea que incita en ella la siguiente transformación:

> La pobre Benina se embelesaba oyéndole, y si a pie juntillas no le creía, se dejaba ganar y seducir de la ingenua poesía del relato, pensando que si aquello no era verdad, debía serlo. ¡Qué consuelo para los miserables poder creer tan lindos cuentos! Y si es verdad que hubo Reyes Magos que traían regalos a los niños, ¿por qué no ha de haber otros Reyes *de ilusión,* que vengan al socorro de los ancianos, de las personas honradas que no tienen más que una muda de camisa, y de las *almas* decentes que no se atreven a salir a la calle porque deben tanto más cuanto a tenderos y prestamistas? Lo que contaba Almudena era de lo que *no se sabe.* ¿Y no puede suceder que alguno sepa lo que no sabemos los demás?....¿Pues cuántas cosas se tuvieron por mentira y luego salieron verdades? (140-41)

Se había animado por la potencia inspiradora de la narrativa de Almudena en las escenas en que éste levanta el espíritu de gente tan miserable como Pedra y la Diega con el poder de sus cuentos, a la vez que él mismo disfruta notablemente de sus evidentes talentos de narrador:

> El recuerdo del país natal le infundió un candoroso entusiasmo, y allí fue el pintarlo y describirlo con hipérboles graciosas, y un colorido poético que con gran entretenimiento y gozo saborearon las tres mujeres. Incitado por ellas, contó algunos pasajes de su vida, toda llena de estupendos casos, peligrosas empresas y fantásticas aventuras. (145)

Aquí se destaca la apreciada habilidad de Almudena de hechizar a Benigna y a otros pobres, miserables por la falta de oportunidad, con el poder del cuento y la narrativa.[30] Al escuchar las historias de las posibilidades desplegadas en las fantasías contadas por Almudena, se quedan las tres mujeres "embobadas, mudas, fijos los ojos en la cara del ciego, entreabiertas las bocas. Al comienzo de la relación, no se hallaban dispuestas a creer, y acabaron creyendo, por estímulo de sus almas, ávidas de cosas gratas y placenteras, como compensación de la miseria bochornosa en que vivían" (148). Con esta capacidad en la que "Almudena ponía toda su alma" (148) éste se apodera de la narrativa propia, produciendo hechos inexplicables, tanto para la voz narrativa como para Benigna, y además para nuestro entendimiento de Galdós como escritor del discurso realista.

Benigna también tiene el poder de la invención, una afinidad compartida con Almudena que seguramente le une a su amigo.[31] Disfruta de ese poder en grado notable, con

su talento para mentir y usar la semilla del hechizo con Almudena para crear toda una trama que Doña Francisca se traga.[32] Tales cuentos sirven no sólo para esconderle a doña Francisca el nuevo hábito de Benigna de pordiosear, sino para embelesarla y encantarla con sus historias de abundancia en los momentos más deprimentes de privación en casa suya, provocándole a doña Francisca a decir: "Mientras tengamos a nuestro D. Romualdo, podemos permitirnos un poquito de dignidad, Nina" (128). Benigna usa estas historias como muchas otras invenciones narrativas para aliviarles a ella y a su familia adoptiva la miseria de la vida: "Para atenuar las horas tristes, sacaban fuerzas de flaqueza, alegrando con afectadas fantasmagorías los ratos de la noche, cuando se veían libres de acreedores molestos y de reclamaciones enfadosas" (108).

Pero a diferencia de Benigna, que usa su talento la mayoría de las veces por razones pragmáticas de necesidad y sobrevivencia—casi siempre para escaparse del ojo vigilador de los burgueses—Almudena siempre usa el suyo por el puro placer de la invención y del cuento, y la voz narrativa comenta sobre la potencia de este placer de cambiar el mismo flujo de la vida. Tal transformación se presencia plenamente en el texto de *Misericordia*, donde unas semillas de fantasía, ofrecidas por Almudena y luego elaboradas por Benigna en sus diálogos con Doña Francisca, arraigan y dan fruto en el suelo de la realidad. Aunque la voz narrativa nunca aventura una explicación, de una manera u otra la visión colaborativa de la criada y el ciego se encarna en el sacerdote Romualdo, el ser que Benigna había inventado a base de la necesidad de asistir a un hechizo inspirado en los cuentos fantásticos de Almudena. La materialización de ese benévolo sacerdote ocurre, curiosamente, en la primera y única instancia en que Benigna no está presente en la narrativa, sino que se encuentra internada con Almudena en el asilo mientras sus fantasías dan su flor y fruto.

Desde el momento en que se materializa el sacerdote, la dirección de la trama y su desenlace dan un giro que lleva al lector más allá de la mirada realista. Los cuentos de Almudena y Benigna se apoderan de la narrativa de una manera que acaba siendo confusa incluso para sus mismos creadores, como por ejemplo cuando Benigna le explica a Juliana: "Y ya estoy segura, después de mucho cavilar, que no es el D. Romualdo que yo inventé, sino otro que se parece a él como se parecen dos gotas de agua. Inventa una cosas que luego salen verdad, o las verdades, antes de ser verdades, un suponer, han sido mentiras muy gordas..." (317). En esta conversación hacia el final de la novela, Benigna cuestiona la naturaleza de la "realidad" que percibe a su entorno.

Finalmente, esta fuga hacia la "anti-mirada" fantástica del ciego Almudena nos ilumina la notable evolución de un Galdós-autor, padre del realismo, hacia un Galdós-autor espiritual cuya narrativa tiende cada vez más hacia lo inexplicablemente fantástico, una tendencia efectuada en torno a la mitad de los años ochenta que ha sido ya muy comentada en la crítica galdosiana.[33] Así, el juego con la mirada en *Misericordia* se puede ver como un portal de entrada en la etapa final de la vida y obra galdosianas. Es crucial aquí aducir unos breves pero llamativos datos biográficos contextuales. En el mismo año que publica *Misericordia*, Galdós expresa su desilusión con la visión de la clase media en su muy conocido discurso de ingreso a la Real Academia Española titulado "La sociedad presente

como materia novelable":

Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera, sujetándola a un sin fin de reglamentos, legislando desaforadamente sobre todas las cosas, sin excluir las espirituales, del dominio exclusivo del alma, acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llegue, se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar... (161-62).

La creciente experimentación con las técnicas narrativas va mano en mano con un cambio en sus ideas políticas, un giro particular de pensamiento que se produce también sobre la mitad de los años ochenta y que según Timarova, basándose en Smith, se trata de una "postura político-social que pasa de las simpatías por la clase burguesa a una inclinación hacia la clase obrera" (Timarova 118; Smith 25).[34] Finalmente, dado el lugar central que la mirada tiene en nuestra discusión de *Misericordia*, resulta irresistible recalcar un dato biográfico de Galdós que podría interesar: esta es la misma etapa en la que Galdós empieza a sentir los primeros efectos de unas cataratas bilaterales que le dejarán completamente ciego para 1912 (Barbón-García 623-24). Es así que el tema de la mirada durante este período de su obra se puede ver como un ángulo importante desde el cual se examina la naturaleza del poder y de la misma realidad a través de una exploración de métodos que erosionan la omnipotencia de la perspectiva burguesa institucionalizada tanto en la forma del asilo como en la de una voz narrativa monolítica y omnisciente.[35]

Saint Louis University

NOTAS

[1] Le agradezco a la señora Ninfa Gracia su permiso para usar la fotografía que acompaña a este artículo, "El señor cura rodeado de mendigos" (1891), proveniente de su colección familiar. También les agradezco a Geoffrey Ribbans y a Wadda Ríos-Font sus inestimables sugerencias a las varias versiones del mismo.

[2] En el complejo grupo de los estudios humanísticos se agrupan hoy disciplinas tan diversas como Antropología, Ciencias Políticas, Criminología, Crítica Literaria, Economía, Estética, Ética, Filosofía, Historia, Historia de la Literatura, Lingüística, Lógica, Pedagogía, Psicoanálisis, Psicología, Semiología, o Sociología, entre otras. Lo que tienen en común es el propósito de estudiar al ser humano y una filosofía de afirmar la dignidad del ser humano y su capacidad para desarrollarse por medio de la razón y un método científico. Como son basadas en creencias y métodos que nacen del espíritu crítico e indagador de la Ilustración occidental, la formación y desarrollo de estas disciplinas "humanísticas" caen bajo el escrutinio de Foucault.

[3] Tanto los artículos de Fuentes Peris y Tsuchiya (en cuanto al convento de las Micaelas, en *Fortunata y Jacinta*, como institución reformatoria) como el de Gold (quien examina la *homelessness* de Benigna como un rechazo de los valores burgueses) se han valido de las ideas de Foucault para hablar de las novelas contemporáneas de Galdós.

[4] La voz narrativa de *La desheredada* o *Fortunata y Jacinta* sí observa a la clase baja con mucho interés, pero sin adoptar su perspectiva ni integrarse con ella. El enfoque narrativo está en Isidora, una figura de la *petite bourgeosie*, mientras que, de acuerdo con Sieburth, el narrador de *La desheredada* sin duda se considera parte de la élite: "The narrator is the mouthpiece of 'high culture,' creating his world with a literary vocabulary and a variety of generic models that situate him far above characters like la Sanguijuelera, with her colloquial expressions, or the bourgeois administrators who endlessly repeat the same catch phrases" (46-47). Aunque la atención narrativa en *Fortunata y Jacinta* se divide entre las clases altas y bajas, según se indica en el título mismo, se muestra fácilmente cómo el narrador mismo no sólo se sitúa en el registro de la clase alta, se inserta en ella como personaje ya en la primera línea de la narración: "Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre ['Juanito Santa Cruz', el título también de este primer capítulo] me las ha dado Jacinto María Villalonga, y alcanzan al tiempo en que *este amigo mío* y el otro y el de más allá, Zalamero, Joaquinito Pez, Alejandro Miquis iban a las aulas de la Universidad" (1: 97-98, énfasis mío; véase Ribbans, "Notes on the Narrator in *Fortunata y Jacinta*" para un análisis pormenorizado del mismo).

[5] Gold relata que "Two noted criminologists of the era, Bernaldo de Quirós and Llanas Aguilaniedo, actually quoted numerous passages of *Misericordia* in their study, *La mala vida en Madrid* (1901), ascribing to it the documentary value of a clinical case study" (148).

[6] Ese tono se atisba también en un pasaje al principio de la novela en el que el narrador nos presenta con "la cuadrilla de miseria", los pordioseros de la iglesia de San Sebastián: "Ya le seguiremos en su interesante regreso al escondrijo donde mal vive. Por de pronto, observémosle en su rudo luchar por la pícara existencia" (65).

[7] Traduce Perujo: "Por encima de todos estos esfuerzos del pensamiento clínico por definir sus métodos y sus normas científicos, planea el gran mito de una pura Mirada que sería puro Lenguaje: Ojo que hablaría. Abarcaría la totalidad del campo hospitalario, acogiendo y recogiendo cada uno de los acontecimientos singulares que se producen en él; y a medida que viera, que viera más y mejor, se haría palabra que enuncia y enseña..." (165)

[8] Véase Kirby 99-100 para más detalles sobre esa santa italiana y los paralelos entre ella y Benigna.

[9] Para un síntesis de la problematización foucaultiana de esa dicotomía entre *normales* y *anormales*, véase McNay 111-12.

[10] La reciente tesis doctoral de Ewald estudia la representación de estas instituciones reformatorias en unas siete obras de Galdós de entre 1881 y 1908 , comenzando (cronológicamente) con las novelas contemporáneas de *La desheredada* (1881) y *Fortunata y Jacinta* (1886-87) y acabando con *Misericordia* (1897) y el drama *Pedro Minio* (1908).

[11] Todos los custodiados se distribuían alrededor de una atalaya situada en el centro del edificio circular, desde la cual una persona los podía observar continuamente sin ser vista por los vigilados (Foucault, *Surveiller* 233-35), haciendo posible una vigilancia perpetua y "pura" que mantenía el poder de la observación en manos de una minoría. Foucault explica que la intención del reformador Bentham fue extender este régimen disciplinario a las formas más difusas de control social—poniendo al médico, al policía, al profesor en una posición de poder absoluto frente al otro que observaba.

[12] Ofrezco la siguiente traducción mía: "¿Hay algo de sorprendente en el que las cárceles se parezcan a las fábricas, a las escuelas, a los barracones, a los hospitales, y que todos ellos se parezcan a las cárceles?"

[13] *La traducción al español es un "Ojo que hablaría", una "Mirada que sería puro Lenguaje" (traducción* mía).

[14] García Lorenzo nos recuerda en cuanto a ese narrador realista que "El empleo, como puede apreciarse, de la primera persona e incluso del imperativo muestra bien a claras el poder del novelista sobre sus seres de ficción y la familiaridad con que se dirige al lector con unas afirmaciones que pretenden imponer, desde el principio, la lección ofrecida por el novelista" (20).

[15] La iglesia es el baluarte de la clase media, ejemplo y modelo del ejercicio de la caridad. Su cara, sin embargo, es doble desde sus propios orígenes: con una "mira a los barrios bajos... con la otra al señorío mercantil" (61), dividiendo la ciudad en dos clases, mientras se sitúa sí misma encima de ambas, la clase alta al norte, la clase baja al sur. La voz narrativa enfatiza que las dos caras se reconocen en la misma "fealdad risueña, del más puro Madrid, en quien el carácter arquitectónico y el moral se aúnan maravillosamente" (62), lo que permite que Ribbans relacione estas primeras líneas no sólo con la realidad social representada por las dos entradas de San Sebastián, sino con los valores espirituales y materiales que se contrastan a lo largo de la novela ("The Janus-Faced Structure" 217).

[16] Este choque de perspectivas entre bienhechores y pobres revela la hiriente realidad social del Madrid de es momento, afirmada por Benigna, quien atestigua "la mucha *existencia* de pobres" (248) en una ciudad en la que la mitad de los habitantes vivían en "condiciones deplorables . . . El índice de defunciones en Madrid era el más alto de Europa, y en cuanto a países sólo Hungría adelantaba a España" según García Lorenzo (15). A la vez, el alto nivel de especialización de estas instituciones revelan la intensidad de la mentalidad reformadora de esa época: Benigna y Almudena deben meterse "en un asilo, la señora en las Ancianitas, el señor en otro recogimiento que hay para ciegos" (248); se hace referencia en otro momento a la gran cantidad de asilos "que hay para párvulos de ambos sexos" (232). García Lorenzo informa que sólo para la categoría de "mendigos arrestados por orden de la autoridad" existían por lo menos tres "depósitos" en Madrid a fines del siglo (218, 255). Gold y Magnien nos recuerdan que el desarrollo y expansión de esta red de instituciones reformatorias a finales del siglo XIX refleja los retos de un momento histórico particular, en el que España se ve enfrentada con una oleada de migración de las regiones rurales a los centros urbanos (Gold 143; Magnien 110-17).

[17] La perspectiva después de haber sido internado en un asilo es incluso peor, cuando explica a Doña Francisca que en el asilo "se colmaron sus desdichas" (254): "Me han sucedido cosas que no le quiero contar por no afligirla... Lleváronme presa, he pasado hambres... he padecido vergüenzas, malos tratos..." (297).

[18] Éste es un concepto desarrollado por Foucault en el capítulo de *Surveiller et punir* titulado *"Corps dociles";* Tsuchiya y Fuentes también enfatizan esa meta del asilo en sus trabajos respectivos.

[19] De hecho le hace más determinada en sus esfuerzos para escapar el ojo reformatorio (lo mismo como su encuentro con Don Carlos...); después de salir hará todo lo posible para "no caer nuevamente en poder de los que echan el lazo a los mendigos, cual si fueran perros, para llevarlos al depósito, donde como a perros les tratan" (308).

[20] El capítulo final de *Misericordia* se ha visto comúnmente como la redención o resurrección de Benigna (Correa; Russell); las palabras finales de la novela – la absolución de Juliana por Benigna – así se interpretan como un eco de las de Cristo absolviendo a la mujer adúltera (San Mateo 19:17).

[21] Expertos en las disciplinas tanto de la salud pública y la higiene como la "psico-sociología" colaboran en juicios como el de Francisco Javier Santero (1885) que asocia la mendicidad con una gama de vicios relacionados a la decadencia de la sociedad en general (490-95), o el de Bernaldo de Quirós de que "El mendigo es, con frecuencia. . . un delincuente abortado" (Bernaldo de Quirós y Llanas Aguilaniedo escribiendo en 1901, citados por Gold 148-49).

[22] El estilo indirecto libre permite que la voz narrativa omnisciente y la voz interior de Benigna se unan imperceptiblemente, como en este comentario entre otros que ofrece la escena del recogimiento de Benigna— "Cuando consideraba que Doña Paca y Frasquito no tendrían qué comer aquella noche, su dolor llegaba al frenesí: hubiera embestido a los corchetes para deshacerse de ellos, si fuerzas tuviera contra dos hombres. Apartar no podía del pensamiento la consternación de su señora infeliz, cuando viera que pasaban horas, horas.... y la Nina sin parecer. ¡Jesús, Virgen Santísima! ¿Qué iba a pasar en aquella casa? Cuando no se hunde el mundo por sucesos tales, seguro es que no se hundirá jamás..." (255)— o después de que sale del asilo cuando se entra en máxima compenetración con ella: "Benina creía soñar. Sin duda los demonios habían levantado en peso la casa para cargar con ella, dejando en su lugar otra que parecía la misma y era muy diferente... Sin se restregaba los ojos, creyendo hallarse aún bajo la acción de las estúpidas somnolencias del Pardo, en las fétidas y asfixiantes cuadras. No, no; no era aquélla su casa, no podía ser..." (295).

[23] Galdós pasa de "Benigna" a "Benina" ilustrando una fluidez onomástica que ocurre con los nombres

de todos los personajes centrales de esta novela (véase, por ejemplo, la última cita de la nota anterior). Para mantener consistencia yo me refiero a este personaje como "Benigna" mientras Glannon ha optado por "Benina".

[24] García Lorenzo verifica que existía durante la época una "Casa de Misericordia de Santa Isabel García" que se encontraba en la calle Hortaleza (252).

[25] ¿Será ésta la fuente escondida de la decisión de Galdós de darle a Benigna el apodo misterioso de "Santa Rita," figura que se asocia en España con el refrán popular de "Santa Rita, Santa Rita, lo que se da no se quita" que circulaba lo mismo en la época de Galdós como hoy día?

[26] El artículo de Gold afirma esta idea: "In Galdós's text, the dispossessed become anonymous, mobile subjects, whose urban migrations dramatize a scandalous negation of the 'señas de identidad' most closely identified with the bourgeoisie of Restoration Spain: work and family. In their margination, theirs is a negative identity based on what they do not have (home, money) and what they do not do (practice a profession or trade)" (145).

[27] La aparición y los usos de este espacio en la obra galdosiana son ampliamente explorados en Aldaraca.

[28] Esta preocupación de que su pariente Don Frasquito de Ponte esté cortejando a su criada revela a claras su miedo de ser desplazada socialmente. Aquí Doña Francisca se maravilla con sorna de la posibilidad de que su pariente admire a Benigna: "Qué risa!...No viendo en ti, como no puede verlo [Don Frasquito de Ponte], una figura elegante, ni un rostro fresco y sonrosado, ni modales finos, ni educación de señora, ni nada de eso, que es por lo que se enamoran los hombres, habrá visto...¿qué? Por Dios que no acierto" (220).

[29] Cuando Juliana ve a Benigna por primera vez en casa después de salir del asilo exclama despectivamente: "Hola, Nina, ¿tú por aquí? ¿Has parecido ya? Creímos que te habías ido *al Congo*..." (énfasis mío, 296) y poco después Doña Francisca le reprende "Francamente, tu conducta merece que yo sea un poquito severa contigo... Y para que todo hable en contra tuya, olvidaste los sanos principios que siempre te enseñé, largándote por esos mundos en compañía de un morazo... Sabe Dios qué casta de pájaro será ése, y con qué sortilegios habrá conseguido hacerte olvidar las buenas costumbres. Dime, confiésamelo todo: ¿le has dejado ya?" (297). Después Juliana le recomienda que "mientras gestionaban para que fuese recogida en la *Misericordia*, se albergara en cualquier casa barata, con o sin el *hombre*, aunque mejor le estaba, para su decoro, dejarse de compañía y tratos tan indecentes" (302) y luego le acusa otra vez de "tratos indecentes" con las siguientes palabras: "¡Pues no le ha caído a usted mala incumbencia con este tipo! Mire que esa sarna se pega. Buena se va usted a poner, sí señora; buena, bonita y barata... O es usted más boba que el que asó la manteca, o no sé lo que es usted" (303).

[30] El hechizo que Almudena le propone a Benigna para crear otra realidad, curiosamente, requiere una colaboración entre el ciego y alguien con vista: "la persona que hiciera el milagro, cuyo secreto él poseía, había de tener vista" (137). Así que la producción de una nueva realidad es la síntesis, metafóricamente, entre dos perspectivas, una mirando hacia lo interior, otra hacia lo exterior.

[31] En la parte de su tesis dedicada a *Misericordia* (230-239), Ewald se enfoca principalmente en el poder de las invenciones de Benigna para evadir y cambiar la realidad, llegando también a la conclusión de que el discurso fantástico en *Misericordia* es estrategia a través de la cual Galdós intenta evadir las estructuras del poder reproducidas en el discurso realista.

[32] Véase el diálogo entre ama y criada donde la voz narrativa afirma cómo la criada, "en su extraordinaria capacidad para forjar y exponer mentiras, supo aprovechar el sólido cable que su ama le arrojaba" en la invención de sus historias sobre don Romualdo (98-99).

[33] Para más sobre esos cambios de dirección en la narrativa, véase Smith 25-27. También Timarová examina la búsqueda de la realidad en *La incognita* (1889) y *Realidad* (1889), constatando la siguiente observación en la obra de Galdós: "[D]esde la mitad de los años ochenta del siglo XIX... ocurre un cambio de su estética unido a la necesidad de exponer su concepción del mundo, esta vez aislada del contexto histórico y social concreto. Además de introducir el tema de la realidad en estas dos novelas, existen otras señales de este cambio estético-filosófico en torno a 1890. Por estas fechas Galdós escribe gran parte de sus cuentos fantásticos" publicando la novela *La Sombra* también en 1890, "en la cual plantea el tema de la fantasía y la realidad" (118).

[34] Para más sobre los cambios en la trayectoria política de Galdós en estos años, véanse Dean-Thacker o Berkowitz.

[35] Esta tendencia hacia una voz narrativa menos monolítica es algo con que Galdós había estado experimentando en otras obras desde finales de los ochenta, que acompaña su desilusión con los valores burgueses y con su cuestionamiento de la naturaleza de la realidad. Se ve marcadamente, primero, en *Lo prohibido* (1885), donde Galdós juega con la cuestión de la autoría por un texto que "orilla las ambigüedades que la posición de un narrador confesadamente imaginario arrojaba sobre el cuento autobiográfico de Máximo Manso..." (Escobar Bonilla 56); al final de la novela, descubrimos que el protagonista José María Bueno de Guzmán, que la estaba

pretendiendo narrar en primera persona, de hecho había contratado a un amanuense, nuestro amigo don José Ido del Sagrario, quien escribía las memorias de Bueno después de que ese había perdido su capacidad de escribir en un accidente. El juego definitivo metatextual aquí es la aparición de un editor que se encarga de la publicación póstuma de esas *Memorias*, lo cual constituye una declaración metafórica de la muerte del autor, o por lo menos en este caso, del narrador. Después, en *La incógnita* (1889), el narrador desaparece y la novela se narra por una serie de cartas desde la perspectiva de un personaje secundario. En una novela titulada *Realidad*, escrita en el mismo año (1889), Galdós reescribe la historia de *La incognita* como novela dialogada desde las perspectivas de varios personajes, así dejando al lector sin las funciones mediadoras del narrador omnisciente. Finalmente, lleva *Realidad* al escenario en 1893, ámbito en el que aún menos media un narrador. Obviamente Galdós está obsesionado en estos años con el juego entre la perspectiva, o mirada, en la narración y en la representación de la realidad, ofreciéndonos en su obra una extendida meditación metatextual sobre los usos de la voz narrativa y sobre qué tipo de "realidad" la novela puede representar o hasta crear.

OBRAS CITADAS

Aldaraca, Bridget. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España.* Madrid: Literatura y Debate Crítico, 1992.

Barbón-Garcia, J.J., M.L. Alvarez-Suárez y L. Sánchez-Tabar. "La ceguera y otras enfermedades oculares en las novelas de Galdós". *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología.* 80.10 (2005): 623-24.

Bauer, Beth Wietelmann. "For Love and Money: Narrative Economies in *Misericordia.*" *Modern Language Notes* 197 (1992): 235-49.

Berkowitz, Hyman Chonon. *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader.* Madison: University of Wisconsin Press, 1948.

Bernaldo de Quirós, C. and J. M. Llanas Aguilaniedo. *La mala vida en Madrid: estudio psico-sociológico.* Madrid: B. Rodríguez Serra, 1901.

Bonet, Laureano, ed. *Ensayos de crítica literaria.* Barcelona: Península, 1990.

Caudet, Francisco. "Introducción." *Fortunata y Jacinta.* 2 vols. Benito Peréz Galdós. Madrid: Cátedra, 1983. 11-91.

Correa, Gustavo. "La santificación por la caridad en *Misericordia*". *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós.* Madrid: Gredos, 1962. 102-215.

Dean-Thacker, Verónica P. *Galdós político.* Las Palmas de Gran Canaria: Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, 1992.

Escobar Bonilla, María del Prado. *Galdós o el arte de narrar.* Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 2000.

Ewald, Liana. *Imagining the* Asilo*: Institutions of Social Reform in the Works of Benito Pérez Galdós.* Diss. Boston University, 2007. Proquest Digital Dissertations. Proquest. Columbia University Libraries, New York, NY. 15 Sept. 2007. <http://www.proquest.com/>.

Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica.* Trans. Juan José Utrilla. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1967.

—. *El nacimiento de la clínica: Una arqueología de la mirada médica.* Trans. Francisca Perujo. México: Siglo Veintiuno, 1981.

—. *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical.* Paris: Presses Universitaires France, 2003.

—. *Surveiller et punir: Naissance de la prison.* Paris: Gallimard, 1993.

Fuentes Peris, Teresa. "A Diseased Morality: Begging and Indiscriminate Charity in Galdós's *Misericordia.*" *Journal of Iberian and Latin American Studies* 8. 2 (2002): 109-26.

—. "The Control of Prostitution and Filth in *Fortunata y Jacinta*: The Panoptic Strategy in the Convent of Las Micaelas." *Anales Galdosianos* 31-32 (1996-97): 35–52.

García Lorenzo, Luciano. "Introducción" y notas al pie de página. *Misericordia.* Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1982. 11-53, 61-318.

Glannon, Walter. "Charity and Distributive Justice: *Misericordia* Reexamined." *Modern Language Notes* 100 (1985): 247-64.

Gold, Hazel. "Outsider Art: Homelessness in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 141-54.

Jagoe, Catherine. "The Subversive Angel in *Fortunata y Jacinta*." *Anales Galdosianos* 24 (1989): 79-91.

Kirby, Harry. "Religious Symbolism in the Characterizations of Benina and Don Romualdo in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 18 (1983): 97-109.

Labanyi, Jo, ed. *Galdós*. New York: Longman, 1993.

López Mondéjar, Publio. *Las fuentes de la memoria. Fotografía y sociedad en la España del siglo XIX*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1989.

Magnien, Brigitte. "Cultura urbana". *1900 en España*. Ed. Serge Salaün and Carlos Serrano. Madrid: Espasa-Calpe, 1991. 107-29.

McNay, Lois. *Foucault*. New York: Continuum, 1994.

Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1983.

—. *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 1982.

—. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España". *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 105-20.

—. "Prefacio a *Misericordia*". *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 207-10.

—. "La sociedad presente como materia novelable". *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990. 157-66.

Ribbans, Geoffrey. "The Janus-Faced Structure of *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 36 (2001): 203-18.

—. "Notes on the Narrator in *Fortunata y Jacinta*." *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 88-103.

Rodríguez Puértolas, Julio. "*Misericordia*, de Galdós: una novela antiburguesa". *La ínsula sin nombre*. Madrid: Orígenes, 1990. 101-14.

Russell, Robert H. "The Christ Figure in *Misericordia*." *Anales Galdosianos* 2 (1967): 103-30.

Santero, Francisco Javier. *Elementos de la higiene privada y pública*. Madrid: El Cosmos, 1885.

Sieburth, Stephanie Anne. *Inventing High and Low: Literature, Mass Culture, and Uneven Modernity in Spain*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1994.

Smith, Alan. "Introducción". *Cuentos fantásticos*. Benito Pérez Galdós. Madrid: Cátedra, 1997.

Timarová, Lenka. "La búsqueda de la realidad en *La incógnita* y *Realidad* de Benito Pérez Galdós." *Etudes romanes de Brno* (Masarykova Univerzita) 34 (2004): 117-25.

Tsuchiya, Akiko. "'Las Micaelas por fuera y por dentro': Discipline and Resistance in *Fortunata y Jacinta*". *A Sesquicentennial Tribute to Galdós, 1843-1993*. Ed. Linda M. Willem. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993. 56-71.

Varey, J.E. "Charity in Misericordia." *Galdós Studies*. Ed. J.E. Varey. London: Tamesis Books, 1970. 164-94.

Willem, Linda, ed. *A Sesquicentennial Tribute to Galdós, 1843-1993*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1993.