

El retrato naturalista y el retrato modernista: Pérez Galdós y Valle Inclán

El retrato es uno de los recursos literarios más versátil y a la vez más duradero. Desde su consideración retórica a su acomodo a los más variados géneros y movimientos estéticos ha perdurado en la creación con características esenciales pero moldeables según la modalidad textual. Como forma de la *descriptio* tiene una función muy relevante en la escritura narrativa y jugó un papel fundamental en la concepción naturalista, en la que el personaje y su interacción con el medio son elementos constituyentes fundamentales: no ya como atención a rasgos arquetípicos, sino indagación de la conducta individual (psicológica) y colectiva (social).

Sin embargo no hay un estudio que dé cuenta del funcionamiento y significado de su alcance literario para este movimiento¹. Las aportaciones, muy eficaces y sugerentes, en el caso de la novela de Pérez Galdós no han sido ni completas ni sistemáticamente organizadas, dada la envergadura de su importancia. Quiero por ello comenzar citando una acertadísima consideración de la profesora Arencibia, en cierto modo como origen y sustento de mi aportación:

En el caso particular de Galdós, la creación del personaje es uno de sus más definitivos logros, cualitativa y cuantitativamente. En este terreno, Galdós actuó con especial habilidad plasmadora, como dibujante que traza perfiles y redondea las sombras y las luces del retrato, consiguiendo seres humanos verosímiles y coherentes; individuos a los que lector llegar a comprender y hasta a amar u odiar; que llegan a convertirse en personajes familiares y cercanos, precisamente en virtud de esa verosimilitud humana que contienen y que un narrador interesado, habilidoso y casi nunca oculto sabe potenciar y evidenciar.²

Me planteo uno de los recursos que Pérez Galdós utilizó de manera más amplia y eficaz para la consecución de este propósito: la hábil comparación y las acertadas metáforas de animales. Parcialmente ya se ha atendido a esta técnica, pero sólo en la problemática particular de *Miau* y la simbología felina³, y como elemento relevante en

¹ “No faltan tanteos e indagaciones parciales que puedan iluminar el proceso de creación de los tipos de Balzac, de Dostoyevsky, de Dickens, de Galdós, de los grandes retratos que nos ha legado la mejor literatura narrativa de los últimos siglos” afirma R. Senabre en la Introducción a *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 25-6.

² Arencibia, Y., “Referente y símbolo. Aproximación al simbolismo femenino en Galdós”, *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, Nº. 36-37, 1991-1992, pp. 160-61.

³ Paradissis, A. G., “La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós” *Thesaurus BICC*, XXVI 1971, pp. 133-142.

Fortunata y Jacinta circunscrito a los pájaros⁴. La animalización del personaje en las novelas contemporáneas desde *La desheredada* (1881) a *Miau* (1888), que tomo como campo de investigación, atañe tanto a la descripción física (prosopografía) como a la anímica (etopeya), atendiendo además a los complementos externos como vestuario y hábitos y costumbres, afloramiento del interior del personaje, de sus sensaciones. Aunque resulta muy difícil separar lo físico de lo psíquico, lo fisiológico de lo social en cualquier narración naturalista y más en la galdosiana deslindo, por simple organización, que espero sea clarificadora, varias consideraciones siguiendo estos elementos constitutivos del retrato.

1. Descripción física y fisiológica.

La pintura de los elementos y partes del rostro viene en Galdós muy ligada a su capacidad artística. La sugerencia que implica cualquier comparación con animales no tiene en estas novelas connotación caricaturesca. Aunque se emplee con intencionalidad irónica, su finalidad primordial es dar al lector una visualización eficaz y rápida, y esto lo proporciona muy adecuadamente el remitir a rasgos animales por el abundante uso de estas comparaciones desde la Antigüedad (de fábulas a refranes) y por la familiaridad de su uso en el lenguaje coloquial⁵.

La impresión global del rostro se consigue mediante el color que denota una característica esencial del personaje (“¿Apostamos a que estaba también el negro Ruperto? –Y bien guapo; parecía persona servida en tinta de calamares...” AM 294), o simplemente ocasional (“Tienes la cara como un cangrejo cocido” LadeB XXVIII, 176). Las partes de la cara metaforizadas con términos propios de animales, producen cierta degradación: hocicos en vez de bocas, que es una de las metáforas más recurrentes⁶, (“para restregarle el hocico contra el suelo” LadeB XLVI 295; “hasta que se le ocurrió, para distraerse, asomar el hocico por una ventanilla” DrC III, IX 232; “el angustiado

⁴ Ribbans, G. y Varey, J., *Dos novelas de Galdós: “Doña Perfecta” y Fortunata y Jacinta* (*Guía de lectura*), Madrid, Castalia, 1988. Aquí Ribbans analiza y confrontada las aportaciones de S. Gilman, A. M. Gullón, R. L. Utt, pp. 119-20.

⁵ “Las personas son animales es una de las principales metáforas del léxico español, tanto por el número de expresiones que genera como por la riqueza de los subtipos o modalidad con que se presenta” “Coseriu señalaba que cada colectividad carga a los animales que le rodean de connotaciones simbólicas, valores que conciernen a las cosas” propone I. Echevarría Isusquiza, “Acerca del vocabulario español de la animalización humana” CLAC 15 (2003), s.p .

⁶ Un ejemplo humorístico y que afecta a rasgos físicos es el de Tomás Rufete: “el labio superior demasiado largo y colgante, parece haber crecido y ablandándose recientemente, y no cesa de agitarse con nerviosos temblores, que dan a su boca cierta semejanza con el hocico gracioso del conejo royendo berzas” (LaDes, I, p. 12).

alumno alargaba el hocico” DrC II, V, 82; “así quiero que lleves estampadas en tu hocico las suelas de mi marido”, LP XXIII, IV 269; añadió, dando un gran suspiro y alargando más el hocico” LP XXII, IV, 202; “cuando la contrariaban en algo ponía un hocico de a cuarta” AM 149), o pelo peinado por el gato (“el pelo como si la hubiera peinado el gato de la casa” TOR 46). Alguna vez la comparación burlesca echa mano de atributos estereotipados: “Pues esa víbora de Papitos, con su cara de **mona**...¡Qué humanidad, Dios mío!” (FyJ, P-IV, I, II 18).

El desagrado que el personaje produce en el narrador, en este caso Máximo Manso, se trasfiere con la alusión a animales repulsivos para resaltar alguno de componentes del gesto, así Doña Cándida, cuyo semblante despierta el rechazo, sin necesidad de que se califique como se hace con su conducta en otros pasajes como el de una hiena, vampiro, cocodrilo y sanguijuela:

Yo no la miraba, porque su semblante me hería. Éranme particularmente antipáticas la papada trémula y la despejada frente cesárica, en la cual ondulaban las arrugas de un modo raro, como se enroscan y se retuercen los **gusanos** al caer en el fuego (AM 212).

Solo en contados pasajes la asimilación con rasgos de animal connota cierto afecto y hasta cariño del narrador por el personaje: “la venerable cabeza de Nones, blanquísima y pura como el vellón del cordero de la Pascua, TOR 116; “Todo era para alcanzar mi oído con su hociquillo y decirme con tímido secreto” AM 174)

Los elementos que configuran las facciones no son estáticos como en pintura. El movimiento que introduce el tiempo en la narración permite una imagen dinámica: las cejas de Doña Cándida “culebrearon” (AM 208), la boca realiza muecas emitiendo lenguajes animales y los ojos transmiten mensajes de miradas de acento animal.

El efecto de la mirada, junto con el de la voz son quizá los más sugerentes. La alusión a los ojos, sin recurrir a su expresión, no es abundante, pues es lo que la mirada conlleva lo que interesa, definiendo los ojos en un momento concreto, en comunicación de una actitud, de una respuesta. Así Alejandro Sánchez Botín “persona antipática, entrometida y de vanidad pedantesca”, viejo verde, después de comer su semblante se abotarga “y sus ojos vidriosos, grandes muy parecidos a los de los besugos y tan miopes que los corregía con cristales de número muy alto” (LP XI, IV 198-99); por contra Juan Manuel Nones tiene “los ojos de ardilla, vivísimos y saltones” (TOR 111) en consonancia con el retrato afectuoso de este personaje. La mayoría de las miradas se refieren, utilizando tópicos lingüísticos, a la suplicante y victimista del carnero o

cordero moribundo, tanto en valoración negativa (Torres “Mientras estuvo allí no apartó de Amparo sus ojos, que eran grandísimos al modo de huevos duros y con expresión de carnero moribundo” TOR 84) o positiva “le miró como el cordero al carnicero armado de cuchillo y con lenguaje mudo, con los ojos nada más, le dijo: “Suéltame verdugo” TOR 184).

El efecto de la mirada se consigna aludiendo a la impresión que produce, como el “centelleo eléctrico de ojos de gato rabioso y moribundo” (FyJ VII, X, 425), que es Maxi Rubín defendiéndose de Santa Cruz. También se utiliza el significado de la penetrante del buitre, que no del águila, recalcando así el desagrado que el personaje genera (“como el buitre desde el escueto picacho arroja la mirada a increíble distancia y distingue la res muerta en el fondo del valle, así doña Cándida desde su eminente pobreza” (AM).

La falta de sueño forja una bella metáfora ligada a los ojos y la mirada que utiliza Máximo Manso para reflejar su desazón en el encuentro de sentimientos y raciocinio enfrentados. No se utiliza como rasgo físico pero implica el retrato interior del personaje:

Y tú, sueño, ¿por qué me mirabas con dorados **ojos de búho** haciendo cosquillas en los míos, y sin querer apagar con tu bendito soplo la antorcha que ardía en mi mente? Pero a nadie debo increpar como a vosotros, argumentos tenues de un raciocinio quisquilloso y sofisticado...(AM 177)

La voz calificada, como la propia de un animal, añade al contenido semántico de las palabras un timbre más preciso de la intencionalidad o del sentimiento que la provoca. Convertida en ruido cuando ni siquiera dice nada, la voz produce en los oyentes, y en el lector, un vivo entendimiento del carácter que lo emite y de la situación que lo provoca: el pequeño Maximín chilla como un **becerro** cuando tiene hambre (AM 194), otros gimen como un **perro** (“siguió la infeliz mujer exhalando gemidos, como los de un perro que se ha quedado fuera de su casa”, FyJ P-II VI, IX 323) o resoplan como un **león** (“un suspiro tan grande que parecía resoplido de león” TOR 101); pero los hay que directamente **ladran** (“el venerable cafre que hacía de padre, me paró y ladró así” AM 199; “no hacía más que morder el palillo y gruñir como un mastín que no se decide a ladrar ni quiere tampoco callarse” FyJ, P-III, I, III, 27), **mugen** (“se le vio un instante pataleando a gatas, diciendo entre mugidos” [Máximo Rubín] (FyJ VII, X, 424-25), **braman** (¡Ay! Estaba bramando” “y oyó bramidos como de bestia herida que se refugia en su cueva” [Pedro Polo], AM 129 y 193), **gruñen** ([doña Cándida] “después de

gruñir, con artificio de cólera digna” AM 208) o **rugen** (“Aquí...¡prisionera!-murmuró con rugido” (TOR 184).

La voz, recurso tan principal para la caracterización en los novelistas del realismo, desempeña una función clave en el retrato de los personajes galdosianos para un diseño de cercanía y familiaridad, mientras construye efectos teatrales que el sonido o ruido introducen en la pintura, alcanzando una dimensión más plural: dan cuenta de la subjetividad que así se manifiesta, haciendo más reales a los personajes.

Las manos forman parte esencial del retrato pictórico. Galdós las dibuja con interés para describir el carácter del personaje y detallar la motivación de la conducta. Sin embargo las metáforas referidas a las manos son siempre degradantes pues conllevan significados de violencia, agresión y deseo de dominio: zarpas o garras, propias de alimañas, osos o leones. Pedro Polo echa la zarpa a los niños (DrC II, XI 138), doña Lupe sacude a Fortunata sujetándole el brazo con su zarpa (FyJ P-II VII, XI 433).

Las garras suponen mayor dolor y voluntad de producirlo. Se utilizan para intentar infundir miedo (“el chico daba patadas en medio del corro, sacando la lengua y presentando sus diez dedos como garras”, FyJ P-I IX, III 311), y mostrarse como una fiera ante los demás: “Creía que si se le afilaban las uñas haciéndosele como garras de tigre. En un tris estuvo que Maxi diese el salto y cayese sobre la presa” (FyJ P-IV V, IV 272); “Gracias a que las oficialas a la fiera en el momento en que clavaba las garras en el pelo de la víctima, que si no allí da cuenta de ella (FyJ., P-IV VI, VI 338).

Refugio utiliza una expresión hecha, en la que las garras suponen la conquista y encerramiento de una presa, cuando desconfía de que su hermana Amparo logre atrapar a Agustín Caballero: “Si fuera mía esa presa, primero me desollaban viva que soltarla yo de las garras. Pero tú, como si lo viera eres tan pava, tan silfidota, que por una palabra de más o de menos te lo dejarás quitar. Como lo sueltes es para mí” (TOR 162).

La metáfora de la mano funciona en un pasaje de *El amigo Manso* como sensación táctil, más dirigida a connotar el efecto que el protagonista percibe que el virtuosismo del dueño de esos dedos. Máximo está esperando para entrar en escena y pronunciar su discurso, no es buen orador y sus ideas no van a ser entendidas por el auditorio, y en ese estado de espera y relativa angustia vive sensiblemente la actuación que le antecede, oye la brillante música despertada por el roce sobre el arpa. La metonimia de los dedos como patas de araña está dibujada en un contexto de expresión romántica.

Luego oímos un rasgado sonoro y firme como el romper de una tela, después un caer de gotas tenues, lluvia de soniditos duros, puntiagudos, acerados, y al fin una racha musical, inmensa, flagelante, con armonías misteriosas. [...]

-¡Qué dedos!

-Si parecen **patas de araña** corriendo por los hilos.(AM 161).

La imagen de las suaves patas de una ligerísima araña apenas rozando las cuerdas del arpa es visual, auditiva y táctil.

Visuales y táctiles son también las metáforas referidas a los vestidos. En el retrato artístico las ropas han sido siempre elemento esencial⁷ y deben concordar con la fisonomía de la persona y aún con su carácter. En la novela galdosiana la función de la correspondencia animal es sobre todo metonímica afectando al material.

Mucho más interesantes resultan las sensaciones que producen los detalles ya sean los colores de los vestidos o ya sean los complementos. Por sugerencia los vestidos de Lica y su hermana evocan las tierras americanas, Cuba, de donde proceden. Son como emblemas de su naturaleza:

Ambas representaban, a mi parecer, emblemáticamente la flora de aquellos risueños países, el encanto de su bosques poblados de lindísimos pajarracos y de insectos vestidos con los colores del iris (AM 55).

El aspecto externo y el retrato particular de rasgos físicos, correspondientes a la prosopografía, se realiza en estas novelas galdosianas siempre atendiendo a iluminar algunas partes o elementos, dotados de alto significado, precisamente porque en vez de componerse como ordenado y completo repertorio de trazos buscan la impresión, desatan las sensaciones en el lector que percibe al personaje como un ser real, familiar, al que conoce por la huella que deja en una particular aparición en la que la comparación animalista brinda esa rápida captación de lo significativo de su entidad.

2 .Los símbolos y los signos en la comparación caracterizadora

En muy contadas ocasiones el simbolismo animal sustancia al personaje en varias dimensiones, y en ellas se suma un trasfondo de tradición que lo trasciende. Así ocurre con Pedro Polo y Felipe Centeno en *El doctor Centeno*. El primero alcanza su significado en el león y el segundo en el toro, remitiendo ambos a los evangelistas correspondientes: san Marcos y san Lucas. Pedro Polo, cuyo físico remite al león en la

⁷ “Las telas de diferentes colores dan a la obra un carácter de verdad que los ropajes imaginarios destruyen; y así es preciso que cada uno esté vestido según su cualidad cuidándose mucho que los ropajes sean escogidos y bien compuestos” propone F. Martínez, *op. cit.*, p. 356.

apreciación de sus alumnos (“¡Vaya que estaba aquel día de buenas el león!” DrC VI, I, 158) y en la de él mismo, impone su anticuada y casi brutal pedagogía con la fiereza de este animal (“Un día se puso como un león, echando lumbre por aquellos ojazos, con espuma en la boca” DrC V, VI 138), e incluso sus dudas y miedos son los propios de este animal (“aquel temblor del león delante de la hormiga, aquella humillación trágica del poder ante la debilidad” DrC II, XII 147). El narrador se refiere a él llamándole simplemente león y la comparación que lo trasciende esta explícita en el texto, aunque inserta en un sueño:

Soñó diversas cosas terroríficas. Primero que D. Pedro era el león de san Marcos y se paseaba por la clase fiero, ardiente, melenudo, echando la zarpa a los niños y comiéndoselos crudos, con ropa, libros y todo; segundo que D. Pedro, no ya león sino hombre, iba al convento y castigaba a las monjas cual hacia diariamente con los alumnos, dándoles palmetazos, pellizcos, nalgadas, sopapos, bofetones y porrazos, poniéndoles la coraza y arrastrándolas de rodillas” (DrC II, XI, 138).

El jovencísimo Felipe Centeno, a quien gusta jugar a los toros y al toreo junto con sus compañeros de estudios, convierte en careta la cabeza hueca de una escultura de cartón de un san Lucas, vieja de un desván, y se la coloca sobre los hombros (DrC II, IX, 117-20). Emitiendo muu...se asoma primero a una ventana y más tarde sale a la calle convirtiéndose en el toro de todas las corridas entre sus amigos. “Se volvía feroz, brutal” (DrC II, XIII,152). Repartía cornadas y embestía a la gente que por la calle pasaba, produciendo una vez un trágico accidente:

Por la calle de San Bartolomé pasaba una mujer cargada con enorme cántaro de leche. El chico, ciego, la embistió con aquel movimiento de testuz que usan cuando juegan al toro. El piso estaba helado. La mujer cayó de golpe, dando con la sien en el mismo filo del encintado de la calle y quedó muerta en el acto (DrC II, IV, 72).

Sin duda la escena resulta casi esperpéntica: la muerte sin sentido ni catarsis y la metamorfosis de la figura de San Lucas en un salvaje animal, medio niño medio toro, casi haciendo estallar el mito del minotauro. Hay irreverencia y hay falsa transformación mítica y bíblica en la degradación de un suceso fortuito e inexplicable. Ambas metamorfosis ejemplifican la remoción de un sentido mítico en la atribución simbólica de un animal para constituir un personaje. Hay una voluntad deformadora que así da cuenta de la verdadera cara de la realidad.

Sin llegar a la caricatura, pero con intención burlesca, algunas profesiones son presentadas como auténticas animalizaciones. No es el símil tópico del orador como

papagayo o del empleado de la administración como ostra (TOR 16), sino la completa identificación de las amas de cría con bestias, varios puntos más abajo que la de vacas. Las amas de cría son bestias trasplantadas al mundo madrileño, la cara de autenticidad animal, que procedente del campo sin ningún cambio de civilización, significan lo animal en estado puro.

Es una comparación despreciativa que se sostiene en la general animalización de la sociedad. Las amas de cría suponen el primer grado de la cadena en la transformación desde lo natural a lo social. En ellas lo natural está plenamente degradado, porque representan la peor cara de las costumbres de esa sociedad hipócrita, materialista y oportunista: la venta de la maternidad.⁸

En las analogías con animales, un simple elemento destacado caracteriza con hábil metáfora la actitud de quien lo posee, por eso atañe a veces a un colectivo, ya sea una familia, una profesión, un estatus social. Y esto se refleja muy especialmente en los nombres, los apellidos y los apodos de los personajes. Galdós es experto y especialmente hábil en el uso de nombres cargados de significado, técnica que es habitual en la novela y que se presta como muy eficaz en los periodos realistas, estableciendo una concordancia entre el personaje y el medio, con la anticipación de rasgos esperables del carácter y la consiguiente complicidad con el lector. Parece que al autor le interesa explotar esa posibilidad del simbolismo inherente al apellido: Manso, Cordero o Pez son los más significativos.

Manso tomado como adjetivo es propio de personas tranquilas y apacibles, pero como sustantivo “se toma por el carnero, buey y otro animal que va delante guiando a los demás” (DRAE). Cuadra con el carácter y con la ideología de Máximo Manso, pedagogo que enseña y conduce a los demás, junto con su falta de espíritu práctico, que le lleva al fracaso. La familia Cordero tiene una importante presencia en *Fortuna y Jacinta*. Son comerciantes y matrimonian con esa clase burguesa. Puede poner de manifiesto en el caso de Isabel, y en su bien prolija maternidad, esa capacidad de crear un rebaño (“pastoreaba aquel rebaño, llevándolo por delante como los paveros en Navidad “FyJ P-I, II, IV, 70-1).

Lo contrario ocurre con los Pez, que pueblan e hilan todas esas novelas. Son la familia más propia de una España que es un pantano con su lodo casi flotando o una

⁸ La valoración negativa de las amas de cría es tema literario reiterado. Tuvo especial importancia entre los humanistas y el papel asignado a la mujer desde el Renacimiento. Cf. mi libro *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa, 1979, pp. 166-69, y mi edición de Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales* [1550], Madrid, Anejo BRAE, 1990.

pecera con el agua sin cambiar, sin oxígeno y sin vida saludable⁹. Los peces son los que mejor se mueven en este medio, los hay oradores, políticos, burócratas, controlan todos los escenarios de la sociedad y en todos resultan triunfadores. Constituyen una auténtica casta. Éticamente condenables, son espejo de los vicios y malas prácticas de esa sociedad, vividores, egoístas y déspotas, pero los demás no solo lo consienten sino que los apoyan y los aúpan.

Los espacios funcionan también como símbolos de referencia animal. Los espacios comunes se dibujan como lugares de recogida de animales. Así el manicomio como gallinero:

Su patio defendido en la parte del sol por esteras, es un gallinero, donde cacarean hasta veinte o treinta hembras con murmullo de coquetería, de celos, de cháchara frívola y desacorde que no tiene fin ni principio, ni términos claros, ni pausa ni variedad. Óyese a lo lejos cual disputa de cotorras en la soledad de un bosque.” (LaDes cap I 2, p. 20).

Pero también las sensaciones o el interior psíquico puede metaforizarse con el ámbito propio de animal: “Esto y los tambores, y los gritos de la vieja que vendía higos, y el clamor de toda aquella vecindad alborotada, y la risa de los chicos, y el ladrar de los perros pusieron a Jacinta la cabeza como una **grillera**” (FyJ P-I, X, III, 401).

En la mayoría de los ejemplos de este recurso aparece una base tópica, ligada al lenguaje común y a expresiones de apelación coloquial, que incluso recoge como acepciones admitidas el Diccionario de la Real Academia¹⁰.

3. La conducta psicológica y social

Galdós retrata hábitos y costumbres, la presión social sobre el individuo y para ello utiliza también comparaciones y metáfora de animales. Unas son claramente de índole tradicional como la consideración de ser “abeja”, o por el contrario “langosta” o ir para atrás como los cangrejos (AM186)¹¹, y otras expresan esa diversidad de una sociedad desconcertada, conservadora y perdida en su ausencia de rumbos.

⁹ “Los más sabios de entre nosotros se enredan en interminables controversias sobre cuál pueda o deba ser la hendidura o pasadizo por el cual podremos salir de este hoyo pantanosos en que nos revolvemos y asfixiamos” (Discurso leído ante la Real Academia, p. 3). “España es una redoma de peces a los cuales se ha olvidado mudarles el agua y están los pobres pececillos con las boquitas abiertas, comiéndose unos la sustancia de los otros, respirándose y manteniéndose con mil trabajos en aquel líquido medio corrompido” (Recogido por Navarro Ledesma, *Nuestro tiempo*, I, (1901), p. 95).

¹⁰ Leonera 6. f. coloq. Aposento habitualmente desarreglado y revuelto. Grillera 3. f. coloq. Lugar donde se habla mucho y nadie se entiende.

¹¹ Se refiere a las enseñanzas de Irene: “Pues últimamente Irene daba mal las lecciones. Iba para atrás como los cangrejos. Enseñaba todo al revés” (AM 186).

Las expresiones coloquiales implican un uso eficaz y gráfico. Describen una conducta con pocas palabras y consiguen un asentamiento del personaje en la realidad conocida del lector. Así “charlar como una cotorra” (Tor 162), “hablar o repetir como un papagayo” (LP I, II, 11), “comer como un gorrión” (AM 49), “pegarse como una ostra” (LP XI, IV 199) o “acostarse a la hora de las gallinas” (TOR 229). Estas comparaciones comunes sirven para “despertar la complicidad complacida del lector”, como afirma Y. Arencibia¹², con alguna nota más original en algún caso. “Como el calamar a quien sacan del agua escupe su tinta negra, así yo, encaramándome hacia arriba, salté el chorretazo de mi rabia estúpida en estas palabras” (LP XIV, II, 305-06).

La comparación con modos de comportamiento animal es muy abundante referidas a perros y gatos. A pesar de estar basadas casi en el tópico crean una imagen plástica muy acertada. La cercanía de estos animales domésticos no solo induce familiaridad sino que diluye las fronteras entre el mundo real y el mundo de ficción. Los personajes se mueven, se comportan, hablan o comen de modo cercano al natural de los animales, reflejando al mismo tiempo hasta que punto las costumbres humanas y sociales apenas distan de su original condición animal.

Tres ejemplos más cercanos a los usos particulares de la sociedad decimonónica podrían añadirse: ser un pisa hormigas (TOR 66), hacer el oso, y echárselas de pollo. La última se refiere a la acepción de pollo como hombre joven, y connota cierta ridiculidad de quien se comporta como tal, como Pedro Polo en *Tormento* (TOR 37 y 115); y algo parecido ocurre con hacer el oso que significa llamar la atención alcanzando el ridículo, algo que Agustín Caballero evita (“jamás le vieron en los paseos haciendo el oso”, TOR 93).

Pero quizá lo más interesante resulte de la utilización de la animalización para tratar el tema de la adaptación o no del personaje a la sociedad. La consideración por parte del narrador o del propio personaje como bruto o fiera reviste este problema en los personajes que implican una desviación, y son presentados precisamente para cuestionar del modo más incisivo las bases egoístas, hipócritas e inoperantes de la sociedad española: Pedro Polo, Máximo Manso, Agustín Caballero. Son inadaptados que terminarán renunciando a su integración, cada uno representando una cara distinta de la cuestión.

¹² Yolanda Arencibia, Yolanda “La comparación en Galdós”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos* (1990), Vol. 1, 1993, p. 50.

Con el recurso de la comparación y de la metáfora de animales Galdós revela realidades sensoriales eficaces por su plasticidad y por su sorpresa. Algunas no vienen directamente referidas al retrato, pero sí a la condición humana y su modo de pensar, actuar, y construir la realidad. Los personajes la perciben y la interiorizan subjetivamente, y es la metáfora animal la que proporciona esas sensaciones únicas y especiales; así la dimensión psicológica se ve muy enriquecida y la irracionalidad se abre paso en el diseño del personaje. Las vivencias de opresión o de ahogo se remiten a la similitud con sentir serpientes o culebras (“Rosalía creyó que una culebra se le enroscaba en el pecho apretándola hasta ahogarla” (LadeB, XLVII, 305; “murmuró la infeliz, llegando a tener idea de las horribles contracciones del boa constrictor” (TOR 223); los pensamientos chocan y vuelven una y otra vez como los ciegos murciélagos (“el pensamiento revoloteaba por lo alto de la sombría pieza, chocando en las paredes y en el techo, como un murciélago aturdido que no sabe encontrar la salida” (TOR 42); o aturden como los pájaros (“Amparo creía tener todos los pájaros dentro de su cabeza” TOR 223). El tormento que produce el pensamiento deriva en enfermedad para José María Bueno de Guzmán:

En aquella ocasión padecí tanto que necesitaba del auxilio de mi dignidad para no llorar. El zumbido no cesaba un instante, haciendo tristísimas mis horas todas del día y de la noche. En mi cerebro se anidaba un insecto que batía sus alas sin descansar un punto, y si algunos ratos parecía más tranquilo, pronto volvía a su trabajo infame (LP IV, II, 72-73).

Las malas ideas y las determinaciones equivocadas son sentidas como inducidas por una voz que silva en el oído, cuando Amparo se atormenta entre confesarle o no a Agustín su pasado. Siente que “una sierpe le silbaba al oído” y que “una culebra, deslizándose entre las almohadas, silbaba en su oído así: si tu callas, no faltará quien hable.” (TOR p. 144 y 145). Esta escena que ahonda en la cobardía del personaje se refrenda en la identificación de la serpiente con el demonio y convierte a Amparo en una nueva Eva, que va a arrastrar al desastre social a Agustín, a la vez que el silbo de la culebra simboliza sus miedos y apocamiento de manera auditiva y táctil. La imaginación se plasma de este modo sensorialmente; igual que lo hace cuando a ella misma le parece imposible la vida que le ofrece Caballero: “consideraba esto tan absurdo como si los bueyes volaran en bandadas por encima de los tejados y los gorriones, uncidos en parejas, tiraran de las carretas” (TOR 141).

Los gestos incontrolados perfilan manías que manifiestan sensaciones que de otro modo no se conocerían. Presentación de una actuación casi teatral en la que el movimiento es básico para conocer la mente del personaje, y ese movimiento es descrito con la semejanza a una situación habitual: “concluyó de amonestarle, se sintió tocada otra vez de aquel prurito de recorrer la habitación y apartar un insecto” (DrC III, VII 230). Si despabilarse se dibuja en alusión a una ardilla (DrC II, IX, p. 116), el aburrimiento del lento transcurrir de las horas se parece al deslizamiento de las babosas (“el aburrimiento llenaba las horas de la clase, aquellas horas que avanzaban arrastrándose como las babosas sobre la peña” DrC II, I 61).

4. El retrato en Valle-Inclán: del modernismo al esperpento

Las relaciones externas entre Pérez Galdós y Valle Inclán han sido ya bien establecidas. Sin embargo quedan por rastrear las huellas galdosianas concretas en los textos de Valle, y el recurso de la animalización de los personajes no ha sido aún confrontado entre ambos, cuando la función en el retrato puede tener puntos de encuentro: trazado rápido de un perfil, degradación o caricatura, significados simbólicos del papel asignado en la trama,... Resulta curioso que, si bien en general se ha reseñado esta técnica de la animalización como propia de la deshumanización y en Valle se ha ligado al esperpento, sea infinitamente más habitual y con más funciones y matizaciones en las novelas de Galdós que en las del autor gallego. Si “en Galdós el escorzo paródico deformador es muy habitual en su postura crítica”, como afirma acertadamente Yolanda Arencibia¹³, la comparación y la metáfora entre personajes y animales, aparece en Valle Inclán muy escasa y disminuida en relación a la variedad y riqueza antes descrita en las *Novelas Contemporáneas*.

Las primeras obras modernistas de Valle, desde los cuentos a las *Sonatas*, presentan ejemplos del uso de este artificio, pero más que para realizar prosopografías o etopeyas se encaminan a dar sustancia mítica al personaje. No son rasgos gatunos lo que hace que el estudiante de *Mi hermana Antonia* se confunda con este animal, como ocurre en las protagonista de *Miau*, por ejemplo, sino una posibilidad de metamorfosis que permite dudar de la transformación del personaje: insinuaciones de la presencia de un gato, como sombra, vertidas en sensaciones de la madre, que finalmente se corroboran en la identificación de las orejas cortadas. Basilisa la Galinda le corta las

¹³ “Valle-Inclán y Pérez Galdós”, *Descubriendo a Valle-Inclán* / coord. por Isabel Pascua Febles, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones, 2012, p. 62

orejas al gato negro que ha estado en la cama de la madre moribunda, “a la luz de las velas, enseñaban dos recortes negros que le manchaban las manos de sangre, y decía de eran las orejas del gato” (p. 145), y al final del relato “se apareció en el atrio, con la capa revuelta por el viento, el estudiante de Bretal. Llevaba a la cara una venda negra y bajo ella creí ver el recorte sangriento de las orejas rebanadas a cercén” (p. 150).

De modo parecido funcionan en *Flor se Santidad* la oveja y el lobo, correlatos simbólicos de Ádega y el peregrino. La narración hagiográfica sostiene sus pilares en el retrato de la pseudo-mártir, víctima del demonio, en este doble juego tradicional de relación entre la oveja y la santidad y el lobo y el demonio. El falso peregrino tiene sus manos velludos, los vecinos lo identifican con el demonio y por eso lo rechazan, además de creerlo dotado de poderes maléficos capaces de hacer morir a los rebaños, pero desde el inicio de la narración se siente la premonición de la presencia del lobo y con él se le identifica (“fue a guarecerse en el establo, andando con paso de lobo” p. 22). Ádega es cándida e inocente como una oveja, con “la frente dorada como la miel y la sonrisa cándida”, cejas “rubias y delicadas, y los ojos, donde temblaba una violeta azul, místicos y ardientes como preces” (p. 15). Vela el rebaño del que parece formar parte.

Valle ha utilizado la animalización para componer historias míticas, sin correspondencia temporal ni concreción específica. Animales y hombres son intercambiables, su sustancia trascendente como en las fábulas o en los mitos da esencia literaria al relato, lo atemporaliza.

Pero hay otra utilización de la comparación con animales en el retrato diametralmente distinta en las narraciones de Valle-Inclán. Es la que Bermejo Marcos¹⁴ consideró como recurso pre-esperpéntico y que encontró también desde los inicios su escritura, especialmente en las *Sonatas*. Es sin duda la manifestación del recurso más cercano a la de Galdós, pues se basa tanto en la comparación de rasgos físicos de los personajes, de conductas, como en la metaforización de las sensaciones. No son degradaciones sino efectos buscados, a menudo con resonancia lírica: “revoloteaban como albas palomas sus manos”, “mi voz tenía cierta amabilidad felina”, “ojos redondos y vibrantes como los ojos de las serpientes”(Sonata de primavera, 17, 39, 39); “algunos mercenarios de mi escolta ...como gerifaltes cayeron sobre el presbiterio”, “la niña Chole vino a colgarse de mi brazo, rozándome como una gata zalamera y traidora”

¹⁴ Bermejo Marcos, Manuel, *Valle Inclán: Introducción a su obra*, Salamanca, Anaya, 1971, pp. 79-83.

(*Sonata de estío*, 90, 96); “perfil de aguilucho”, “senos palpitantes como dos palomas blancas” (*Sonata de invierno*, 185, 204).

Incluso lo inmaterial como los pensamientos y los sueños se expresan con comparaciones de animales: “aquellos pensamientos que volaban como águilas” (SP 41), “el pensamiento era una culebra enroscada al corazón” (SE 112), “el moscardón verdoso de la pesadilla”, “el recuerdo de la muerta ...me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes” (*Sonata de otoño*, 165, 176), “cruzó por mi alma con un vuelo sombrío de murciélago” (*Sonata de invierno*, 235). Es casi un uso propio de la sinestesia que ya Galdós había plasmado con maestría, tanto para la transmisión sensorial de algunas acciones como de las sensaciones interiores de los personajes.

La búsqueda fallida del héroe y la ausencia de las gestas en las tres novelas del ciclo carlista se expresa en el deterioro del simbolismo y de la metáfora animal. No sólo son los escudos nobiliarios los que pierden su significación (“águila de blasón”), son también los protagonistas de una guerra absurda, con muertes sin catarsis, y de una epopeya sin heroicidad los que, en uno y otro bando, actúan en parodia que contrapone la vulgaridad del presente a la singularidad clásica. Así el sonido del olifante de Rolando en Roncesvalles es sustituido por el rebuzno de un asno (*El resplandor de la hoguera*, cap. XIX, pp. 140-41), y los mutiles agrupados en categorías con nombre de animales (lobos, gatos, raposas, gamos), apenas saben guerrear con palos y hoces para servir a intereses nobiliarios, echando de esas tierras a “camadas de raposos y garduñas”, que no son sino “curiales, alguaciles, indianos y compradores de tierras nacionales”¹⁵; obedeciendo a soberbios orates como el cura Santa Cruz. Los que conforman el ejército carlista si tienen un buen guía, como Miquelo Egoscué, “son lobos que conocen las madrigueras del monte y lo corren de noche con toda seguridad” (cap. XIV, p. 112), pero estas gentes, vendimiadores, pastores, molineros pueden acabar como mendigos, siendo como Josepa la de Arguiñá “perros abandonados que corren por la orilla de las carreteras”, “perros perseguidos a pedradas, perros de ojos lucientes, que un día mata la guardia civil” (*El resplandor de la hoguera*, cap. XIV, p. 114).

Sin embargo para la caracterización de un rasgo, de una habilidad, de una actuación siguen siendo válidas las comparaciones que la tradición popular ha consagrado, cerca de la expresión hecha o del refrán: “el veterano esbozó una sonrisa de león cansado” (cap. VIII, p. 78), “el hombre [Roquito] entró delante corriendo como un

¹⁵ Cf. J. Elizalde, “Valle-Inclán y las guerras carlistas”, *Letras de Deusto*, 14, 29, (1989) p. 79.

gamo, aun cuando traía la pierna derecha, desde el muslo al tobillo envuelta en trapos húmedos y sórdidos”, “Roquito agachaba la cabeza entre los hombros y arrugaba el hocico” (cap. XV, p. 120), “los que iban con él contaban que dormía con un ojo abierto, como las liebres” (*Gerifaltes de antaño* [68]).

En la novela del esperpento la animalización tiende a la máscara. Las comparaciones y las metáforas de esta índole sirven para el retrato de un fante, de un títere, y los rasgos se muestran deformantes en busca de la sátira caricaturesca. Así en *Tirano Banderas* el retrato del dictador: “Desde la remota ventana, agaritado en una inmovilidad de **corneja** sagrada está mirando las escuadras de indios” (*Tirano Banderas* I, III, p. 50), “Tirano Banderas, sumido en el hueco de la ventana, tenía siempre el prestigio de un **pájaro** nocharniego” (I, VII, p. 60), “Tirano Banderas, agaritado en la ventana, inmóvil y distante, acrecentaba su prestigio de **pájaro** sagrado” (I, VIII, p. 61). Su degradación se cumple también en su actitud: “Tirano Banderas con olisca de rata fisgona abandonó la rueda” (III, I, p. 100), “sin alterar su paso de **rata** fisgona, subió a la recámara” (epílogo IV, p. 314).

BIBLIOGRAFÍA

ARENCEBIA SANTANA, Y. “Referente y símbolo. Aproximación al simbolismo femenino en Galdós”, *Estudios canarios: Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núms. 36-37, 1991-1992, pp. 77-92.

ARENCEBIA SANTANA, Y. “La comparación en Galdós”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos* (1990), vol. 1, 1993, pp. 41-53.

ARENCEBIA SANTANA, Y. “Valle-Inclán y Pérez Galdós”, *Descubriendo a Valle-Inclán* ed. I. Pascua Febles, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2012, pp. 57-70.

CAUDET, F.,B. Pérez Galdós, *El amigo Manso*, ed. Madrid, Cátedra, 2001.

ECHEVARRÍA ISUSQUIZA, I., “Acerca del vocabulario español de la animalización humana” CLAC 15, 2003, s.p.

MARTÍNEZ ,F., *Diccionario de Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado* (1788), ed. Facsímil RAE, 1989.

NAVARRO LEDESMA, F., “Grandes figuras. Benito Pérez Galdós. Apuntes para un estudio”, *Nuestro tiempo*, I, 1901, pp. 89-98.

PARADISSIS, A. G., “La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau* de Benito Pérez Galdós”, *Thesaurus BICC* XXVI, 1971, pp. 133-142.

PÉREZ GALDÓS, B., “La sociedad presente como materia novelable” [Discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción. Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1897].

PÉREZ GALDÓS, B., *La desheredada*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1967.

PÉREZ GALDÓS, B., *Tormento*. -Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1968.

RIBBANS, G. y VAREY, J. E., *Dos novelas de Galdós: “Doña Perfecta” y “Fortunata y Jacinta”* (*Guía de lectura*), Madrid, Castalia, 1988.

SENABRE, R., “Introducción”, *El retrato literario (Antología)*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.