

400
F



FILOLOGÍA

AÑO XXVIII, 1-2

1995

TEMAS GALDOSIANOS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS*

"DR. AMADO ALONSO"

F I L O L O G Í A

DIRECTORA: ANA MARÍA BARRENECHEA

Secretario de Redacción: Luis Martínez Cuitiño

Comité de Redacción:

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), Marta Ana Diz (The City University of New York), Guillermo L. Guitarte (Boston College), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Rafael Lapesa (Real Academia Española), Beatriz Lavandera (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Padova), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (Darmouth College), Lore Terracini (Università di Torino), Harald Weinrich (Universität München), Alonso Zamora Vicente (Real Academia Española).

**Agradecemos a la Embajada de España
haber concedido el subsidio
para costear esta publicación.**

La correspondencia editorial debe dirigirse a la Directora del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" (25 de Mayo 217 - 1002 - Buenos Aires - Fax: [54-1] 343-2733); la de canje a Prosecretaría de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Puán 470 - 1046 - Buenos Aires - Fax: [54-1] 432-0121). Los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad (Puán 470 - 1406 - Buenos Aires - Fax: [54-1] 432-0121).

ISSN 0071-495 X

FILOLOGÍA

AÑO XXVIII



TEMAS GALDOSIANOS

Volumen a cargo de María del Carmen Porrúa



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano

Dr. LUIS A. YANES

Vice-Decano

Dr. JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Secretario Académico

Lic. RICARDO P. GRAZIANO

Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. FÉLIX SCHUSTER

Secretario de Supervisión Administrativa

Dr. ANTONIO MARCELO SCODELLARO

PRESENTACIÓN

Entre el 26 y el 27 de octubre de 1995, se realizaron en Buenos Aires las Jornadas Galdosianas organizadas por el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" y por la cátedra de Literatura Española III de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Colaboró en ellas la cátedra de Literatura Española de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario.

El presente número de la revista *Filología* recoge las conferencias y comunicaciones que se presentaron y discutieron durante esos días. A estas colaboraciones se añaden dos trabajos: el de la Dra. Yolanda Arencibia que no pudo asistir y el de la Dra. Denah Lida.

En nombre de las instituciones convocantes, agradezco el auspicio de la Asociación Argentina de Hispanistas y de la Oficina Cultural de la Embajada de España que generosamente ha financiado este volumen .

Por último deseo destacar el apoyo del Sr. Decano de la Facultad Dr. Luis A. Yanes, de la Directora del Instituto y la revista, Dra. Ana Ma. Barrenechea, de la Directora del Depto. de Letras, Prof. Melchora Romanos así como el esfuerzo de mi colega y colaboradora, Dra. Ma. del Rosario Ferrer.

MA. CARMEN PORRÚA

LA FALACIA MIMÉTICA: LA CUESTION DEL REALISMO EN GALDOS

*Para Antonio Sánchez Barbudo
In Memoriam*

Hay unos lugares comunes sobre el arte de novelar galdosiano que nadie o casi nadie cuestiona. Enumeraré unos cuantos:

Que “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” de 1870 es el texto programático de las novelas contemporáneas como lo es el prefacio de Balzac a la *Comedia humana*,

Que el proyecto expuesto en “Observaciones...” no lo pudo poner en práctica hasta la publicación de *La desheredada* porque en la década de 1870 España estaba demasiado politizada y Galdós no tuvo más remedio entonces que hacer novela tendenciosa;

Que noveló a la clase media, porque como escribió en “Observaciones...”:

Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. (1972, 122)

Que en el discurso de ingreso a la Real Academia de 1897 advirtió sobre “la relajación de todo principio de unidad social”, que en 1870 había pivotado en torno a la clase media, y se confesó —en el discurso de 1897— incapaz de “prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana” (1972, 176-177). Con todo, añadió que en esas circunstancias el Arte salía ganando porque éste “se valora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social” (1972, 180). Y a continuación apostillaba Galdós (1972, 181):

Encuéntrome al llegar a este punto con que las ideas que voy expresando, sin ninguna arrogancia dogmática me llevan a una informa-

ción que algunos podrían creer falsa y paradójica, a saber: que la falta de principios de unidad favorece el florecimiento literario; afirmación que en buena lógica destruiría la leyenda de los llamados *Siglos de Oro* en ésta y otra literatura. Ello es que la historia literaria general no nos permite sostener de una manera absoluta que la divina Poesía y artes congéneres prosperen más lozanamente en las épocas de unidad que en las épocas de confusión.

Que Galdós es el novelista por excelencia de Madrid.

Por último, que Galdós es un autor que observó y representó miméticamente la realidad, y de suerte tal que se sumó a la corriente del —en palabras de Erich Auerbach (1993, 522)— “realismo moderno, que desde entonces ha venido desplegándose en formas cada vez más ricas, en concordancia con la realidad continuamente cambiante y expansiva de nuestras vidas”.¹

Pues bien, estos lugares comunes se han ido impregnando de una ganga distorsionadora que afecta, como pretenderé demostrar, la comprensión de la producción novelística galdosiana. El problema estriba, en primera instancia, en que se haya tomado demasiado literalmente los textos programáticos de Galdós.²

Ciertamente, Galdós (1972, 127) en “Observaciones...” dijo querer novelar, siguiendo el ejemplo de Ventura Ruiz Guilera, las “virtudes” y “vicios” de la sociedad de su tiempo. Pero, de un lado, esa sociedad, o como también dice Galdós (1972, 125) “todos nosotros”, estaba más bien limitada a la clase media, de la que don Benito formaba parte. De otro lado, como novelista, adoptaba así un perspectivismo que necesariamente limitaba el alcance de su visión de la realidad, visión que por añadidura, si leemos con cuidado “Observaciones...”, estaba además condicionada por una concepción épica de la clase media, pues, en palabras de Galdós (1972, 123), esa clase

es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y

1 Sobre las formulaciones teóricas de Auerbach, cfr. R. Wellek, “El concepto de realismo en la investigación literaria”, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona, Laia, 1983, 205-206. La contradicción que apunta Wellek, en el libro de Auerbach, entre historicismo y existencialismo, está también latente, como intento desarrollar aquí, en las novelas contemporáneas de Galdós.

2 H. Mitterand, que ponía el ejemplo de varios autores franceses decimonónicos, había alertado contra esa actitud en “Le préface et ses lois: avant-propos romantiques”, *Les discours du roman*, París, Presses Universitaires de France, 1980, 21-34.

los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias.

De entrada, nos encontramos, por tanto, con un engañoso perspectivismo de clase, con un prepotente “todos nosotros” que Galdós, a la hora de escribir novelas, afortunadamente corrigió, enmendándole la plana a su discurso teórico con la praxis literaria.

Me atrevo a aventurar —hay poco riesgo y menos mérito en ello, lo digo sin falsa modestia— que la doctrina literaria presentada en “Observaciones...” no era suficiente para crear un universo propiamente novelesco, como tampoco hubieran bastado —ya lo dieron a entender Marx y Engels—³ las intenciones hilvanadas por Balzac en su famoso prefacio a la *Comedia humana*. Porque la novela decimonónica no se podía construir sobre el suelo arenoso, nada fiable, de la complacencia épica. O, para decirlo en la jerga de Mikhael Bajtin (1989), la escritura que pone el acento valorativo en el “pasado absoluto”, como ocurre con la epopeya, es incompatible con la novela moderna, que está ligada al presente imperfecto.

Galdós, en la década de los años setenta, fue progresivamente distanciándose de su propia clase y a medida que esto ocurría, estaba implícitamente cuestionando su texto programático, la declaración de intenciones pergeñada en “Observaciones...”. Pero nunca renunció, creo que no es menos cierto, a su primera idea de que a la clase media le correspondía la mencionada función rectora/vertebradora de la sociedad. El distanciamiento vino porque se desengañó de su clase, porque los Benignos Cordero se fueron convirtiendo en Baldomeros y Juanitos Santa Cruz.

Pero —insisto— en su mente siempre permaneció fija la creencia de que el modelo a seguir era el representado por los primeros, por la casta de los Cordero. Incluso cuando ese modelo era representado por Gabriel Araceli, a quien Galdós sitúa, en *La batalla de Arapiles* —el último *Episodio* de la primera serie escrito en 1875— en el punto culminante de su ascenso social. Menudo modelo a seguir, cabe pensar. “Soy hombre práctico en la vida y religioso en mi conciencia” (1981, II, 143), dice el otrora humilde Gabrielillo. Como buen pícaro, con sus buenas mañas, el ventajoso matrimonio

3 Hay abundante bibliografía sobre este tema, pero destaca en particular el libro de A. Wurmser, *La comédie inhumaine*, Paris, Gallimard, 1970.

y las excelentes influencias de su suegra, logró una anhelada *aura mediocritas*, que se encargó el mismo de describir: "viví y vivo con holgura; casi fui y soy rico; tuve y tengo un ejército brillante de descendientes entre hijos, nietos y biznietos" (1981, II, 143). Y Gabriel Araceli no renunció, así las cosas, a convertirse —se trata de un discurso el suyo con pretensiones modélicas, de corte épico— en genuino representante de la clase media. Con estas expresivas palabras termina ese *Episodio*:

Adiós, mis queridos amigos. No me atrevo a deciros que me imitéis, pues sería inmodestia; pero si sois jóvenes, si os halláis postergados por la fortuna: si encontráis ante vuestros ojos montañas escarpadas, inaccesibles alturas, y no tenéis escalas ni cuerdas, pero sí manos vigorosas; si os halláis imposibilitados para realizar en el mundo los generosos impulsos del pensamiento y sus leyes del corazón, acordaos de Gabriel Araceli, que nació sin nada y lo tuvo todo. (1981, II, 143)

Galdós comprendió que debía abandonar por motivos estéticos, de estrategia narrativa, el ditirambo de esas aspiraciones burguesas —según Jean Le Bouil y Jean-François Botrel (1973, 137-151) en el siglo XIX se utilizaban indistintamente los términos clase media y burguesía—, aunque tuvo recaídas, como, por ejemplo, en la prédica de la nota que abre *La desheredada* y en la moraleja final de esa novela, dos textos que reproducen básicamente el ideario de Araceli. Pero, claro está, todas esas prédicas, si bien tienen una función metaficcional, es decir programática, poco o nada tienen que ver con la escritura de las siguientes series de los *Episodios* ni con la manera de novelar iniciada precisamente con la novela de Isidora Rufete.

Hay en las novelas de esa segunda manera, como Galdós las llamó en la conocida carta a don Francisco Giner de los Ríos,⁴ una querencia por la clase media y por su habitáculo, por una encrucijada de calles y edificios madrileños que eran su espacio propio y a menudo exclusivo. Pero a medida que fue escribiendo las novelas de esa segunda manera fue en aumento su desencuentro con la generación de burgueses que, tras el fracaso de la Revolución de Septiembre de 1868 —por cierto, culpaba de ese fracaso a la burgue-

4 Cfr. J. F. Montesinos, *Galdós*, Madrid, Castalia, 1969, 10. "La segunda manera", titula Montesinos la nota introductoria a su libro que empieza en esa página, pero, como es sabido, Galdós dijo inaugurar con *La desheredada* su "segunda o tercera manera".

sía—, se hallaban aupados en el placentero disfrute del poder económico, al tiempo que acaparaban el protagonismo social. Y ello porque, a menudo, como ocurría con Baldomero y Barbarita Santa Cruz —el caso de su hijo era todavía más flagrante—, esa situación se producía por causas ajenas a su propio mérito y esfuerzo. Si en el *ancien régime* se heredaba la nobleza ahora se heredaba el dinero. Por eso, nobleza y dinero intentaban, por todos los medios, sin el menor escrúpulo —desde los contertulios de los Santa Cruz al mismo Torquemada—, casamentar entre sí.

La burguesía española se había convertido, en suma, en una clase ociosa —tal es el título del conocido libro de Thorstein Veblen (1987)—, que en vez de crear riqueza se dedicaba a gozar de las plusvalías heredadas, que invertían en bienes inmuebles, en la usura o en la especulación bursátil. A este tema dedicó Galdós parte de su producción novelística. Así lo atestiguan novelas como *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta* o la serie de *Torquemada*.

A Galdós le resultaba imposible cantar, a la altura de la década del 1880, las virtudes —como había anunciado que iba a hacer en 1870, en “Observaciones...”— de los retoños de los Cordero y Araceli. El bloque de poder que representaba esa clase hegemónica y el sistema político, la Restauración, sobre el que se asentaba, se habían convertido en un fraude que repercutía negativamente en el siempre anhelado por Galdós proceso de modernización de la nación española. Cuando comprendió estos extremos, su discurso novelesco se volvió contra ese bloque y contra ese sistema político. La novela se alejaba así del “pasado absoluto” de la epopeya para instalarse en el presente imperfecto, el tiempo de la novela moderna, es decir —en palabras de Bajtin (1989, 465)—, “el tiempo real y dinámico de la contemporaneidad”.

Todo ello iba a afectar asimismo —como veremos en seguida— a la percepción/descripción/configuración de Madrid, el espacio por excelencia de las novelas contemporáneas.

El cronotopo galdosiano, el tiempo y el espacio inaugurado en 1881 con *La desheredada*, había perdido “su *pathos* antiguo (su relación, su unidad con la vida laboral del conjunto social)” y se convirtió “en el marco de la vida individual”. Como dice también Bajtin: “Cuanto más cerrada sea la serie de la vida individual, tanto más aislada estará de la vida del conjunto social, tanto más elevado y absoluto será ese sentido” (1989, 366, 367). Esa cerrazón habría de traducirse en una progresiva disgregación y enajenación de los individuos que habría de abocar a distintas formas de ruptura social.

La novela galdosiana se estaba acercando así más a lo dicho en el discurso de ingreso a la Real Academia de 1879 que a “Observaciones...”, el artículo de 1870. Porque al naufragar —recuerdo nuevamente— “las grandes y potentes energías de cohesión social” y no resultando “fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana”, el Arte “se avaloraba [sic] solo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social” (1972, 180).

Pero este proceso —de ahí los motivos de mi desacuerdo en este extremo con Stephen Gilman (1981)— no significaba renunciar a lo social sino que, al contrario, era una manera de asaltar los predios del en palabras de Bajtin “pathos antiguo”, lo cual se llevaba a cabo desde la individualidad que acorralada, reducida a la interioridad, se encontraba forzada a revolverse contra la totalidad, contra la vida del conjunto social. La responsabilidad de esa situación recaía en la clase media, porque era ella la que había fracasado en su función de cohesionar y estructurar al individuo en la colectividad. Por consiguiente, como Galdós había depositado sus esperanzas en esa clase y se sentía decepcionado, hacia esa clase dirigió en las novelas contemporáneas sus más acervas críticas.

Así pues, ¿no resulta obsoleto a la altura de los años ochenta el proyecto novelístico articulado en “Observaciones...”? Y, por otra parte, ¿cómo desvincular de lo social —vuelvo a insistir— el énfasis en lo humano por el que había abogado Galdós en el discurso de ingreso a la Real Academia de 1879? Porque si ya estaba claro para Galdós, tras el fracaso de la Gloriosa —sus novelas contemporáneas así lo atestiguan—, que la burguesía había renunciado a ejercer la función que de ella esperaba en 1870, no es menos cierto que recurrir a lo humano —es decir, a lo individual— se convertía en una manera de reconocer la inviabilidad de realizar un proyecto común, colectivo. Al individuo, así las cosas, no le quedaba otro remedio que enfrentarse, apoyándose en sus siempre insuficientes fuerzas, a esa mascarada de Estado de/para los detentadores del poder factual, por estar integrados en él, y de esa suerte, desde la marginación y el desamparo, empezar la ardua labor de desenmascarar y denunciar, también de amenazar con la añagaza del petróleo —a la que acude el pobre don Ramón Villaamil en el momento de mayor desesperación— al bloque de poder y a su sistema político, esa farsa de la democracia que fue la Restauración de 1875. Digo su sistema político —esto es, el de la burguesía—, porque hay en las novelas contemporáneas muchas declaraciones en ese sentido. Pienso, por ejemplo, en la casta de los Peces, en *La desheredada*, en Mano-

lito Peña y su esposa Irene, en *El amigo Manso*, y en diversas conversaciones del entorno de los Santa Cruz, en *Fortunata y Jacinta*, que ilustran sin lugar a equívocos las diversas maneras de medrar cuando se conocían los mecanismos del *status quo* y se carecía de escrúpulos.

Como la gran novela de costumbres había nacido bajo el signo de la transgresión y de la ruptura, este doble signo se traducía en una constante irrupción de fisuras en el concepto de tiempo y espacio tradicionales. Al tiempo cíclico, propio de las edades primitivas y de una concepción burocrático-estamental, que persistía durante la Restauración como un apéndice grotesco de las viejas estructuras feudales y caciquiles, fue sucediendo en medios no contaminados por el *status quo* otro tiempo, difícil de prever y de controlar, y por tanto potencialmente revolucionario: me refiero al tiempo de la conciencia. Estoy seguro que John Berger,⁵ de quien tomo esta idea, estaría de acuerdo con Maximiliano Rubín: “¿Qué es el mundo? Fíjate bien y verás —le decía a Fortunata su raquítico enamorado— que no es nada, cuando no es la conciencia” (1992, I, 507). O como dice Bajtin (1989, 366): “Dentro de los límites de la serie individual de la vida se descubre el *aspecto interior* del tiempo”. Pues bien, de un lado, medir el tiempo según este criterio suponía romper con una concepción estática, o sea cíclico-ritual, del tiempo, concepción que amordazaba las deseables expectativas de cambio. Y de otro, ese tiempo de la conciencia, interior, era el tiempo de la novela moderna.

El espacio, según estos mismos criterios, segrega, sutil pero férreamente, a los individuos. En la ciudad burguesa decimonónica no se notan las murallas, son invisibles, nadie las puede ver, pero existen. Porque, desde luego, nadie las puede traspasar. Isidora Rufete entra, bajo falsos pretextos, en el palacio de Aransís pero, tras entrevistarse con la marquesa, se le prohibirá en adelante que vuelva a cruzar el umbral. Fortunata, enloquecida de pena tras ser abandonada por segunda vez por Juanito, se empeñó en visitar a

5 J. Berger, en *And our faces, my heart, brief as photos*. Londres, Writers and Readers, 1984, 9, dice: “The likely duration of a life is a dimension of its organic structure. [...] Man is unique insofar as he constitutes two events. The event of his biological organism —and, in this, he is like the tortoise and hare— and the event of his consciousness. Thus in man two times coexist, corresponding with these two events. The time during which he is conceived, grows, matures, ages, dies. And the time of his consciousness. [...] It is indeed the first task of any culture to propose an understanding of the time of consciousness, of the relations of past to nature realized as such.”

los Santa Cruz, pero cuando llegó a la plaza de Pontejos, dice Galdós (1992, II, 83): “Ver el portal [de la casa de los Santa Cruz] fue para la prójima, como para un pájaro, que ciego y disparado vuela, topar violentamente contra un muro”. Nos hallamos, en suma, ante espacios protegidos, que simbolizan distintos niveles de hegemonía y segregación social.

Así, como ocurría con el tiempo, el espacio debía, a largo y corto plazo, ser cuestionado y transgredido. Todo abocaba, en suma, a que había que construir desde la conciencia, desde la interioridad, una nueva ciudad.

Pero la pregunta que uno inevitablemente se hace es cómo sería factible romper con esa dualidad espacio-temporal, que era instrumentalizada para justificar y emblematicar una sociedad jerarquizada. Aquí necesariamente tenemos que acudir a Galdós, a su ideología. Porque debemos dilucidar si él realmente pensaba que ese mundo era capaz de ser reformado, y si, por tanto, le cabía desempeñar finalmente el protagonismo que le adjudicó en 1870, en “Observaciones...”, o si no había otra alternativa que destruirlo.

Sus opciones —pienso yo— se reducen a estas dos: reformismo o anarquía. Nunca revolución proletaria.⁶ Pero como Galdós, al igual que Zola, rechazaba todo tipo de violencia, la tentación anarquista, siempre latente en ambos escritores, era, salvo en determinados momentos de desesperación, rechazada. Y, claro, uno también ha de preguntarse adónde les fue conduciendo el callejón sin salida del reformismo. Pues, a Galdós al utopismo neocristiano; a Zola, al utopismo fourierista. Pero, como sea, en ambos casos acabaron sus novelas en espacios aledaños de la ciudad burguesa —los barrios del Sur donde comienza *Nazarín* y termina *Misericordia*, las rondas periféricas de París en *La Taberna*— o fuera de esa ciudad —donde se desarrolla la casi totalidad de la acción de *Nazarín*, *Halma*, *El caballero encantado*, o *Trabajo* de Zola—.

He sacado varias veces a colación a Zola porque las novelas galdosianas de la segunda manera tenían contraída una fuerte deuda con el naturalismo (cfr. Caudet 1995). Zola, como por cierto también Balzac, escriben —incluso a pesar de lo que éste último

6 J. F. Botrel recuerda en “Benito Pérez Galdós ¿escritor nacional?”, *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, La Palma, Cabildo Insular, 1977, 72, que Anselmo Lorenzo, después de reconocer en un artículo de 1914, “la grandiosa laboriosidad, brillante genio y tendencia progresista de Pérez Galdós”, lamentaba que en los Episodios Nacionales faltara un volumen que se habría podido titular “La Internacional” y que “los trabajadores... no han fijado la atención del gran cronista de la moderna vida nacional de España”.

dijera en el prefacio a la *Comedia humana*— sobre una sociedad burguesa que estaba inmersa, por múltiples desequilibrios morales, políticos, sociales, económicos..., en un proceso de crisis e incipiente descomposición. De ahí que en las novelas de estos autores exista una continua dialéctica entre los espacios urbanos del centro —donde convivían la vieja nobleza de sangre y la nueva del dinero— y los espacios urbanos de la periferia —donde malvivían las clases menesterosas—. Zola describe en *La Taberna* a los obreros adentrándose como cansinos rebaños desde los misérrimos bulevares de París al centro, para ellos lugar de trabajo, nunca de residencia. Solo a una hetaira de lujo como Nana, hija de los obreros Gervaise y Coupeau, le será permitido instalarse en los espacios vedados a su clase. Pero para escarmiento de la burguesía, porque es presentada como fermento destructor, como una termita que hacía con su inoportuna/desaconsejable presencia, peligrar el espacio burgués. Balzac, por su parte, concluye *Le père Goriot*, con esa magnífica escena en la que el joven Rastignac, desde las colinas del Père-Lachaise se dirige desafiante a la ciudad de París y en tono amenazador le espeta: “Ahora a vernos las caras”. La ironía de Balzac resulta demoledora, pues añade el narrador a continuación: “Y como primer acto de desafío que lanzaba a la sociedad, Rastignac se fue a cenar a la casa de la señora de Nucingen [una de las hijas de Goriot]” (1985, 246).

En la novela galdosiana también se reproduce con regular persistencia esta dialéctica de los espacios urbanos. Porque, Galdós, al igual que otros autores europeos, escribía sobre la obsesión reinante en la clase media por medrar y ascender socialmente al precio que fuere. Aquí no está de más recordar el modelo de Julien Sorel, el héroe trepador que presentó magistralmente Stendhal en *Le rouge et le noir*. Se podrían traer a colación otros personajes del universo novelesco de Balzac o de Zola.

En las dos primeras novelas de la segunda manera, *La desheredada* y *El amigo Manso*, sigue a pie juntillas Galdós, como el discípulo aventajado que era de los mencionados autores franceses, esa temática. Isidora Rufete llega de provincias a Madrid con la alocada aspiración de heredar un quimérico marquesado, instalarse en un palacio y conquistar el centro de la capital. Pero ya en el capítulo 2 nos presenta a Isidora caminando por los horribles y sucios desmontes de la calle Peñuelas, en las afueras de Madrid, donde vive su tía Encarnación Guillén, alias *La Sanguijuelera*. El error de la joven manchega, como el de Gervaise en *La Taberna*, fue no entender el simbolismo de las aguas del riachuelo que, en los pri-

meros capítulos de las dos novelas, ambas heroínas ven lentamente deslizarse frente a ellas.⁷ Porque esas aguas residuales simbolizan el insalvable destino —son dos novelas naturalistas— que les esperaba a las dos. En definitiva, las dos heroínas son eso, residuos, desechos, carne de cañón. Así, a las dos les estaba por igual vedada la ciudad burguesa. Gervaise apenas puso pie en esa parte de la ciudad, pues se movió casi siempre en los barrios periféricos; Isidora estuvo más cerca del Madrid de la nobleza y del dinero, pero siempre como advenediza y peor aún, como prostituta. Y se perdió, como las aguas de la calle-zanja del capítulo 2, en un pozo negro, sin habla y sin memoria, desterrada de sus sueños. O lo que es lo mismo, del espacio urbano nobiliario-burgués.

Manolito Peña, hijo de un carnicero adinerado, tendrá en *El amigo Manso* mejor suerte. Bajo la férrea dirección de su madre, que quiere borrar los orígenes del dinero familiar, sigue estudios con el único y exclusivo fin de poder moverse —¡qué inquina al trabajo honrado descubre constantemente Galdós en la sociedad española!— en los círculos carreristas de la política y el poder. El interés personal tiene prioridad sobre los de los demás para este joven, como para su esposa Irene, prototipos los dos con su conducta de la sociedad de la Restauración. Máximo Manso, maestro frustrado y desengañado de Manolito, tendrá el buen sentido de autoexcluirse de ese mundo que empezaba, para narices tan sofisticadas como las suyas, a apestar, a oler a sentina.

Ciego deseo de ascenso y a menudo forzosa exclusión, teniendo como telón de fondo un cronotopo cargado de simbolismo, he ahí los paradigmas estructuradores de muchas ficciones decimonónicas.

Si ahora recordamos otra novela galdosiana, *El doctor Centeno*, vamos a encontrar de nuevo ese paradigma. Felipín Centeno, que ha oído contar la novela idealista de los Golfín, abandona Socartes y viene a Madrid para hacerse médico (cfr. Caudet 1995, 196-215). La conquista de la ciudad la inicia por los desmontes y cerrillos de San Blas, por los áridos oteros de Getafe y Leganés. Como Isidora Rufete, entra en la ciudad por los arrabales más despoblados y humildes. Estos espacios suburbanos, esta geografía de la

7 B. Pérez Galdós, 1980, 38, hacía bien patente esa relación: "Y siguiendo con su manía [Isidora] de recargar las cosas, como viera correr por la calle-zanja aguas nada claras, que eran los residuos de varias industrias tintóreas, al punto le pareció que por allí abajo se despeñaban arroyuelos de sangre, vinagre y betún, junto con un licor verde que sin duda iba a formar ríos de veneno".

miseria y la marginación social, anticipan que la novela de Felipín Centeno no se iba a parecer en nada a la de los hermanos Golfín, de la misma manera que la de Isidora Rufete nada tuvo que ver con los folletines en los que aparecían hijas de nobles abandonadas que finalmente eran recogidas por sus auténticos padres. El naturalismo había desplazado al idealismo. La novela española salía, sin duda, ganando.

Pero en *El doctor Centeno* hay dos héroes, Felipín Centeno y Alejandro Miquis. Galdós, que recuerda en esta novela su juventud, se identifica con el romanticismo rezagado de Alejandro. Pues como éste llegó a Madrid de provincias, estudió Derecho, abandonó las aulas, escribió dramas románticos que nunca publicó y descubrió las calles madrileñas, donde habría posteriormente de situar la acción de sus novelas. En *El doctor Centeno* presenta Galdós el Madrid de la década de los sesenta, el Madrid de sus fracasados anhelos juveniles de gloria artística. Y, por tanto, aparece el tema balzaciano de las ilusiones perdidas y el flaubertiano de la educación sentimental.

En *El doctor Centeno*, libro nostálgico y entrañable, asoma ya el semblante lírico y a la vez duro y difícil de Madrid, ciudad que habría de entrar en las décadas siguientes en la vorágine de los pronunciamientos, de las contiendas políticas, de la especulación urbanística y bursátil, del lujo y el despilfarro, también del envilecimiento y la miseria moral y material... Todo lo cual ya estaba anunciado en la sentencia de Ido en *El doctor Centeno*: "Mal terrible es ser *hombre-poema* en esta edad prosaica" (1985, 338).

Tras este interludio, eso es en buena media *El doctor Centeno*, Galdós vuelve al asalto de su espacio favorito, Madrid. Pues en *Tormento* pondrá en boca de Agustín Caballero comentarios que rebozan el más amargo sarcasmo: "Vine a Madrid —dice Agustín Caballero—, y Madrid me gustó, créalo usted. Este pueblo donde es una ocupación pasearse, me agrada a mí..." (1984, 58).⁸ Madrid, también comentará Agustín Caballero, ahora de una manera más explícita, era un espacio poblado de pretensiones, de vanidad, de frivolidad y de una moralidad tan intransigente como hipócrita y falsaria. Pero como este mundo le resulta poco respirable, la inevitable ruptura se produce. Agustín Caballero llega finalmente a estas conclusiones: "Te criaste en la anarquía, y a ella, por sino fatal, tienes que volver. Se acabó el artificio. ¿Qué te importa a ti el orden de las sociedades,

⁸ Y más adelante, 159: "Madrid, pueblo callejero, vicioso, que tiene la industria de fabricar el tiempo".

la religión, ni nada de eso?" (1984, 245). Y se ve forzado a abandonar ese espacio, yéndose a vivir con Amparo a Burdeos.

De la capacidad destructora de la sociedad española —porque Madrid funciona, en definitiva como un microcosmos alegórico, como un espacio metonímico— da cumplida razón este horripilante comentario, que tomo también de *Tormento* sobre Pedro Polo: "Era un hombre que no podía prolongar más tiempo la falsificación de su ser, y que corría derecho a reconstituirse en su natural forma y sentido, a restablecer su propio imperio personal, a efectuar la revolución de sí mismo, y derrocar todo lo que en sí hallara artificial y postizo" (1984, 245).

La ventura de Agustín Caballero consiste en que al haber salido de España sin ser nadie había logrado con su trabajo y valía personales atesorar una fortuna, y así se zafó del estigma que marcó para siempre a Pedro Polo, quien, en suma, tuvo la desgracia de haberse quedado en su país. Las palabras de Galdós (1984, 95-96) así lo confirman: "Las grandes energías que su alma atesoraba y que le habrían valido para ganar épicos laureles en otros días, lugares y circunstancias, no le valieron nada contra su desvarío. Todas las armas se embotaban en la dureza de aquella sangre y vida petrificadas, que protegían su pasión como una coraza inmortal a prueba de razones morales y sociales".

Rosalía de Bringas, escandalizada porque Amparo y Agustín Caballero se habían ido a vivir juntos a Burdeos sin contraer matrimonio, llega a pronosticar equivocadamente, pues nada sabía todavía de las tropelías que ella misma iba a ser capaz de hacer: "No habrá ya cataclismo que me coja de nuevo" (1984, 252).

La ironía galdosiana que hay en esta frase de Rosalía sirve de pórtico a la siguiente novela de la serie, *La de Bringas*, cuya acción, situada en los momentos previos a la Revolución de Setiembre de 1868, transcurre en el Palacio de Oriente. Galdós apunta al corazón mismo de España, a la residencia de la Reina Isabel II, con quien Rosalía tiene un sorprendente parecido físico y moral. Por otra parte, la esposa de Francisco de Bringas se prostituirá como ocurrió con los ideales de la Gloriosa. La relación novela/Historia alcanza así unas nuevas cotas y es tal la degradación de la Historia en *La de Bringas* que la novela se puede leer en clave esperpéntica; es decir, como lo que es, un antecedente del mejor Valle-Inclán. En la escena del Salón de Columnas en donde Isabel II reparte un Jueves Santo comida a unos pobres comenta Galdós (1983, 86) que se estaba allí representando una "comedia palaciega", que aquel cuadro teatral era una "farsa".

Rosalía habrá de escuchar de Refugio, hermana de la vilipendiada Amparo, lo que pensaba de Madrid y de muchas madrileñas. Como señalan Alda y Carlos Blanco, en su edición de esta obra,⁹ el narrador al que alude Refugio en esta cita, que una vez más remite al esperpento, es el propio Galdós (1983, 283):

¡Ay!, qué Madrid éste, todo apariencia. Dice un caballero que yo conozco, que es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Y aquí, salvo media docena, todos son pobres. Facha, señora, y nada más que facha. Esta gente no entiende de comodidades dentro de casa. Viven en la calle, y por vestirse bien y poder ir al teatro, hay familia que se mantiene todo el año con tortillas de patatas... Conozco señoras de empleados que están cesantes la mitad del año, y da gusto verlas tan guapetonas. Parecen duquesas, y los niños principitos. ¿Cómo es eso? Yo no lo sé. Dice un caballero que yo conozco, que de esos misterios está lleno Madrid.

El discurso sobre Madrid, que era también —como ya he recordado y supongo nadie cuestiona— un discurso dirigido contra la Restauración y la sociedad española en general, se estaba, a lo largo de las novelas que estoy comentando por orden cronológico, radicalizando. Una vez más hay que recordar lo lejos que quedaba ya aquella visión épica de la clase media a la que hizo referencia en el ya repetidamente mencionado artículo de 1870.

Como sea, esa radicalización había de alcanzar en *Lo prohibido*, en *Fortunata y Jacinta* y en *Miau* todavía nuevas cotas. Montesinos en la introducción a su edición de *Lo prohibido* (1970, 20) comenta que aquel Madrid de la novela —transcurre ésta en la década de 1880— es el del “nuevo régimen ya consolidado, curado, al parecer, de la fiebre política y revolucionaria a costa del sacrificio de todos los ideales; el Madrid que parece haber matado definitivamente a Don Quijote...”

Lo prohibido es la novela en la que la sociedad madrileña está pintada con tonalidades más decadentes y enfermizas. Acaso porque, como apuntaba Montesinos, las cenagosas aguas de la Restauración se habían detenido en un pestilente remanso y el aire resultaba ya insoportable.

Al repasar la nómina de los personajes que pueblan las novelas que van de *La desheredada* a *Lo prohibido*, se llega fácilmente a la conclusión de que la gente que llegaba a Madrid, o que estaba

9 Cfr. en la página 283 la nota 118.

ya allí instalada, es cada vez más degenerada. Tal vez porque Madrid se había convertido a la altura de la década de los ochenta en un espacio del todo infecto y corrupto. Por ello, sin duda, atraía a una cohorte de crápulas capaces de las mayores y más sofisticadas perversiones.

José María Bueno, que decía “saber el precio de las cosas” (1970, 115) y que pronto descubrirá que el lema de Madrid es “el eterno quiero y no puedo” (1970, 161), se dedica a comprar a sus primas porque a él sólo le gustaba disfrutar esa fruta prohibida.

Pero, con todo, su prima Eloísa le dará, para sorpresa suya, alguna que otra lección de cómo se amasaban fortunas en aquel Madrid de la Restauración:

Vamos a ver —le dijo Eloísa en una ocasión a José María—: ¿por qué tú que tienes dinero y sabes manejarlo, no vas a la Bolsa a hacer *dobles*? ¿Por qué no te haces amigo, muy amigo, de los ministros, para ver si cae un empréstito de Cuba [...]? Con que el ministro de Ultramar te encargara de hacer la suscripción, dándote el 1 por ciento de comisión o siquiera el medio, ganarías una millonada. [...] ¡Lástima que no hubiera guerra civil! pues si la hubiera, o te hacías contratista de víveres o perdíamos las amistades. [...] Si yo pudiera seguir en mi tren de antes, invitaría al ministro de Hacienda, a todos los ministros, y los embobaría con cuatro palabras amables, y me haría dueña de todos los secretos de la alta banca... [...] También se procuraría que el Gobierno comprara acorazados para que tú, como quien hace un favor, te encargaras de hacer los pagos... Porque sí, hay que fomentar nuestra marina de guerra. ¿Cómo crees que ha pagado Villalonga sus trampas sino con lo que va sacando de las compras de máquinas en Inglaterra. ¡Oh!, yo sé mucho... (1970, 200-201)

Pero Galdós pensó acertadamente que tal vez estaba cargando demasiado las tintas en Madrid. Así, introdujo, en *Lo prohibido*, unos comentarios de Raimundo, quien en la Memoria que acompañaba a su *Mapa moral gráfico de España*, llegaba a estas conclusiones:

Pásmate: hasta en política lleva ventaja Madrid a las provincias, y las capitales de éstas, a las cabezas de partido. En la Memoria pruebo que los políticos de aquí, tan calumniados, son corderos en parangón de los caciques de pueblo, y que el ministro más concusionario es un ángel comparado con el secretario de Ayuntamiento de cualquiera de esas arcadias infernales que llamamos aldeas (1970, 304-305).

Fortunata y Jacinta es la novela por excelencia de Madrid. Como sobre este tema se ha escrito profusamente, a mí me gustaría tan solo destacar que si Galdós proyectó —así lo prueba sobre todo el manuscrito Alpha— escribir una gran novela en torno a una familia de ricos comerciantes matritenses, a medida que fue redactando el manuscrito final se fue percatando de que ese mundo había dejado de ser novelable. Porque la clase media, tomando como modelo a los Santa Cruz y a su círculo, al tener todos sus deseos satisfechos no ofrecía apenas resquicios para insuflar una acción novelesca.

Así las cosas, Galdós fue en busca de la novela en el cuarto estado. Y, de este modo, pudo dar protagonismo a una mujer de clase media, Jacinta. Las “Dos historias de casadas” no se hubiera podido tejer, textualizar, sin esa incursión, novelísticamente regeneradora, en los barrios pobres del Madrid de los años 1869-1876.

El espacio tomaba así, en *Fortunata y Jacinta*, una nueva e inédita dimensión. Una novela tan extensa como ésta, en la que más de una cuarta parte estaba dedicada a describir con toda suerte de detalles, con una técnica puntillista, el mundo de los Santa Cruz, necesitaba el soporte novelesco de una mujer del pueblo que, para colmo empieza a entrar propiamente en el novela cuando ésta va aproximadamente por la mitad. Ya no podía seguir escribiendo Galdós desde la perspectiva de la clase media; ahora había tomado su pluma un nuevo derrotero.

Galdós, ya lo he mencionado al comienzo, estuvo siempre identificado, aun cuando le defraudó en sus expectativas, con la clase media, a la que él mismo pertenecía. Por eso, al empezar a novelar desde la perspectiva de otra clase, el cuarto estado, su conocimiento de esa realidad era muy endeble. De resultas de ello, su discurso se fue haciendo más abstracto. Quizás en ello se encuentre una de las claves explicativas de la dialéctica sociedad/naturaleza o de la idea de conciencia que estallan, como motivos principales, en *Fortunata y Jacinta*. Esta nueva vereda, que Galdós pisaba con demasiado gravosa impedimenta, dado su talante ideológico, le fue empujando hacia una confrontación interclasista, que resolvió como enseguida veremos, en clave de inmólación personal —caso de *Miau*— o en clave neocristiana —caso de las novelas llamadas espiritualistas—.

Debe destacarse con especial énfasis que este proceso —algo que ya quedaba definitivamente apuntado en *Fortunata y Jacinta*— había hecho que emergiera en el horizonte novelesco galdosiano, porque así ocurría en la realidad, el cuarto estado. Esta clase

empezaba a tener protagonismo en la novela como en la sociedad —en Francia ocurrió antes; *Germinie Lacerteux* data de 1864 y *La Taberna* de 1877— porque estaba tomando conciencia de que después de tantos años de ser instrumento u objeto, finalmente le correspondía actuar, ser sujeto de la Historia. Su hora había comenzado a sonar y esa nueva realidad debía necesariamente dejarse notar en el cronotopo galdosiano. Se le podrá acusar a Galdós de connivencia con su clase, a pesar de que nunca dejó de criticarla, pero ello, efectivamente fue así, nunca le cegó hasta el extremo, como ha señalado certeramente Manuel Tuñón de Lara (1970, 25), de “identificarse con la parálisis de la historia de España...”

En *Miau* se produce la ruptura con el Estado, con el sentido colectivo de la vida social. La vida individual es el único refugio, pero la impotencia y la enajenación son tan absolutas que no hay otra salida que la autoinmolación. Ramón Villaamil antes de suicidarse, advierte a tres jóvenes, seguramente por las trazas “labradores que han dejado la oscura pobreza de sus aldeas por venir a esta Babel a pretender un destino que les dé barniz de señorío y aire de personas decentes...”:

—Jóvenes, pensad lo que hacéis. Aún estáis a tiempo. Volved a vuestras cabañas y dehesas, y huid de este engañoso abismo de Madrid, que os tragará y os hará infelices para toda la vida. Seguid el consejo de quien os quiere bien, y volved al campo. (1986a, 272)

Galdós saca de Madrid, como aconsejado por don Ramón Villaamil, la acción de *Angel Guerra*, de *Nazarín*, de *Halma*, de *El caballero encantado*. *Misericordia* se desarrolla donde acaba la ciudad, en sus arrabales más derrotados. Pero en ellos, todo hay que decirlo, la luz y el aire son más límpidos, más traslúcidos. Algo que también descubrirá Torquemada, demasiado tarde, al final de su vida, de su novela.¹⁰

A las cabañas y dehesas toledanas huirá Angel Guerra, desen-

10 “Ordenó al cochero que le llevara por las afueras... No bien salió el carruaje a las rondas sintió Torquemada que se le iba metiendo en el alma la placidez de aquel hermoso día de mayo; y al avanzar hacia los suburbios, cuanto veía, suelo y casas, árboles y personas, se presentaban a sus ojos cual si hubieran dado a la Naturaleza una mano de alegría o pintándola de nuevo. Así vio el tacaño lo que veía: los transeúntes, gente de pueblo que habitaba en aquellos arrabales, se le antojaron felices que iban por la calle o carretera pregonando, con la expresión del rostro más que con la palabra, la dicha de que se hallaban poseídos aquel día supremo”, Pérez Galdós 1982a, 582.

gañado, después de una sonada algarada republicana, de la política y de Madrid. Nazarín se alejará de Madrid, “buscando más campo, más horizonte y echándose en brazos de la Naturaleza, desde cuyo regazo podía ver a Dios a sus anchas.” Y exclamará: “¡Cuán hermosa la Naturaleza, cuán fea la Humanidad!... Vivir en la Naturaleza, lejos de las ciudades opulentas y corrompidas, ¡qué encanto!” (1986b, 64-65). En *Halma* las ideas de Cristo solamente pueden llevarse a la práctica fuera de Madrid, porque esta ciudad representa un espacio en donde ha cristalizado la impiedad, “toda la vulgaridad y toda la insulsez de la sociedad presente” (1979, 316). En *El caballero encantado*, don Carlos de Tarsis, metamorfoseado en el labrador Gil, recorrerá las parameras y serranías, las áridas tierras de España, donde se redimirá de su anterior vida de ocio y despilfarro señoril. Entrar en el surco, le recuerda que “la tierra ha sido dada a la Humanidad para su sustento...” (1982b, 1111).

Madrid está, de todos modos, siempre presente en estas obras. Porque Galdós, a fin de cuentas, pretendía, desencantado como Angel Guerra de la política de partido, buscar otras vías para salvar al país del hundimiento político y social. Más que discursar sobre cuestiones de viejo y nuevo cristianismo, tema que desde luego le preocupaba, su objetivo principal —se trata de su más vehemente empeño— era encontrar nuevas maneras de regenerar a España. Su discurso, a finales de siglo, fue coincidiendo con el de la generación del 98, con las distancias que interpuso en su artículo “Soñemos, alma, soñemos” (1982b, 1258-1260).¹¹ De ahí que se distanciara de Nazarín, quien dijo no entender el lenguaje de un alcalde que le hizo estas consideraciones, que, por contra, sí debía compartir Galdós. Como sea, estas palabras las habría suscrito Zola, quien, en términos parecidos, se las dirigió a Tolstoi:

¡Ah, señor mío —le decía el alcalde a Nazarín—, el día que tengamos una Universidad en cada población ilustrada, un Banco agrícola en cada calle y una máquina eléctrica para hacer de comer en la cocina de cada casa, ¡ah!, ese día no podrá existir el misticismo! Y yo me permito creer..., es idea mía..., que si Nuestro Señor Jesucristo viviera, había de pensar lo mismo que pienso yo, y sería el primero en echar su bendición a los adelantos, y diría: “Este es mi siglo, no aquél...; mi siglo éste, aquél no”. (1986b, 164)

11 Este artículo se publicó en 1903, en el primer número de la revista *Alma Española*.

Galdós (1986c, I, 141) puso en boca de Angel Guerra unos recuerdos que bien podía haber tomado de su propia experiencia, que bien podían remitir a él mismo:

Desde niño, es decir, desde la segunda enseñanza, sentía yo en mí la exaltación humanitaria. Estudiaba la historia, oía contar sucesos antiguos y modernos, y en lo leído y en lo contado, así como en lo visto directamente por mí, me impresionaba el dolor y la injusticia, compañía inseparable de la humanidad, y se me antojaba que el mal debía y podía remediarse. ¡Ensueños de chiquillo despierto y algo pedante! Ya hombre, persistió en mí la idea de que la sociedad no está bien como está, y que debemos reformarla.

Reformar la sociedad, he aquí una de las claves del conjunto de la novelística galdosiana. La serie espiritualista no fue una excepción. De ahí que el *dominismo* de Angel Guerra no renunciara al materialismo de remediar los males nacionales. Así de contundente había sido a este respecto:

Pues yo quiero renovar el carácter profundamente evangélico de las órdenes antiguas, y vaciarlo en los moldes de la vida contemporánea. [...] Pues aquello no puede resucitar sino en la forma que propongo: el espiritualismo encarnado en las materialidades de la existencia, pues si Dios se hizo Hombre, su doctrina tiene que hacerse Sociedad. (1986c, II, 608-609)

Don Juan, su contertulio, no pudo menos, al escuchar estos argumentos, que expresar el temor de que Angel “con su vocación religiosa y su misticismo, no había [sic] dejado de ser tan revolucionario como cuando se desvivía por alterar el orden público, antes de venir a Toledo” (1986c, II, 608-609).

Descartada la anarquía —como señalaba más arriba—, apuesta Galdós decididamente, también en estas novelas espirituales, por el reformismo social. Pero esa apuesta es planteada desde un individualismo extremo y virulento. Tanto es así que, por paradójico que parezca, salta la sospecha de que Galdós no se había desprendido, ni en sus novelas espirituales, de su querencia anarquista. A Angel Guerra se le escapa esta frase, que habría hecho feliz a don Ramón Villaamil y sin duda hubiera bastado para que éste se apuntara al *dominismo*: “el Estado mismo se ha de subordinar a nosotros” (1986c, 608).

Pero, por otra parte, cabe relacionar este tipo de anarquismo con el culto galdosiano a la locura quijotesca. Hay toda una serie de

personajes que avala esta idea. Son tantos los ejemplos que me limitaré a poner sólo estos dos. El ejemplo de un Maxi Rubín, quien dice al entrar en el manicomio: “No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas” (1992, II, 542) y el de un Angel Guerra, quien es no menos contundente: “No pienso ser nunca un organillo que se toca desde fuera con manubrio. No; mi música dentro de mí está” (1986, II, 610).

En cualquier caso, estos santos o locos de las novelas espirituales son expulsados o ellos mismos se expulsan de la ciudad. Resultaba total y absoluta la incompatibilidad entre unos individuos con esa personalidad e ideales y el espacio urbano de Madrid, del que Andara dice en *Nazarín* que era la perdición de la gente honrada” (1986b, 73).

Sin embargo, Galdós, como los personajes de esta novelas espirituales, tenía también sus miras puestas en las materialidades de la sociedad civil. Entre el Toledo de Angel Guerra, capital religiosa de España, y Madrid, la capital civil, se inclina Galdós por esta última. Incluso Nazarín aconseja en *Halma* a Catalina de Artal que se deje de misticismos y se case. El falansterio de doña Catalina se iba así a convertir en un lar de un matrimonio acomodado.¹²

Tras haber logrado la reforma moral, urgía regresar a casa —a esto se reduce la salida espiritual de la novela galdosiana— para hacer habitable el espacio urbano en un mundo en el que el egoísmo, el arribismo, el hedonismo y, en suma, el culto al dinero había desquiciado las relaciones sociales, las instituciones políticas e incluso las religiosas. Lo que Benina le dijo a Juliana es, coincidiendo con la recomendación de Nazarín a Catalina en *Halma*, lo que quiso decir Galdós (1982c, 318) con sus novelas espirituales a la clase media de su tiempo: “... y ahora vete a tu casa, y no vuelvas a pecar”.

El final de *El caballero encantado* viene a coincidir, aunque en clave laica, con ese mismo mensaje. Carlos de Tarsis y Cintia, después de sus andanzas por el mundo al revés del encantamiento vuelven en Madrid, a la realidad, a la “vida normal” (1982b, 1130). Madrid, que al comienzo de la novela era calificado de “capital muy provinciana”, “arrabal distante que recibía de lejos la irradiación de la cultura europea...” (1982b, 1013), se va a convertir en un espacio reificado por Tarsis. Recién llegado a su casa donde todo esta-

12 Y así terminó todo aquel “sainetón grotesco —que inventara, según un pariente de la Catalina (cfr. 1979, 194), ésta y Nazarín, su limosnero— de llevarse a Pedralba toda la cuadrilla nazarista...”

ba como lo había dejado en fecha remota, descubre una carta de Cintia en la que le invitaba a un encuentro y le comentaba que había corregido el orgullo y desprecio con el que, antes del encantamiento, miraba “a los que no poseían caudales como los que por herencia, no por trabajo, poseo yo...”, entonces Carlos, exultante, exclama: “Madrid, mío, ¡qué bello eres! Dentro de un rato me darás la compensación de las horribles noches de Singuenza y Piatarque” (1982b, 1129). Cintia, también de regreso a la “vida normal” descubre —así se lo comunica a Carlos en su encuentro— que todavía es más rica que antes porque un tío suyo había encontrado en sus dominios de Colombia una mina de plata (cfr. 1982b, 1130). Todas las enseñanzas sacadas en el encantamiento-castigo por los inhóspitos y azarosos pedregales de la Castilla rural se reducen a este programa de corte regeneracionista: “Construiremos 20.000 escuelas aquí y allá y en toda la redondez de los estados de la Madre. Daremos a nuestro chiquitín una carrera; lo educaremos para maestro de maestros” (1982b, 1131).

La clase media retomaba, con caudales no ganados como en el caso de Cintia con el trabajo sino heredados, el perdido protagonismo social y su acción se limita, como ya había ocurrido en los breves prólogo y epílogo de *La desheredada*, a pregonar un mensaje pedagógico, de escuela —se trata de un reformismo de muy corto vuelo— sin despena. Como Carlos y Cintia, y la clase que representaban, tenían bien repleta la despena, sin duda podían permitirse hablar de abstracciones escolares.

En parecidos términos se expresaba en *La primera República*, que escribió en 1911, dos años después de *El caballero encantado*. En ese *Episodio* de la quinta serie Tito Liviano, alter ego de Galdós, dice haber encontrado en la figura de su novia Floriana, a quien los dioses habían creado para el “fin sin fin de la educación de los pueblos” (1981, V, 416), la clave para la regeneración de la vida española con la que, de manera especial en esta última serie, se había mostrado en extremo pesimista. Tito Liviano da cuenta de la panacea para sanar los males de España y, no satisfecho con ello, también los de los países de su entorno:

Las divinidades que gobiernan el mundo han dispuesto que el Fuego plasmador se una en coyunda estrecha con la Femenidad graciosa y fecunda, para engendrar la felicidad de los pueblos futuros. Antes de que acabe esta generación se ha de ver en pos de Floriana un enjambre de 1.000 niñas, que al llegar a la edad juvenil encarnarán la belleza, la ternura, la gracia y la sutileza educativa... Cada una de esas

1.000 criaturas, hijas de Floriana dará al mundo otras 1.000. Ya puedes comprender que con un 1.000.000 de maestras como esta que has visto, tu patria y las patrias adyacentes serán regeneradas, ennoblecidas y espiritualizadas hasta consumir la perfecta revolución social. (1981, V, 436-437)

Galdós, el narrador de esta escena, confiesa no tener respuesta “a predicción tan sublime” y reconoce que su “papel en el mundo no era determinar los acontecimientos, sino observarlos y con vulgar manera describirlos para que de ellos pudieran sacar alguna enseñanza los venideros hombres” (1981, V, 437). Pero, ¿observaba la realidad o simplemente miraba las quimeras que inventaba en su fuero interno? ¿A esto se había reducido la teoría novelística que él mismo, desde la década de 1860, había estado elaborando en torno a la mimesis, a la observación de la realidad exterior?

Galdós terminó volcando en estas novelas y episodios la ironía —lo que no deja de ser, valga la redundancia, una terrible ironía— sobre su propio discurso. Porque después de haber negado validez a la epopeya, es decir al bajtiniano “pasado absoluto”, y de apostar por el presente imperfecto, reificaba un hipotético-utópico futuro perfecto en donde la clase novelable, a la que había aludido en “Observaciónés.?? de 1870; reconquistaria su hegemonía! Sin embargo, la épica imposible de la clase media, dentro de los presupuestos del realismo —lo cual, como he intentado mostrar más arriba, el propio Galdós evidenció en sus novelas desde *La desheredada* a *Miau* y, en particular, en los *Episodios* de la quinta serie, alegatos todos de una enorme dureza contra la clase media—, le fueron conduciendo a un discurso redencionista dirigido a esa clase, a su salvación moral y social. No encontraba, a menudo se pasa por alto, incompatibilidad alguna entre ambas salvaciones.

La falacia mimética de la novela galdosiana de su segunda manera consiste —al menos es la conclusión a la que llego yo— en la pretensión de imponer, so pretexto de representar la realidad no como era sino tal como debería ser, un tropo voluntarista que, en última instancia, aspiraba a la trasposición literaria, con metas redencionistas, de una mimesis inexistente, carente de referentes reales y/o históricos. Esta carencia fue precisamente la que arrastró a Galdós —insisto por última vez— a la utopía espiritualista-reformista.

Acaso optó por esta alternativa porque su relación con la realidad española había alcanzado con el tiempo un nivel tan insostenible, de desesperación tal —en algunos de los últimos *Episodios*

llega incluso a decir que la sociedad de la Restauración le deprimía—,¹³ que todo apuntaba irremediabilmente a soluciones que un liberal progresista, un ilustrado como él no podía aceptar: la solución del petróleo a la que alude don Ramón Villaamil en *Miau* o la solución de la violencia revolucionaria pregonada por José Izquierdo en *Fortunata y Jacinta*.

FRANCISCO CAUDET

Universidad Autónoma de Madrid

OBRAS CITADAS

- AUERBACH, ERICH. 1993. *Mímesis*. México, Fondo de Cultura Económica. 2ª reimpr.
- BAJTIN, MIKHAEL. 1989. "Épica y novela. (Acerca de la metodología del análisis literario)" y "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 458-485.
- BALZAC, HONORÉ. 1985. *Papá Goriot*. Barcelona, Planeta. Ed. J. Albiñana.
- BERGER, J. 1984. *And our faces, my heart, brief as photos*. Writers and Readers.
- BOTREL, J. F. 1977. "Benito Pérez Galdós ¿escritor nacional?" Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. La Palma, Cabildo Insular.
- CAUDET, FRANCISCO. 1995. *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. Madrid, Universidad Autónoma.
- GILMAN, STEPHEN. 1981. "The art of genesis", *Galdós and the art of the european novel: 1867-1887*. Princeton, Princeton University Press, 291-319. Anteriormente publicado bajo el título "The birth of Fortunata", *Anales galdosianos* 1, 1966, 55-66.
- LE BOUILL, JEAN - BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. 1973. "Sur l'idée de "clase media" dans la pensée bourgeoise en Espagne au XIX^e siècle", *La question de la "bourgeoisie" dans le monde hispanique au XIX^e siècle*. Burdeos, Editions Bière, 137-151.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1970. *Lo prohibido*. Madrid, Castalia. Introducción de J. F. Montesinos.

13 Cayó en ese estado en parte por su entonces ya incipiente ceguera y además —acaso sobre todo— porque, como decía en *De Cartago a Sagunto*: "Contiendas tan vanas y estúpidas como las que vió y aguantó España en el siglo XIX, por ilusorios derechos de familia y por unas briznas de Constitución, debieran figurar únicamente en la historia de las riñas de gallos. Así lo pensaba yo en aquellas horas siniestras de mi vida, y así lo pienso todavía", Pérez Galdós, 1981, V, 503.

- 1972. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" y "La sociedad presente como materia novelable", *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona, Península. Ed. L. Bonet.
- 1979. *Halma*. Salamanca, Ediciones Almar. Ed. J. J. Mora.
- 1980. *La desheredada*. Madrid, Alianza Editorial. 6ª edición.
- 1981. *Obras completas. Episodios nacionales*. Madrid, Aguilar. *La batalla de Arapiles* (vol. II) y *La primera República* (vol. V).
- 1982a. *Las novelas de Torquemada*. Madrid, Alianza Editorial. 5ª edición.
- 1982b. *El caballero encantado, Obras completas. Novelas. Miscelánea*. Madrid, Aguilar. vol. III.
- 1982c. *Misericordia*. Madrid, Cátedra. Ed. L. García Lorenzo.
- 1983. *La de Bringas*. Madrid, Cátedra. Ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga.
- 1984. *Tormento*. Madrid, Alianza Editorial.
- 1985. *El doctor Centeno*. Madrid, Alianza Editorial.
- 1986a. *Miau*. Madrid, Alianza Editorial.
- 1986b. *Nazarín*. Madrid, Alianza Editorial.
- 1986c. *Angel Guerra*. Madrid, Alianza Editorial. 2 volúmenes.
- 1992. *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Cátedra. Ed. F. Caudet. 2 volúmenes.
- TUÑÓN DE LARA, MANUEL. 1970. *Medio siglo de cultura española, 1885-1936*. Madrid, Tecnos.
- VEBLEN, THORSTEIN. 1987. *Teoría de la clase ociosa*. Barcelona, Orbis.

LOS LECTORES DE GALDOS

Una novela que carece de público es un rotundo fracaso, pues pierde su esencia de acto de comunicación.¹ Como el autor más célebre del siglo diecinueve español, Benito Pérez Galdós jamás se encontraba privado de receptores para sus escritos, aunque siempre buscaba medios para ganarse nuevos aficionados. El hecho de que tres generaciones tras su muerte sigue encontrando a sus lectores plantea la pregunta: ¿Quiénes son los lectores de Galdós?, pregunta que encierra su variante: ¿Quién es el lector de Galdós? No son la misma pregunta, pues la pluralidad de lectores carnales se distingue de la entidad abstracta y singular, el lector. Los lectores poseen a Galdós; el lector es posesión suya. Estas preguntas engendran otras dos: ¿Para quién escribe Galdós? Y ¿para qué escribe Galdós? Son mucho más complejos estos planteamientos de lo que parecen a primera vista, pues se trata por una parte de una investigación sociológica y por otra parte de una indagación narratológica.

La crítica contemporánea, fragmentando al lector en persona y concepto, le concede protagonismo y sondea una serie de incógnitas sobre su identidad, su origen, su colocación espacial y su poder. Al sacarle del olvido, la narratología corriente cuestiona si el recep-

1 Estas páginas, levemente retocadas, son la ponencia que presenté durante las Jornadas Galdosianas que tuvieron lugar en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires en octubre de 1995. Parte de este trabajo acaba de ser publicado bajo el título de "Galdós, novelista realista, moderno, posmoderno..." en *Siglo Diecinueve*, I, 1995, 205-214. Otra parte es un anticipo de mi aportación a la labor de un equipo, dirigido por Yolanda Arencibia, que está estudiando las tácticas creadoras de Galdós. Quiero expresar mis más sentidas gracias por su invitación y por su calurosa acogida a María del Carmen Porrúa y a sus colegas María del Rosario Ferrer y Ana María Barrenechea. A mi amigo Francisco Caudet le debo también las gracias por haber impulsado este primer contacto mío con las tierras rioplatenses.

tor de una ficción es persona de carne y hueso o si es, también él, una ficción, una configuración lingüística del texto escrito. Cuestiona si el lector es producto de un enlace biológico entre hombre y mujer o si es, como el Máximo Manso galdosiano, “sombra de sueño”, invención de una imaginación exaltada; cuestiona si existe un lector en el texto antes de que entre en el texto el lector que lee el texto; y cuestiona si se trata de dos entidades distintas o de manifestaciones desdobladas de una sola identidad mediada por el texto.

Para identificar al lector galdosiano —o al lector de cualquier novela— hay que tener en cuenta factores temporales exteriores al texto literario y factores estructurales intrínsecos al texto. El lector siempre y simultáneamente opera en dos mundos: el de su propia realidad histórica y el de la realidad ficticia. Me voy a fijar en los tres espacios que ocupan los lectores: primero, la coyuntura histórica que el lector contemporáneo comparte con el autor; segundo, la circunstancia del lector de un futuro más allá del alcance del autor; y tercero, el espacio interior de la novela donde el autor tiene la oportunidad de crear a su lector. Parte del encanto de Galdós como novelista reside en su conciencia de esta múltiple identidad de sus lectores.

1. EL LECTOR CONTEMPORÁNEO

La carrera de Benito Pérez Galdós abarca sus 77 años de vida mortal, vida que se ganó con su escritura, y sus 75 años de inmortalidad, inmortalidad que le ganó su escritura; abarca los 127 años desde que nació su primera novela, y no se ha parado el reloj. En este esquema temporal, Galdós, como todo autor, siempre se dirigía a sus contemporáneos. Dos metas regían su actividad creadora. La más noble e importante era su misión ambiciosa de reformar la novela española de su tiempo, género que consideraba estancado, vacío y desvinculado de su época. Quería contrarrestar la corriente sentimental, escapista, la influencia del folletín; quería imponer nuevas fórmulas basadas en la observación de la realidad social de finales del siglo diecinueve. Él mismo, en dos ensayos muy citados, recalca la necesidad de una “novela nacional de pura observación”, “donde respire y se agite todo el cuerpo social” y donde “los hechos son los más naturales de la vida, verificándose siempre con la más estricta lógica” (Pérez Galdós 1972, 118, 121, 126). Galdós se delegó el cometido de crear una novela renovada donde la representación de la realidad en sus más minuciosos detalles, con todas sus ta-

chas, produciría un “perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (176). Esta misión la ejecutó asiduamente en las páginas de sus *Novelas españolas contemporáneas*, y simultáneamente, con sus *Episodios nacionales*, creó un nuevo tipo de novela histórica que documentaba con todos los ardidés del creador de ficciones los grandes acontecimientos de su siglo.

El segundo impulso que motivó a Galdós a escribir es menos idealista que el primero pero perfectamente normal: escribió novelas —y luego teatro— para ganarse dinero, para mantener su estilo de vida. En este respecto, las estadísticas son una medida del éxito de Galdós en su tiempo: para el año de su muerte, medio siglo tras la publicación de su primera novela, se habían puesto en circulación un millón setecientos mil volúmenes de sus novelas, un promedio de treinta y cinco mil por año, lo cual para España es una cifra enorme (Botrel). En otras palabras, Galdós se dirigió a los compradores de sus libros, y con sus libros quería ampliar su círculo de aficionados. Escribió *La sombra* para su público de 1870, *El caballero encantado* para su público de 1912, los *Episodios nacionales* para sus compatriotas que acababan de heredar aquella historia. Con los *Episodios* los españoles aprendieron su historia, y en las *Novelas contemporáneas* se vieron retratados a sí mismos. Estos lectores de su época tenían una tía que vivía al lado de Torquemada en la madrileña calle de Tudescos; hacían sus compras en la misma tienda que Benina; habrían podido ver a Fortunata sorbiendo un huevo crudo en la Cava de San Miguel; mandaban a sus hijos a hacer estudios universitarios con el profesor a cuya clase asistía Villalonga; perdían su puesto por las mismas razones políticas que Villaamil; se paseaban por las plazas de Chamberí en compañía de Tristana y don Lope; evitaban a los pobres en el barrio de las Cambroneras; y se dejaban enterrar al lado del buen Evaristo Feijoo en el cementerio del Sur. Este público, la burguesía urbana de finales del diecinueve, vivía, junto con Galdós, la realidad en que Galdós se inspiraba para crear la realidad que Galdós inventaba para entretener e inspirar a este público —inspirarlo no sólo a una conciencia social y moral más elevada sino a comprar y leer sus novelas—. He aquí el círculo inevitable de la novela realista.

Jean-François Botrel ha estudiado a fondo estos públicos lectores de Galdós, los esfuerzos que hizo el autor para conquistárselos y los parámetros ideológicos que entraron en estas precarias relaciones. María Isabel García Bolta, investigadora en las Islas Canarias, da fe de la existencia de estos lectores “de carne y hueso y con una biografía” (495), que le escribieron cartas ofreciéndole en-

tusiastas aplausos los más pero no faltó quien lo invitó a un duelo por considerarse ofendido en su honor por *Marianela*. El lector contemporáneo vivía muy de cerca la realidad de las novelas galdosianas, y Galdós no despreciaba el poder de este lector suyo.

2. EL LECTOR FUTURO

Aunque sea intensa su ansia de eternidad, el escritor no puede dirigirse a un futuro inexistente, desconocido, a un lector fantasmal. La voz del artista, sin embargo, sobrevive al artista, porque si el público del *autor* muere con él, el público de sus *novelas* vive para siempre. El artista cuya percepción entre los lectores se queda invariable a través del tiempo corre el peligro de estancarse en su condición de vestigio del pasado, de verse reducido a curiosidad arqueológica. El gran acierto de Cervantes no es la creación de la primera novela moderna, de un nuevo género, aunque así lo hiciera; es más bien la invención de un relato en el cual la posteridad ha percibido a una misma vez la primera novela y la primera antinovela. El Quijote que han creado Laurence Sterne en el siglo dieciocho, los románticos en el diecinueve y Unamuno, Ortega y Borges en el veinte trasciende toda limitación históricamente determinada y circunscrita.

Igual pasa con nuestro gran heredero de Cervantes. Si los contemporáneos de Galdós conocieron la historia de España en los *Episodios* de Galdós, gracias a esta serie la aprendieron también, por su propia confesión, Octavio Paz, y motivado por éste, Carlos Fuentes. El frenesí de actividad crítica sobre Galdós en nuestra época y por las dos orillas del Atlántico da plena fe de la vigencia de sus novelas. Algunas de sus ficciones siguen leyéndose más que otras —*Doña Perfecta* y *Marianela*, por ejemplo, que no son necesariamente las mejores— y otras han adquirido resonancia por las películas de Buñuel —*Nazarín* y *Tristana*— mientras que varias ya ocupan un puesto firme y destacado entre los títulos canonizados por los estudiosos: *Fortunata y Jacinta*, la serie de *Torquemada*, *La desheredada*, *La de Bringas*, *Miau*, *Misericordia* y alguna que otra más.

Como todo artista cuya obra le sobrevive, Galdós está anclado en dos polos temporales. El uno, el suyo, el del décimo hijo de una familia canaria bien acomodada, está vinculado a un momento histórico concreto, fijo, delimitado por las fechas de su nacimiento y muerte. El otro es de sus lectores y por consiguiente flexible, abier-

to, infinito, siempre evolucionando y ensanchándose en un proceso dinámico de acumulación. Después de 1920, ya era tarde para escribirle cartas de alabanza a Don Benito o para invitarlo a un duelo. Los textos que dejó tenían que hablar por sí mismos. Los lectores de años posteriores —españoles o extranjeros— podían reconocer en las novelas de Galdós un fiel retrato de una época ya pasada; es decir, ellos también captaban una dimensión documental, histórica que versaba principalmente sobre la vida de ciertos sectores de la burguesía madrileña en los años de la Restauración borbónica. Por lo tanto, muchos críticos galdosianos se han dedicado a cotejar la realidad histórica del diecinueve con su transcripción novelesca en Galdós, y otros han ido examinando las técnicas narrativas que empleaba para crear tal sensación de verosimilitud. Los que leen a Galdós como historiador y sociólogo se desentienden de la distancia que media entre historia y ficción, mientras que otros reconocen el poder transformador de la imaginación y las consecuencias de los derechos de selección e invención que ejerce el novelista, observador de sus circunstancias, tanto en los *Episodios nacionales* como en las *Novelas españolas contemporáneas*.

Pero al par que se le ha coronado a Galdós como cumbre y prototipo del realismo en España, se le ha aplicado el marbete de “novelista moderno”. El vocablo “moderno” no supone una equiparación anacrónica entre Galdós y la vanguardia de este siglo sino que se refiere al gusto que puede encontrar en su obra el lector de esa actualidad que siempre se está extendiendo. Se trata de un fenómeno parecido al que Jorge Luis Borges ilumina irónicamente en “Pierre Menard, autor del Quijote”: ni una palabra de los textos galdosianos ha cambiado, del mismo modo que “Las Meninas” está hoy igual que cuando Velázquez dio por terminado su cuadro en 1656. La modernidad es una percepción que se anida en el receptor y sólo yace implícitamente en el objeto de arte, esperando a que la despierte o la invente el lector o el espectador. Si yo, sea por inclinación personal o a pesar mío, soy modernista o posmodernista por respirar la atmósfera en que vivo y si yo encuentro en la novela galdosiana una sensibilidad que corresponde a la mía, eso supone que sus textos poseen rasgos que los hará vibrar para mí en mis propios términos.

¿Quiere decir esto que yo he reinventado a un Galdós que jamás existió, que he tergiversado sus textos, que aplico a su arte medidas ilegítimas? Del mismo modo, ¿sería espuria y anacrónica una lectura lacaniana de Horacio Quiroga, un análisis feminista de Alfonsina Storni, una interpretación marxista de Florencio Sán-

chez o cualquier aplicación retrospectiva de un método crítico? Creo que no, aunque sea perfectamente posible que a Galdós ni siquiera se le ocurriese la lectura a la que le voy sometiendo. No estoy extirpando al autor de su momento cronológico; no estoy distorsionando su labor. Sí estoy descartando las posibles u ostensibles intenciones del autor, que son insondables e inconfiables, y estoy ejerciendo mi derecho y mi obligación de comunicación directa con el texto. El propio Galdós, refiriéndose al teatro, confesó el poder que ejercía el público en su contrato con el autor; dijo que el público "crea la obra con los datos que le da el autor" (Pérez Galdós, 1951, 696). Sona-cándole sus secretos, el lector o el crítico enriquece el texto al eliminar la distancia entre el momento de su creación y el momento de su recepción.

Por lo tanto, si el lector de Galdós en 1882 leyó *El amigo Manso* como un retrato de la burguesía en decadencia y como un juicio irónico de las teorías educativas de su tiempo, el lector de Galdós en 1982 lee la misma novela como un comentario en el acto de creación ficticia, como un evidente antecesor de *Niebla* de Unamuno o de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. Donde un lector ve en *Tormento* la condena de una mujer que vive ajena a las convenciones sociales, otro lector ve a Galdós aplaudiendo su declaración de independencia. ¿Cómo puede ser que las mismas palabras al final de *Fortunata y Jacinta* han dado lugar no sólo a las lecturas más variadas sino a feroces polémicas públicas? ¿Y cómo puede ser que donde un lector ve afirmaciones, conformismo y fiables concordancias con una realidad, otro lector espía inestabilidad, subversión y escepticismo? Puede ser porque así es y porque el texto lo permite.

En fin, los textos galdosianos se han ajustado perfectamente a las redefiniciones y reorientaciones del tiempo, que son tanto metafísicas e ideológicas como estéticas. Pero no es que Galdós se adelantara a su tiempo, como se suele decir de Stendhal o de Büchner o del teatro de Jarry o de Valle-Inclán. Galdós es en todos los aspectos un escritor de su momento. Los responsables de las revisiones y redominaciones de Galdós somos nosotros, sus lectores, que hemos encontrado en los textos galdosianos aquellos códigos que nosotros, en nuestras situaciones particulares, en nuestras nuevas condiciones espaciales y temporales, estamos capacitados para descifrar. En la coyuntura donde se enfrentan la circunstancia del autor y la circunstancia del lector se resuelven el destino del autor, el poder del lector y la comunicación entre los dos.

3. EL LECTOR TEXTUAL

Con este término no me refiero a los lectores biológicos, miembros de un núcleo social, que en un determinado momento de su biografía consiguen el libro y, “con avidez y en silencio [. . .] ejecutan la acción material de pasar la vista sobre lo impreso al tiempo que interpretan lo allí escrito” (García Bolta, 495). Éstos son los lectores que ya he mencionado y cuyas normas y expectativas son el terreno de los estudiosos que se dedican a la llamada “estética de la recepción”. Con el término de “lector textual”, me refiero más bien a la entidad abstracta que reside dentro del texto en forma más o menos paladina, según el caso. Es la figura a la que también se ha denominado como “lector implícito”, “lector virtual”, “lector ideal”, “lector ficticio” y “lector de ficción”. La moderna “teoría del lector” parte del concepto de un lector que se hace el autor en su imaginación y que integra en su discurso ficticio.

El lector es en todo caso un componente fundamental del contrato cultural que es una novela. Cualquier comunicación escrita puede existir como objeto sin la intervención de un destinatario, pero no puede realizarse, es decir, no se completa el intercambio, sin receptor. Cuando se cumple este requisito, cuando se conectan las líneas de comunicación, en una segunda etapa el sentido y el significado de lo comunicado dependen también de la activa participación del receptor/lector. Todos los factores biológicos, psicológicos, sociales y culturales que definen al lector individual entran en su recepción e interpretación del texto, formándolo, reformándolo, deformándolo. Fuera del ámbito de la recepción, el texto no posee ninguna constitución intrínseca que se trasluzca de forma igual en toda lectura.

Pero el texto escrito es una comunicación entre locutores ausentes: el autor escribe sin contacto con su lector; el lector formula sus interpretaciones por vía de un proceso mediado por un narrador. Autor y lector son, respectivamente, los puntos de origen y de recepción que el otro se imagina. La condición del lector ante un texto determinado se deriva de la dinámica entre estas dos fuerzas: su creación por parte del texto y su recreación interpretativa del texto. Precisamente por eso el escritor hace todo lo posible para moldear y afectar al lector que habita un espacio exterior y, en casos como el de Galdós, le impulsa hacia una identificación con un lector que es fabricación suya y que ocupa el espacio textual interior. La noción de un *lector* implícito o textual, paralela a la de *autor* implícito, amplía el lugar común de que cada novela educa a su

lector a leerla y confirma que la cuestión del lector es inseparable del estudio del narrador, lecciones bien evidentes en todas las ficciones de Galdós. En efecto, armados de un nuevo arsenal crítico, podemos exhumar, nombrar y explicar las sutiles, intrincadas y circulares interrelaciones entre autor, narrador, texto y lector en las novelas de Galdós. Al hacerlo, descubrimos que el propio Galdós, sin poseer nuestro vocabulario profesional pero con instintos artísticos bien afilados, se había adelantado a nosotros.

El texto galdosiano suele exhibir una conciencia de la dinámica que se deriva de la interacción entre texto y receptor y suele activar dentro de sus páginas los procesos de contar y escuchar o de escribir y leer. Estos procesos revelan unos cuasipersonajes —el narrador y el lector implícito—, protagonistas de una historia sobre la historia o de la historia del discurso. La asistencia de estas entidades, a la vez inmateriales y palpables, al desarrollo de la ficción es parte esencial del mundo ficticio de la narrativa galdosiana. Su evocación e intervención en sus novelas invitan al lector a vivir la ilusión de una realidad pero le recuerdan terminantemente que esta realidad es una ilusión.

En cualquier novela de Galdós, incluso en los *Episodios nacionales*, es fácil desenmascarar al lector ficticio porque el narrador lo dramatiza. Con las primeras palabras del "Preámbulo" a su primera novela, *La Fontana de Oro*, Galdós ya confunde historia y novela.² En el tercer párrafo de la novela, al mencionar en primera persona "los sucesos que aquí referimos", da constancia de la presencia de un narrador que se está dirigiendo a un receptor, y tres párrafos más adelante este narrador por primera vez se dirige literalmente al lector. "Volvamos a nuestro cuento", dice en el capítulo 42, recalcando la condición inventada del relato, que es propiedad compartida entre narrador y lector. Pero poco después, pasando al singular, el narrador se convierte en mero reportero o transmisor de unos datos verídicos: "Así me lo ha contado Bozmediano, de quien recibí también noticias muy interesantes de los demás personajes de esta historia" (cap^o 43). En algún momento confiesa su ignorancia —"No sabemos cómo concluyó la pendencia" (cap^o 37) o "¿quién podría saber lo que pasó en aquella cabeza? Dios tan sólo" (cap^o 24)— y es falible, como cualquier ser humano —"Nos hemos olvidado de otro importante inquilino" (cap^o 15) y "Olvidábamos decir que doña Paulita sabía un poco de latín" (cap^o 16)—; pero en otra ocasión aban-

² Por la proliferación y confusión de ediciones, cito las novelas de Galdós por capítulos en vez de páginas.

dona toda pretensión de historicidad, diciendo: "Tenemos datos para creer que la devota no dijo esto con las mismas palabras empleadas en nuestro escrito. Pero si el lector lo encuentra inverosímil, si no le parece propio de la boca en que lo hemos puesto, considérello dicho por el autor, que es lo mismo" (capº 30).

No es difícil adivinar el propósito de este ubicuo juego galdosiano. Se trata de la creación de un lector que se dejará convencer y seducir tanto por la mendacidad del relato como por su veracidad. ¿Curiosa empresa para un novelista realista? Pues, no tanto si reconocemos que Galdós sabía perfectamente en qué consiste el verdadero placer de la ficción. Toda su obra da testimonio de esta consciente y sabrosa duplicidad.

Más adelante en la carrera del novelista, podemos citar cualquier título para comprobar lo que acabamos de señalar. La serie de cuatro novelas sobre el avaro Francisco Torquemada es uno de los ejemplos más insistentes y más complejos de este proceso de plasmación y formación de un lector, desde su frenética creación en *Torquemada en la hoguera* hasta la más pausada comunicación con él por vía de presencias y supresiones lúdicas a lo largo de la larga historia. Los primeros dos párrafos de la tetralogía son quizás el enfrentamiento más dramático y consumado entre narrador y lector en toda la novelística galdosiana; es la sección donde el narrador convierte literalmente a los lectores en sus amigos; es la lección más tajante que ofrece el autor de cómo se debe leer una novela suya.

Tal como ya hemos visto en el caso de *La Fontana de Oro*, la elaboración de un lector dentro de la novela, o el desplazamiento del lector exterior al mundo creado por la ficción, empieza con trucos tan sencillos como la mención literal del lector en el texto. También funciona como invitación a franquear las fronteras entre fuera y dentro el uso del plural de la primera persona o la segunda persona. El texto desenmascara a un individuo entretenido en el acto físico de leer. El narrador de Galdós interviene sin ambages y de múltiples maneras en el desarrollo de su narración y de su lector. Se hace sentir con más osadía en los momentos cuando se entromete en primera persona, pero es interesante observar que estas salidas suyas pueden dejar efectos contrarios en el lector, ahora guiándolo, ahora desconcertándolo.

Con frecuencia el narrador intruso se detiene a explicar (o narrar) lo que va a narrar. Es una jugada gratuita pero reveladora. El lector, en este momento, recibe el producto al par que observa el proceso; llega a conocer al personaje y la tarea de retratar a un per-

sonaje. El narrador más dotado de poderes cósmicos es el omnisciente, el que ve sin ser visto y, más que nada, el que ejerce su capacidad de entrar en la psique del ser humano, llevando al lector a estos terrenos recónditos y reproduciendo cuando le conviene los pensamientos del personaje o recurriendo con frecuencia al estilo indirecto libre. El resultado de este recurso es una simultánea colocación espacial del lector, junto con el narrador, dentro y fuera del personaje, cosa imposible en la vida.

Se pone otra cara el narrador en una circunstancia como la siguiente: "Un día me hablaron de él dos profesores amigos míos [...], lleváronme a verle y me quedé asombrado. Jamás vi precocidad semejante" (*Torquemada en la hoguera*, capº 2). Esto hace eco de las primeras palabras de *Fortunata y Jacinta*: "Las noticias más remotas que tengo de la persona que lleva este nombre me las ha dado Jacinto María Villalonga." El narrador dramatizado es aquí el recipiente directo de la información que reparte; por lo tanto es participe en la acción a nivel de personaje que puede confirmar un hecho y por eso es más fiable pero asimismo más limitado.

Hay momentos en que el narrador omnisciente sacrifica sus derechos y, como narrador testigo, confiesa sus limitaciones. "Pero al año de estos tratos, yo no sé lo que pasó" (*Torquemada en la hoguera*, capº 3), concede en una ocasión. En otra, encogiéndose de hombros, recurre a las limitaciones del testimonio e insiste en su fidelidad de reportero, lo cual hace suponer que no es más que reportero: "Cuento todo esto como me lo contaron, reconociendo que en esta parte de la historia [...] hay gran oscuridad" (ibid.). Casos comparables son la primera mención de Juanito Santa Cruz en el primer capítulo de *Fortunata y Jacinta*: "Y ¿por qué le llamaba todo el mundo [...] Juanito Santa Cruz? Eso sí que no lo sé"; o este comentario en *Tristana*: "¿Qué dijo a Tristana el sujeto aquel? No se sabe. Sólo consta que Tristana le contestó a todo que sí, ¡sí, sí!" (capº 7). El lector tiene ganas de protestar, "¿Cómo que no se sabe?", pero se deleita en esta censura.

Otra pista de este estilo que sigue el narrador, haciendo eco del *Quijote*, es la apelación a un historiador o cronista anterior a él. Tales intercalaciones, muy destacadas también en *Doña Perfecta*, son un sabroso juego de ironías, pues es un truco que desenmascara la ficción con el gesto de esconderla. Finge convertir en historia ocurrida lo que es puro discurso, historia inventada. Mintiendo doblemente, el narrador oculta lo que revela, pretende convertir en verdad lo que empezó como mentira. En fin, es una disimulación destinada a conseguir lo opuesto a lo que dice.

Todos los huecos deliberados que el narrador galdosiano suele hacer resaltar forman parte íntegra del proceso narrativo. He aquí un ejemplo de los más notables en *Torquemada en la cruz*: “El partido que allí se sacaba de una patata resultaría increíble si se narrara con toda puntualidad” (2ª parte, capº 2). Es evidente la ironía detrás de este zigzaguo entre realidad y ficción. El narrador invierte y subvierte la acostumbrada práctica de la novela realista, afirmando que lo narrado con más detalle —entiéndase con más fidelidad— es menos verosímil. Burlándose de la típica prolijidad de esta promoción —¡nada menos que en una novela de cuatro tomos!—, sugiere que en algunas circunstancias el silencio comunica más que las palabras. Trátese de un lapso de memoria o de información no recibida, así se introduce una ausencia y un truco que aparentemente produce mayor confianza en el narrador porque éste no presume de tener datos que no había leído, oído o presenciado. Se plantea la pregunta de si es más eficaz el narrador omnisciente, ocupando un plano demiúrgico frente al material, o el más acotado que circula en el nivel humano de la acción, de los personajes y del lector. El lector aprende a leer los espacios en blanco. Sean lo que sean sus finalidades, el racionamiento de la información proporcionada y la utilización sagaz de huecos en los momentos propicios es el signo de quien sabe contar una buena historia y captarse al lector.

Es posible identificar el carácter multifacético del narrador galdosiano, las operaciones de su voz en determinadas escenas y el impacto que deja en el lector, pero no es posible descubrir un patrón, un esquema consistente que preordene la selección de tal o cual postura narrativa. La decisión parece corresponder, más bien, a la inspiración del momento, al instinto creador, al jubiloso deleite de narrar que caracteriza la prosa de Galdós. Hay bastantes momentos, incluso, donde las formas narrativas van mezcladas en el mismo pasaje.

Cualquiera que sea la fachada que se construye, el narrador es un manipulador. Serlo es su oficio, y cuanto más variables sus identidades, tanto mayor su oportunidad de ejercer su poder sobre la narración y sobre el lector. Influye en éste, trata de controlarlo y compite con él por supremacía y derechos jurisdiccionales. Pero hay colaboración entre emisor y receptor, colaboración que intensifica el narrador galdosiano en una campaña de igualación entre las dos entidades. Basta con decir “nosotros”. Cualquier igualación entre narrador y lector afecta el balance de poder entre los dos. Se crea la ilusión de que el narrador está prescindiendo de sus derechos a fa-

vor del lector o al menos está compartiéndolos con éste. La consecuencia de esta técnica de complicidad es la creación consciente de un lector activo, partícipe y creador, y no sólo receptor pasivo. Cuanto más activo el lector, tanto más despierto, pensador, crítico. En el momento en que acepta la invitación a cuestionar la condición del relato y a andar a caballo del placer de la historia y el goce del discurso, se invierte el proyecto de la novela realista. A la vez que se deja transportar a la realidad que el autor ha construido, fija su atención en la construcción de esa realidad. Reconociendo la narración como una construcción y quizás reconociéndose a sí mismo como una construcción de la ficción, se da cuenta de que cualquier información es forzosamente una interpretación subjetiva, una creación. Siempre se trata de "lecturas" contradictorias del mismo "texto", de testimonios diametralmente opuestos. Para el lector, no puede ser más tajante el aviso sobre la tramposa fiabilidad de lo narrado, lo escrito, el testimonio, la historia.

Las tácticas narrativas que hemos ido comentando apuntan hacia las siguientes conclusiones:

1. El lector de Galdós siempre y simultáneamente ocupa un doble espacio, fuera y dentro del texto; es a una misma vez él e invención del texto; es lenguaje y es ser de carne y hueso.

2. El narrador inestable que utiliza Galdós, no por descuido u olvido o falta de rigor sino con perfecta consistencia y como parte de un sistema consciente de construcción narrativa, mantiene a la alerta al lector exterior, forzándole a acompañar al narrador en sus constantes y productoras mutaciones de postura y perspectiva.

3. Al narrador camaleónico, irónico, le corresponde un lector flexible y generoso pero no ingenuo, un lector parejo hasta cierto punto al lector implícito que el autor ha querido formar pero que tiene la suficiente libertad para leer e interpretar según su personalidad, sus inclinaciones y su ideología. Con todos los ardides a su alcance, el narrador se impone en el lector, lo manipula y lo domina, le tiende trampas, se encarga de sus emociones. Al mismo tiempo, y paradójicamente, el narrador produce a un lector activo, cómplice, colaborador en la construcción del texto y de la ilusión de realidad que el texto manifiesta. El lector, por lo tanto, es esclavo del texto pero, como intérprete de lo escrito y dotado de la capacidad de duda y resistencia, goza de autonomía y de cierta dosis de poder.

4. Para que el lector capte la realidad inventada, son tan importantes las ausencias y supresiones como las presencias, las ambigüedades como las aclaraciones. La comunicación metafórica, me-

tonímica, afectiva importa tanto como la mimética. Las ambigüedades de la lengua, las decepciones que acechan al lector, son un importante subtexto que dramatiza el doble nivel de conciencia que reside en la experiencia de leer lo inventado.

Y 5. Puesto que es textual la realidad que capta el lector y puesto que las tácticas del narrador galdosiano llevan esta condición a un primer plano en la novela y en la conciencia del lector, éste nunca desatiende el artificio que es la ficción. Galdós jamás deja al lector perder de vista que la novela que está leyendo, cualquier otra cosa que sea, es siempre un deleitable juego. La ficción crea una realidad y al mismo tiempo se crea a sí misma; es un vehículo y es un artefacto. Siendo así el caso, la construcción del lector es parte de la tarea de construcción de una realidad.

JOHN W. KRONIK

Cornell University

OBRAS CITADAS

- BOTREL, JEAN-FRANÇOIS. 1994. "Galdós et ses publics". En *Mélanges offerts à Albert Dérozier*. Besançon, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 215-232.
- GARCIA BOLTA, MARIA ISABEL. 1984. "El lector de las novelas contemporáneas de Galdós". *Anuario de Estudios Atlánticos*, 30, 495-522.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1972. "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" y "La sociedad presente como materia novelable". En *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 115-132, 173-182.
- . 1951. Prólogo. *Los condenados*. En *Obras completas*, VI. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles. 2ª ed. Madrid, Aguilar, 695-704.

NUESTRO GALDÓS: MOMENTOS DE UNA RECEPCIÓN

La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en nuestro país, constituye uno de los capítulos aún no escritos de esa historia que está creciendo lentamente: las de las interrelaciones literarias entre España y la Argentina. En la presente exposición me limitaré a calar en algunos de sus momentos más significativos.

Como en todo proceso de recepción, influyeron en éste muchos factores: no sólo el emisor y el receptor, sino también las circunstancias, los momentos, los lugares del encuentro; los canales e intermediarios y, principalmente, la autoridad de quienes canonizaban o descanonizaban. De todo ello resulta que, durante el extenso período que se inicia a fines del siglo XIX y se prolonga hasta el presente, hemos tenido “nuestro Galdós”, un Galdós compuesto de la superposición de sucesivas imágenes. Esta será la materia de nuestro examen.

1. NUESTRO PRIMER GALDÓS: LECTORES Y ESPECTADORES

Nuestro primer Galdós llegó, en parte, en las alforjas de la inmigración masiva, aquellos tres millones de españoles que ingresaron a la Argentina entre 1880 y 1930. Entre aquellos potenciales lectores de Galdós había intelectuales y profesionales ilustrados, pero también comerciantes y artesanos con escasas letras, pero con un gran fervor por completar su educación, y que ya traían desde su patria el culto popular por el gran novelista. En segundo lugar, también serían sus lectores muchos argentinos que, por tradición o por gusto, se inclinaban hacia lo hispánico, dentro de un ambiente más proclive al disfrute ecléctico de otras culturas. A ellos se irá incorporando el gran elenco de los “conversos”, argentinos y españoles que, gracias a aquella inmensa labor pedagógica de transformación del gusto literario y de las ideas a través de la prensa, iban

descubriendo los valores estéticos e intelectuales de la producción española.

Las obras de Galdós, y esto es fundamental en todo proceso de recepción, estaban disponibles en las librerías de Buenos Aires en aquellas ediciones de "La Guirnalda", Perlado, Téllez, Rivadeneyra, o Hernando que aún se conservan en nuestras bibliotecas. Sus cuentos, artículos y algunos capítulos de sus obras eran publicados en periódicos argentinos. Y a través de éstos, también tuvieron los lectores de nuestro país una temprana orientación gracias a mediadores excepcionales como Alphonse Daudet, Emilia Pardo Bazán o Rubén Darío. José Ortega y Munilla, por ejemplo, publicó regularmente en *La Nación*, a partir de 1882, muchas notas críticas sobre sus novelas y obras dramáticas, y los cronistas teatrales informaban a menudo sobre sus estrenos madrileños.

Entre los mediadores americanos destacan José Enrique Rodó, Ricardo Rojas y Manuel Gálvez. El primero de ellos firma el artículo "Una novela de Galdós", publicado en 1897 en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* de Montevideo, recogido en *El mirador de Próspero* en 1913 y, luego, en *Nosotros*. Rodó, admirado del que llamaba "¡Mundo verdaderamente inmenso y formidable!", subrayaba dos aspectos: primero, cómo el "buen sentido" vulgar de un novelista se convierte en creación estética; segundo, cómo un "espíritu nuevo" y "una nueva tendencia" se manifiesta en su obra a partir de *Misericordia* (Rodó 1897; 1967, 874-879).

Pero, sin duda, nuestro primer Galdós llegó al público argentino, y, en especial, porteño, de comienzos de siglo, principalmente, a través de otra vía más directa, amplia y abarcadora de diversos niveles sociales y de educación: el teatro.

Hubo entre nosotros reacciones análogas a las producidas en la Península, como el gran éxito de *Electra*, que llegó a representarse simultáneamente en tres teatros porteños y hasta dio lugar a un conato de motín anticlerical en 1901 (Irazusta 1975, 227). Otras repercusiones estuvieron ligadas a circunstancias locales, como la protesta de la colectividad española frente a *El tacaño Salomón*, obra que juzgaban inductora de una imagen desfavorable del inmigrante (Ortiz y San Pelayo 1917, 56-60).

Las obras dramáticas de Galdós fueron representadas en Buenos Aires por las mejores compañías españolas y argentinas, y algunas de ellas con notable éxito. En 1906 el prestigioso Enrique Borrás estrenó *La loca de la casa*, y esta obra subió a escena nuevamente en setiembre de 1910 en el Teatro Nacional Norte; en mayo y noviembre de 1911, en el Teatro Avenida; y en mayo de 1912

la representó en el Odeón la gran actriz española Rosario Pino. En setiembre del mismo año la reestrenó en el teatro Apolo la compañía de Guillermo Battaglia, ocasión en que la crítica elogió especialmente a Angelina Pagano, recién llegada de Europa donde había sido dama joven de la compañía de Eleonora Duse.

Marianela fue otra de las obras dramáticas galdosianas presentadas varias veces en Buenos Aires. Registramos, por ejemplo, que en octubre de 1912 una nueva compañía argentina encabezada por Ruy de Lugo Viña estrenó en el teatro Moderno una adaptación titulada *Vidalita*, sin nombre del adaptador. El cronista de *La Nación* señala, como defecto principal, el "afán de transportar el idioma castizo en que la obra original se halla escrita a la jerga 'nacional'". La compañía era casi de aficionados, agrega, pero la representación fue meritoria y al público le gustó ("Ecos diversos" 27-10-1912, 14).

Otra *Marianela*, en la adaptación más conocida de los Alvarez Quintero, fue elegida para el debut de la compañía Lara, en el teatro Opera, en junio de 1917. En julio de este mismo año tuvo gran éxito con la actuación de las actrices María Palou y Hortensia Gelabert, y el actor Emilio Thuillier. En octubre fue bien recibida en la versión de la compañía de Manuel Salvat y Concepción Olona, y en diciembre fue elegida por la compañía de Juan Vehil para iniciar su temporada.

Electra, *La de San Quintín*, *Casandra*, *Pedro Minio*, *Los condenados*, *Alceste*, también fueron reiteradamente representadas en Buenos Aires. Pero nos detendremos en dos casos especiales: *Celia en los infiernos* y *El abuelo*.

Celia en los infiernos, estrenada en Madrid el 9 de diciembre de 1913, fue representada por la compañía de Esteban Serrador y Josefina Marí, en el teatro Buenos Aires, a comienzos de abril de 1914. (Los Serrador habían llegado desde Chile a fines del año anterior, con sus tres hijos mayores, y aquí nació Pepita, poco después).

Las crónicas registran el éxito, que sorprendió en un momento de grave crisis teatral: "El teatro estuvo llenísimo y casi el doble del público que se apiñaba en la sala, se marchó sin lograr localidades para la función de hoy" ("Ecos diversos" 3-4-1914, 13). El cronista analiza los procedimientos técnicos modernos utilizados por el dramaturgo y el entroncamiento de la obra con el teatro del Siglo de Oro, la picaresca y Cervantes. Elogia, asimismo, la calidad de la interpretación, en especial, la de las actrices Asquerino y Benito. Pero lo más interesante de esta crónica es el examen de las condi-

ciones en que fue representado el teatro de Galdós en Buenos Aires: "atropelladamente" es el adverbio utilizado. Salvo *Realidad*, largamente preparada por la compañía de Mariano Galé, otras obras galdosianas subieron a escena casi sin ensayos previos. *La de San Quintín* fue presentada tres días después de que llegaron los ejemplares desde Madrid; *Electra* se ensayó una tarde; *La fiera y Voluntad*, solamente seis veces. En el caso de *Celia en los infiernos*, sólo tres ensayos bastaron para lograr un triunfo "clamoroso". Estos condicionamientos y estos resultados reflejan, por un lado, el interés del público por el teatro de Galdós y, por otro, el profesionalismo de estas compañías españolas y argentinas que trabajaban en Buenos Aires.

El abuelo había sido estrenada por Enrique Borrás, en el teatro Victoria, en junio de 1911. Tres años más tarde, el veintiséis de marzo de 1914, la reestrenó la compañía Serrador-Marí, en el teatro Buenos Aires, dentro de un festival programado para colaborar con la suscripción que se estaba realizando en España en ayuda de Galdós. El acto incluía, además de la obra dramática, en dos intervalos, una exposición del Dr. Carlos Malagarriga y la actuación del coro de la Agrupación Artística Gallega. Malagarriga, militante republicano emigrado en 1886, y de vasta actuación en el periodismo porteño, trazó una acabada caracterización de la figura y de la obra de Galdós como novelista y dramaturgo, y se detuvo en el episodio *Cádiz* y en la novela *Misericordia*. El cronista elogia esta conferencia, la representación teatral y, sobre todo, la actuación de Enrique Borrás ("Ecos diversos" 26-3-1914, 13).

2. NUESTRO SEGUNDO GALDÓS: ENTRE EL APRECIO Y EL DESDÉN

Como se sabe, fue un lugar común hablar de la decadencia de Galdós en sus últimos años y de un hipotético apartamiento de sus lectores. Fidelino de Figueiredo definiría esta postura como "uno de los cánones de la generación de 1898 y de sus hijos espirituales" (Figueiredo 1936, 229). Desde nuestra perspectiva argentina, diremos que, durante esta etapa, tuvimos la fortuna de contar con buenos mediadores de la obra de Galdós. El primero de ellos fue Azorín. En efecto, en el momento de la muerte del gran novelista, a comienzos de 1920, cuando los ácidos artículos de Unamuno manifestaban en los diarios españoles una enorme incompreensión que, quizá, otros coetaneos compartían, Azorín publica en *La Prensa* de Buenos Aires un homenaje a su memoria. Allí procura establecer

cuáles fueron las interrelaciones, personales y estéticas, entre Galdós y los escritores del 98, al par que señala la importancia y la vastedad de su obra y el “elevado concepto social” que la inspira (Azorín 1920). Se trataba de uno de sus artículos habituales, en el suplemento literario de los domingos, que fueron, desde 1916, la cátedra informal y persuasiva desde donde se señalaban los valores de la literatura española ante una comunidad de lectores más bien inclinada hacia gustos cosmopolitas.

Varios años más tarde, Azorín establecerá en *La Prensa* un paralelo entre la obra de Galdós y Pereda, la de Balzac y Flaubert. En el tono exhortativo, casi docente, que solía adoptar frente a los españoles de América, invita a esta lectura de “maravillosa perspectiva”, y agregaba: “Estando los españoles tan lejos de la patria, tendrán con un libro de Pereda o Galdós, la patria entre sus manos”. Galdós le parece más extenso y universal, con “humanidad y tolerancia, comprensión bondadosa que no tiene Pereda” (Azorín 1924).

Pero la apreciación de la obra galdosiana, en ese momento de su muerte, tuvo otra manifestación colectiva destacable en las páginas de *Nosotros*, la revista literaria más influyente de aquellos años. En el número correspondiente a enero de 1920, (Galdós había muerto el día 4 de ese mes), se publica un homenaje integrado por varios estudios: lo encabeza una nota de Alejandro Castiñeiras centrada en los Episodios. A continuación se reproducen, casi completos el “Estudio crítico-biográfico” que le dedicara Clarín en 1889 y el discurso con que Menéndez y Pelayo lo recibiera en la Academia en 1897. Se agregan juicios más breves de otros autores, como Azorín y Rodó (en este caso, el artículo de 1897 antes mencionado), y cierra una sabrosa entrevista de Juan González Olmedilla donde se describe la vida cotidiana del novelista en sus últimos años, e incluso una deliciosa visita de Margarita Xirgu (González Olmedilla 1920, 66-117). Obsérvese que no integran esta nómina artículos de autores argentinos.

Sin embargo, en los años siguientes Galdós volvió a estar presente en la revista. En 1921, su director, Roberto F. Giusti, publica un discurso suyo pronunciado con motivo de la imposición del nombre de Galdós a una calle de Buenos Aires, y hace votos por que esta capital tenga algún día su Galdós, el “escritor que le revele qué es y qué encierra en su entraña” (Giusti 1921, 64-67). Eduardo González Lanuza destaca en 1926 sus méritos como cronista o historiador, antes que de novelista, aunque lo hace en un tono no muy entusiasta (González Lanuza 1920, 229-241). Algunos años más

tarde, la revista reproduce otro estudio, clásico en el proceso de revaloración de este autor iniciado en los Estados Unidos: *Valor de Galdós*, de Federico de Onís (Onís 1928, 332-335).

Hubo notas y reseñas aisladas en otras revistas y periódicos, pero es indudable que el tema de Galdós y de su obra no ocupó un lugar central dentro de la crítica literaria argentina. Cuando en 1923, en el primer número de la *Revista de Occidente*, se publica el artículo de Antonio Espina que marca uno de los puntos más bajos de la valoración de Galdós (Espina 1923, 114-117), aquel núcleo de la intelectualidad porteña seguidor de Ortega y de su revista, debió sentir justificado su desdén que lo había excluido del canon de lo que leían y gustaban.

Sin embargo, como dijimos antes, dos figuras centrales de la escena literaria argentina tuvieron una notoria inclinación galdosiana. Ricardo Rojas ha recogido en su libro *Retablo español*, de 1938, la crónica inédita de una visita que le hiciera muchos años antes a Galdós. Luego confiesa su primitiva incomprensión de su obra, y la rectifica plenamente: "Yo no sentía entonces la debida admiración por la obra galdosiana, quizá por no conocerla sino fragmentariamente y porque mis gustos modernistas de entonces desdeñaban el realismo de su prosa", "Hoy reconozco mi error; y comprendo por qué decían que era un genio y por qué lo consagraron levantándole su estatua en vida" (Rojas 1938, 223).

Es evidente que, dentro del clima epigonal del modernismo y, más tarde, durante el auge de las vanguardias, no había lugar para una obra de este tipo que, además, era leída muy imperfectamente, desde una óptica entrenada para reconocer, solamente, los signos de su realismo costumbrista y no otros aspectos más elaborados de su arte.

Mejor supo leerla la segunda figura a que aludíamos, Manuel Gálvez, que seguía al maestro español en su preocupación por revelar el alma nacional integrando historia y ficción, y por profundizar los niveles de su realismo. Gálvez también seguía a Galdós en su escribir "desde la abundancia", pese a los reproches de sus coetáneos. Pero el testimonio más concreto de su magisterio corresponde a otra etapa que consideraremos a continuación.

3. NUESTRO TERCER GALDÓS: ENTRE ESPAÑA Y AMÉRICA

Es bien sabido que el interés por Galdós resurgió en España durante la guerra civil española, momento en que se reeditaron sus

Episodios y se distribuyeron masivamente. Pero todavía más notable es la vuelta a Galdós que, coetáneamente, se produjo entre los integrantes de los mismos círculos orteguianos, y en algunos casos, vanguardistas, que antes lo habían menospreciado.

Ya en febrero de 1937 Rosa Chacel publicaba en la revista *Hora de España* su artículo "Un hombre al frente: Galdós" donde recuerda al Galdós de los *Episodios*, cuyas páginas, dice: "son como una inmensa fábrica de tiempo"; y encomia al personaje de la segunda serie, Salvador Monsalud como "el más español de los españoles", "arquetipo de españolidad" (Chacel 1937, 47-50). María Zambrano, poco después, en la misma revista, descubría en *Fortunata* el ejemplo de "la voluntad española que se ha retraído a las capas populares". Y, ya en el destierro, afirmaba que en la novela de Galdós y, especialmente, en sus personajes *Fortunata* y *Benina*, reside la única continuidad de la vida española (Zambrano 1937, 115).

Esta atmósfera se extendió hacia las distintas zonas del destierro: en México escribieron sobre Galdós José Bergamín y César Arconada, y hubo un importante homenaje en la Universidad que fue inaugurado por Alfonso Reyes.¹ Pero fue, sin duda, en el nuevo espacio hispano-argentino, resultante de la integración de intelectuales de nuestro país con exiliados españoles, donde esta revaloración de Galdós alcanzó sus niveles más importantes, sobre todo a partir de la recordación del centenario de su nacimiento, en 1943.

En ese año publicó el argentino Manuel Gálvez el testimonio de su prolongada devoción galdosiana a que antes hemos aludido. Se trata del artículo titulado "Pérez Galdós como novelista", donde le hace plena justicia en todos los aspectos: la creación de un mundo de inmensa variedad, el sagaz análisis de caracteres individuales y de multitudes, la construcción de ambientes, el pensamiento profundo, la interpretación de España y la asombrosa inventiva. Contra los que menospreciaban el estilo galdosiano, elogia su prosa viva, rica de formas y de léxico; y se anticipa, también, a la crítica posterior al encomiar los valores estéticos, y no sólo su representación de la realidad y de su versión de la historia de España. Se ha

1 Dicho ciclo se realizó en la Facultad de Filosofía y Letras y las palabras inaugurales de Alfonso Reyes fueron publicadas, primeramente en *Cuadernos Americanos* (II, vol.X), y luego en sus *Obras completas*, VI, México, F.C.E., 1957, p.332-337. Ver: Arconada, C., "Galdós y su época", *Romance*, 9, 1-6-1940, p.3-4; id., 10, 15-6-1940, p.8-14; Bergamín, L., "Mundo y trasmundo de Galdós", *El hijo pródigo*, I, 5, agosto de 1943, p.292-295.

dicho que en cada generación todo país cuenta con uno o dos grandes lectores que les abren el camino a los demás. Gálvez fue, sin duda, uno de los grandes lectores de Galdós con que contamos los argentinos. El había recomendado la edición de los *Episodios* completos, y se lamentaba de que no se lo leyera lo suficiente, cosa que atribuía, en parte, a la inacción del gobierno español en los aspectos culturales. Nombra, finalmente, a dos grandes admiradores del novelista, residentes en Buenos Aires por esos años: Ramón Pérez de Ayala y Ricardo Baeza (Gálvez 1945, 187-252).

Otro argentino, Carlos Rovetta, a fines de 1942, también había confesado su evolución, desde el menosprecio inicial hasta la admiración sin retaceos, a través de una "simple aventura de common reader" (Rovetta 1942, 203-209).

Pero, como anticipáramos, esta corriente culmina con la participación activa de los residentes españoles en las diversas modalidades de este resurgimiento.

Señalemos, en primer lugar, que para el reingreso de Galdós al centro del canon de lectura, era necesario que estuvieran disponibles sus obras. Y lo estuvieron, en ediciones populares y a precios bajos. Encabeza este vasto catálogo *Marianela*, uno de los primeros títulos de la colección Austral de Espasa-Calpe, publicada en noviembre de 1937, cuando aún dirigían esta editorial Gonzalo Losada y Julián Urgoiti, y se encargaba de aquella colección Guillermo de Torre. En agosto de 1937, Losada, Torre y Atilio Rossi se separan de aquella empresa y fundan la editorial Losada, con su colección Contemporánea, equivalente a Austral y con similar éxito de público.

El caso de *Marianela*, cuyo éxito en el teatro ya hemos comentado, revela el influjo de otra institución decisiva en todo proceso de recepción y de canonización: la escuela. Desde la vigencia de los nuevos programas de castellano y literatura para las escuelas secundarias argentinas, elaborados con la participación de Pedro Henríquez Ureña y Amado Alonso en 1933, *Marianela* figuró en la lista de lecturas obligatorias que constituía el eje central de la enseñanza. En menos de diez años se publicaron en Austral siete ediciones de la obra, y hubo muchas otras como las de las editoriales Latinoamericana, Sopena, Kapelusz, etc.

Austral editó otras obras de Galdós, pero pronto la colección Contemporánea de Losada alcanzó y superó su ritmo. Los primeros títulos, aparecidos en 1939, fueron *El amigo Manso*, *Gerona* y *Trafalgar*; en 1942 se publicaron *Doña Perfecta* y *Fortunata y Jacinta*, y en 1943, año del centenario, seis títulos más. En síntesis, en la

década que va entre 1939 y 1950, se editaron, solamente en losada, veintitrés obras de Galdós, algunas de ellas con varias ediciones.

La editorial Tor sacó varios volúmenes de los *Episodios* y *Pleamar*, la empresa encabezada por Manuel Hurtado de Mendoza, editó, a partir de 1946, algunos *Episodios* encabezados por prólogos memorables: *Cádiz*, por Rafael Alberti; *Juan Martín El Empecinado*, por Lorenzo Varela; *La batalla de los Arapiles*, por María Teresa León.

No se agota aquí la contribución de los argentinos a las ediciones galdosianas que ya había tenido su antecedente en las *Obras póstumas*, prologadas por Alberto Ghirardo entre 1923 y 1930. O la traducción al italiano de *Nazarín*, hecha por otro argentino, José León Pagano y por Guido Rubetti, publicada en Italia bajo el título de *Sicut Christus*.

En el año del centenario, encabeza la serie de homenajes el de la revista *De mar a mar*, donde participaban por igual argentinos y españoles exiliados. Abre su número cinco, correspondiente al mes de abril, el texto de Menéndez Pelayo con que recibiera a Galdós en la Academia, y lo cierra el ya citado capítulo de Ricardo Rojas en su libro *Retablo español*. A continuación, vienen las colaboraciones de dos grandes críticos españoles residentes en Buenos Aires: Ricardo Baeza escribe sobre *Fortunata y Jacinta*, y Guillermo de Torre sobre *De Cervantes a Galdós*, subrayando la función de renovadores del género que une a ambos. También colaboran otros dos exiliados, Arturo Serrano-Plaja y Alejandro Casona.²

El domingo 9 de mayo y junio del mismo año, se desarrollará un ciclo especial en el Colegio Libre de Estudios Superiores, que será recogido en su revista *Cursos y Conferencias*, a fines del mismo año. Roberto F. Giusti señala en su 'Prefacio' la "potente visión de la realidad" que creará "un estado de conciencia que había que encarnar en la generación de 1898" (Giusti 1943, 12). Rafael Alberti evoca poéticamente a dos protagonistas de "Un episodio nacional: Gerona", Andresillo Marijuán y Gabriel Araceli, mientras recuerdan el sitio de aquella ciudad. Para los que vivieron un sitio, añade Alberti, en su caso el de Madrid en 1936, había que volver a los *Episodios*, después del descenso de Galdós, "como alimento necesario, como espejo donde reconocernos y sacar fuerza de nuestra propia imagen" (Alberti 1943, 16). María Teresa León también opta por la prosa lírica para recordar a "Una mujer de Galdós que no es

2 Más detalles en mi libro *Relaciones literarias entre España y la Argentina*, Madrid, Cultura Hispánica, 1983, p.168-170.

tá en sus novelas", su sobrina Sisita, y, al mismo tiempo, evocar su propio barrio de Argüelles, asolado por la guerra, donde también había vivido Galdós.

El volumen incluye, además, colaboraciones de Jacinto Grau, Ricardo Baeza y Alejandro Casona. Pero nos detendremos en otras tres de ellas, especialmente significativas.

Angel Ossorio, al referirse a "El sentido popular de Galdós", define el carácter de su liberalismo: tolerancia respetuosa, defensa de la energía liberal y desolada comprensión "de que España no está preparada para los procedimientos de libertad, sino para las turbulencias y apasionamientos". "Quería un liberalismo firme y riguroso, pero sin molestar a nadie caprichosamente, sin concebir una izquierda dictatorial" (Ossorio 1943, 122). Un Galdós con preocupaciones religiosas, pero que rechaza los abusos clericales, completa una imagen a cuyo trasluz se esboza la propia posición disidente de Ossorio, dentro de las "turbulencias" españolas de la guerra civil y del exilio.

La segunda colaboración que reviste particular interés es la del argentino José María Monner Sans, "Galdós y la generación de 1898", un examen muy prolijo de las relaciones de un escritor maduro y unos jóvenes que, aunque no valoraban entonces su obra, terminarían confesando que "Galdós les hizo inteligible España, esa España tan contradictoria y en ciertas ocasiones tan enigmática" (Monner Sans 1943, 84).

Merece también una mención "Nueva estimativa de las novelas de Galdós, de Guillermo de Torre, donde culmina el gran esfuerzo de apreciación que venía realizando "según distinta escala y otra óptica".

El caso de Torre exige un excursus especial ya que fue un protagonista de primera fila en el proceso que venimos examinando. Ortegaiano en su juventud y crítico de la *Revista de Occidente*, historiador y practicante de las vanguardias, y, por tanto, copartícipe de los valores de estos grupos, algunos años más tarde se preguntaría, en carta a su amigo Ricardo Gullón que le había enviado su libro sobre Pereda: "Pero ¿quién nos iba a decir —al menos a mí— que íbamos a discutir un día sobre los del siglo XIX, es decir a interesarnos en ellos?" Y le manifiesta su preferencia por Galdós y, secundariamente, por Valera y Clarín (Torre 1946). Si en su artículo de *La Nación* había historiado detalladamente el olvido en que había caído el gran novelista y las nuevas bases de su revaloración, ahora traza una brillante síntesis de esa nueva estimación. Casi simultáneamente, en "Itinerario de Galdós", aparecido en *Sur*, lo si-

túa dentro del siglo XIX y atiende a su pensamiento y a su arte. Y, finalmente, anticipando su tesis acerca de lo que llamará 'la difícil universalidad española', se lamenta de que no alcanzara la fama de otros autores europeos: "Galdós corrió el destino localista de su país y de su tiempo sacrificando a él su íntima posibilidad universal" (Torre 1943).

Cuando Torre reúna éstas y otras páginas, ampliadas y reto-cadas, bajo el título de "Revaloración de Galdós", en su libro *Del 98 al barroco*, reclamará para sí, con títulos muy legítimos, su condición de precursor de la crítica galdosiana preexistente. No menor mérito representa el hecho de que toda esta acción se había desarrollado hacia públicos, en gran parte, indiferentes o aún despectivos ante este autor.

Simultáneamente, Losada, por gestión de Torre, publica el libro de Joaquín Casaldueiro *Vida y obra de Galdós*, primer estudio de conjunto sobre el tema.

Otros libros contribuyeron a esta labor de recuperación desde esta orilla americana. En primer término, varias obras de Azorín, reeditadas en Buenos Aires en la colección Austral, donde se incluyen trabajos sobre Galdós: *Lecturas españolas* (1943), *Los clásicos futuros* (1945), *El paisaje de España visto por los españoles* (1946), *Madrid* (1952). (Ya nos hemos referido a la gran autoridad de Azorín frente a un extendido grupo de lectores argentinos).

Finalmente, destacaremos, entre una producción bibliográfica mucho más amplia, dos libros: *El pensamiento vivo de Galdós*, del argentino Arturo Capdevilla, de 1944, y una biografía, *Galdós*, de Clemente Cimorra, de 1947. Esta última, contada novelescamente, reconstruye el ambiente de la infancia y juventud de Galdós en Canarias, y la atmósfera del periodismo y la bohemia madrileña dentro de la cual comienza a escribir. Galdós viajero, Galdós en la política, el crecimiento de su fama, sus apuros económicos y, sobre todo, sus paseos por Madrid y su inmersión en el pueblo, aparecen descriptos como pocas veces se lo ha hecho.

Tal es el escueto balance de ese tercer momento, el más alto, sin duda, de la recepción de Galdós en nuestro país.

Después vendrá una nueva depresión entre nosotros que, paradójicamente, coincide con el ingreso de Galdós en el canon académico del hispanismo internacional, especialmente en los Estados Unidos. Algunos de nuestros críticos residentes allí escribieron sobre Galdós, durante las décadas de los cincuenta a los setenta: Enrique Anderson Imbert, Emma Speratti Piñero, Isaías Lerner.

Desde Buenos Aires este nuevo auge no fue comprendido por

algunos. Anotamos, como ejemplo, la reacción indignada de José Blanco Amor ante el libro de Ricardo Gullón, *Galdós novelista moderno*. Según Blanco Amor, Gullón había exagerado su tesis ya que Galdós era, a su juicio, simplemente, un autor del siglo XIX (Blanco Amor 1960, 60-68).

Entretanto, Galdós se había abierto camino en algunas cátedras universitarias: en primer lugar, en Buenos Aires donde, desde 1957, enseñaba Guillermo de Torre quien, en sus programas sobre la novela, situaba a Galdós en lugar relevante, tal como hoy lo siguen haciendo los herederos de su cátedra. En segundo lugar, en Cuyo, donde lo leímos y estudiamos también desde 1957, durante casi treinta y cinco años, y donde, pese al escepticismo de muchos colegas, los estudiantes se entusiasmaron ante la lectura primaria o fundamental de sus obras y ante los fascinantes problemas teóricos y críticos que ella planteaba. También se ha leído su obra y se ha investigado sobre ella en las Universidades de Córdoba y Mar del Plata.³

En suma, cada vez más desplazado como lectura en el nivel medio de la enseñanza, pero disponible para todo público a través de las ediciones españolas que sustituyeron a las argentinas de aquel boom editorial de los años cuarenta, Galdós sigue allí, a la espera de sus nuevos lectores, en ese proceso, misterioso y constantemente recomenzado, de transformación del canon literario.

EMILIA DE ZULETA

Universidad Nacional de Cuyo

OBRAS CITADAS

ALBERTI, R. 1943. "Un Episodio Nacional: Gerona". *Cursos y conferencias*, XXIV, 139-141: 16.

AZORIN. "Andanzas y lecturas: Galdós". *La Prensa*, 22-2-1920: 5.

AZORIN. "Un juicio sobre la obra de Galdós y de Pereda". *La Prensa*, 17-8-1924.

BLANCO AMOR, J. 1960. "Miau como justificación de la modernidad de Galdós". *Sur*, 265: 60-68.

3 Recordamos especialmente, en el caso de Mar del Plata, el nombre de Gabriel Cabrejas quien ha publicado varios trabajos sobre Galdós de notable solidez y originalidad, en importantes revistas internacionales.

- CHACEL, R. 1937. "Un nombre al frente: Galdós". *Hora de España* II: 47-50.
- ESPINA, A. 1923. "Notas: libros de otro tiempo". *Revista de Occidente* I: 114-117.
- FIGUEIREDO, F. DE. 1936. *Las dos Españas*. Santiago. Nascimento.
- GALVEZ, M. 1945. "Pérez Galdós como novelista", *España y algunos españoles*. Buenos Aires. Huarpe.
- GIUSTI, R. F. 1921. "Benito Pérez Galdós". *Nosotros* 140: 64-67.
- GIUSTI, R. F. 1943. "Prefacio". *Cursos y conferencias XXIV*, 139-141: 12. También 1946. "La novela realista española del siglo XIX". *Siglos, escuelas, autores*. Buenos Aires. Problemas.
- GONZALEZ LANUZA, E. 1926. "La obra de Galdós". *Nosotros* XX, 202: 229-241.
- GONZALEZ OLMEDILLA, J. 1920. "Galdós". *Nosotros* XIV, 128: 66-117.
- IRAZUSTA, J. 1975. *El tránsito del siglo XIX al XX*. Buenos Aires. La Bastilla.
- La Nación*. "Ecos diversos", 27-10-1912: 14.
- La Nación*. "Ecos diversos", 3-4-1914: 13.
- La Nación*. "Ecos diversos", 26-3-1914: 13.
- ONIS, F. DE. 1928. "Valor de Galdós". *Nosotros* 229: 332-335.
- ORTIZ Y SAN PELAYO, F. 1917. *Vindicación de los españoles en las naciones del Plata*. Buenos Aires, La Facultad.
- OSSORIO, A. 1943. "El sentido popular de Galdós". *Nosotros* 229: 122.
- RODO, J. E. "Una novela de Galdós". *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*. Montevideo 10-11-1897. También en *Obras completas*, (1967), Madrid, Aguilar.
- ROJAS, R. 1938. *Retablo español*. Buenos Aires. Losada.
- ROVETTA, C. 1942. "El naturalismo de Galdós: *Misericordia*". *Nosotros* VII, 77: 203-209.
- TORRE, G. DE. 1943. "Itinerario de Galdós". *Sur* 104: 72-85.
- TORRE, G. DE. *Carta a Ricardo Gullón*. 24-3-1946.
- ZAMBRANO, M. 1937. "La reforma del entendimiento español". *Hora de España* IX: 115. También (1939), "La novela de Galdós". *Pensamiento y poesía en la vida española*. México. La Casa de España en México.

EPISODIOS NACIONALES DE BENITO PÉREZ GALDÓS. EDICIONES

Los problemas de la edición crítica de textos del XIX son —obviantemente— muy diferentes a los que afectan a los de las centurias clásicas, al existir cambios sustanciales en la transmisión de la obra literaria y en sus procedimientos.

La transmisión de la obra literaria en el siglo XIX presenta los rasgos que ya venían siendo característicos desde la mitad de la centuria anterior; esto es, son textos que han llegado a nosotros por tradición directa e impresa y las variantes que se aprecian entre los manuscritos y las obras ya editadas, o entre las distintas ediciones de una misma obra, proceden en su mayoría de la voluntad de los propios autores. Los problemas de la *recensio*, pues, de una edición crítica de un texto moderno pueden quedar reducidos a la elección del texto básico que va a constituirse como punto de partida: deberá ser el de la primera edición de la obra; o el de la última en vida del autor, si hay huellas de que aquél pudo haber vigilado el proceso de las distintas ediciones con voluntad de corregir o de enmendar parcialmente el texto. Llegado el momento de la *constitutio textus*, la única *emendatio* posible (entendiendo el término en un sentido lato) sería la adecuación de la tipografía, la ortografía y la prosodia del texto a los parámetros actuales, y de corregir errores —o erratas— de puntuación o expresión en pro de una mayor eficacia de la *dispositio* textual. Claro está que habrán de respetarse siempre las decisiones del autor cuando éste transgrede lo que podría considerarse como la norma intencionadamente. Por fin, el *apparatus criticus* habrá de contener todas las variantes textuales que contribuyan al reconocimiento y valoración del proceso de gestación de la obra. Y todas las notas que el editor considere necesarias para la más rigurosa, la más completa y la mejor *constitutio*, o *restitutio* del texto propuesto: las notas ilustrativas, las complementarias... todo aquel aparato crítico que coadyuve a la verdadera recuperación de la obra, a la reconfirmación de

su verdadera unidad de sentido; también a su actualización y a su revitalización.

LOS EPISODIOS NACIONALES DE BENITO PÉREZ GALDÓS Y SU VIGENCIA CRÍTICA

Entre 1873 y 1912 escribe Benito Pérez Galdós la monumental novela histórica que lleva por título *Episodios Nacionales* (46 episodios agrupados en 5 series). En ellos un novelista interesado y analítico despliega el panorama histórico de una España bien cercana a sí mismo, entre el hecho de la batalla de Trafalgar (1805) y la España de Cánovas (1880): setenta y cinco apretados años de historia de España, los años que han cimentado la España moderna.

Entre 1873 y 1879 se suceden los veinte títulos de las dos primeras series; tras un silencio de diecinueve años y entre 1898 y 1912, aparecen los veintiséis restantes: diez de cada una de las series tercera y cuarta y sólo seis de la quinta.

La vigencia crítica de los *Episodios Nacionales* parece estar fuera de toda duda, a juzgar por el creciente interés que hacia ellos demuestran los especialistas. Un análisis cuantitativo de la bibliografía actual sobre estos textos demuestra no sólo la importancia numérica de los estudios específicos (superan ampliamente el centenar) sino que un ochenta por ciento de éstos han sido publicados en los últimos quince años.

A partir de unos títulos generales, considerados como punto de partida fundamental por toda la crítica (Berkowitz, 1948; Casaldueiro, 1961; Hinterhäuser, 1963; Regalado García, 1966; Montesinos, 1968; Gullón, 1973) la bibliografía de estos últimos años se centra en parcelas más concretas de la cuestión, enfocada ésta —en la mayoría de los casos— desde la imbricación historia-novela, bien más o menos inclinada hacia la primera (Lida 1968 es, en este sentido, un “clásico”; más cercanos en el tiempo, y entre otros, Faus 1972, Jover 1971 y 1974 o Rodríguez Puértolas 1975), o bien con especial atención a la segunda (distintos trabajos de Ribbans —1980, 1981, 1988—, de Cardona —1974, 1988—, de Dendle —1980, 1988—, de Bly 1983 o de Urey 1989, entre otros). Además de destacados trabajos sobre series determinadas (Glendining 1970, Gullón 1972, Urey 1983 y 1986, Bly 1984, Dendle 1985, O'Connor 1985, Triviños 1987), la crítica más reciente dirige su atención primordial

a estudios sobre *Episodios* concretos, en cantidad y variedad tal que imposibilitan una sistematización siquiera aproximada en corto espacio. De la tendencia última de esta crítica y de su variedad pueden servir de ejemplo (como lo fue el interesante monográfico de *Cuadernos Hispanoamericanos* de 1970-71) los títulos reunidos en la edición de Bly (1988).

EDICIONES DE *EPISODIOS NACIONALES*

A partir de la desaparición de su autor (y aun de una manera destacada durante su vida) los distintos textos de los *Episodios Nacionales* (unas series más que otras; unos episodios más que otros) han sido ampliamente difundidos en muchas y variadas ediciones, entre las que sobresalen —desde la consideración meramente textual y cuantitativamente— las sucesivas y variadas de Hernando, de Aguilar o de Alianza. Son las muchas ediciones de Aguilar las más citadas por la mayoría de los críticos (sobre todo por los no españoles); por razones de comodidad, sin duda, pues recogen la totalidad de los títulos en tres volúmenes de *Obras completas* (ya superan éstas la veintena desde la primera edición de 1945); no son, sin embargo, las ediciones de Aguilar demasiado fiables desde una consideración estrictamente textual, pues no es difícil descubrir en ellas errores, erratas y omisiones del texto; que son diferentes, además, en las sucesivas ediciones. Los textos de Hernando y de Alianza reproducen los textos originales con más fidelidad.

Carecen los *Episodios* —casi totalmente— de ediciones críticas. Las únicas que se aproximan a tal denominación son, por el momento, la que ofrece Cátedra de *Trafalgar* (aparecida en 1983), la editada por el Cabildo Insular de Gran Canaria de *Zumalacárregui* (1990) y la de Castalia de *La vuelta al mundo en la Numancia* (1992). De muy reciente aparición es la edición, en un solo volumen, de los textos de *Trafalgar* y *La Corte de Carlos IV* en cuidadosa, exhaustiva, rigurosa y pulcra edición filológica que ha realizado Dolores Troncoso para la colección Biblioteca Clásica del Centro para la edición de Clásicos españoles que dirige Francisco Rico (Crítica, 1995). De resto, y hasta ahora, cualquier cita textual rigurosa de los *Episodios* de Pérez Galdós ha de remitir a la última edición aparecida en vida del autor que es siempre reimpresión de la primera o de la que se dice “cuidadosamente corregida” por el mismo; concurre esta última circunstancia sólo en las novelas de la segun-

da serie y en varias de las de la primera: allí quedan sin esta indicación de corrección expresa (muy poco de fiar como tal, por otra parte) *La Corte de Carlos IV*, *Bailén*, *Gerona* y *La batalla de los Arapiles*.

Por lo tanto, llegar a fijar rigurosamente el texto galdosiano de los *Episodios Nacionales*, y fijarlo, además, en edición crítica que lo contemple en su amplitud y que puntualice adecuadamente el *aparatus criticus* y las circunstancias contextuales que lo conforman, sigue siendo tarea pendiente de enorme interés.

MATERIALES PARA UNA EDICIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para realizar una edición de los *Episodios* galdosianos que pretenda una rigurosa fijación textual, es indispensable acudir a los textos publicados en vida del autor; preferentemente, y por regla general, a la última edición, sin dejar de contrastarla con la primera —como ya indicamos— que casi siempre es idéntica.

Pero además serán de indispensable consulta los *materiales previos* a esa edición que puedan existir, porque ayudan a la fijación definitiva del texto y porque permiten comprobar la génesis y la conformación paulatina, en sucesivas variantes, de la creación galdosiana: los manuscritos y las pruebas de imprenta corregidas —galeradas— en primer lugar, además de otros materiales de configuración previa que, afortunadamente, en el caso de los *Episodios* se conservan.

El corpus existente de estos materiales con respecto a los *Episodios Nacionales* es el siguiente:

MANUSCRITOS: Existen manuscritos de cuarenta y uno de los cuarenta y seis títulos, y pueden considerarse como perdidos los restantes. Están completos los de la Primera Serie, los de la Cuarta y los de la Quinta; de la Segunda Serie falta el último, *Un faccioso más y algunos frailes menos*; de la Tercera faltan cuatro: los de *Zumalacárregui*, *Mendizábal*, *Luchana* y *Los Ayacuchos*.

Los documentos originales se encuentran en la Biblioteca Nacional, excepto los manuscritos de *Bodas Reales*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto*, y *Cánovas* que se conservan en la Casa Museo "Pérez Galdós" de Las Palmas de Gran Canaria. Del primero de ellos, *Bodas reales*, la Biblioteca Nacional dispone de una fotocopia; recíprocamente, la Casa Museo "Pérez Galdós" dispone de fotocopias de los manuscritos originales que están en la Bi-

biblioteca Nacional, excepto —en los momentos de redacción de estas páginas— de cinco de ellos: *Prim*, *La de los tristes destinos*, *España sin rey*, *España trágica* y *Amadeo I*.

GALERADAS: Existen galeradas corregidas de los episodios, que corresponden a todos los títulos a partir de la Tercera Serie, exceptuando el de *Los duendes de la camarilla*.

La mayoría de estas pruebas están completas, y la inmensa mayoría aparecen corregidas por la mano de su autor. Las incompletas son sólo seis: *Zumalacárregui*, *Luchana*, *La campaña del Maestrazgo*, *Bodas reales*, *La revolución de julio* y *Cánovas*. Las corregidas por mano ajena al autor —ya en la etapa crítica de su ceguera— son *La primera República* y *De Cartago a Sagunto*; sólo en parte realiza el autor directamente las correcciones de *Amadeo I*. Las galeradas de *Cánovas*, el último episodio publicado, aparecen sin corregir.

OTROS MATERIALES ORIGINALES: En el archivo de la Casa Museo “Pérez Galdós” existe una caja de documentos varios relacionados con los *Episodios* cuyo interés —aunque adicional— exige la consideración del especialista que pretende realizar una edición completa y rigurosa de los textos y sus circunstancias.

Se trata de apuntes diversos que afectan a distintos textos a partir, casi siempre, de la Tercera Serie. Son esquemas o planes de distintas obras (un interesante plan de *El caballero encantado* y datos para un futuro episodio que no llegó a escribirse, *Sagasta*). O relación de personajes de alguna de ellas (de la tercera serie, en general; o de *Cartago a Sagunto*; o el listado de los nombres catalanes que van a figurar en *Gerona*). Son también notas de tipo histórico (como una interesante carta que relata con minuciosidad la liberación de Bilbao por Espartero, hecho que centra la novela de *Luchana*); o datos varios sobre situaciones o hechos políticos (como unas muy amplias referencias sobre los sucesos de Cartagena, incluido un listado de la “relación de relaciones cantonales”). Abundan las encuestas preparadas y/o contestadas por informantes diversos...

Fácil es suponer que el autor recopilaba estos ricos y variados informes para apuntalar las referencias históricas de sus textos, para descubrir los detalles individuales de los protagonistas de la historia que en las novelas adquirirían relieve adicional de personajes literarios y también para fijar las circunstancias de aquella “historia interna” mediante la peripecia vital paralela que corresponde a los seres de ficción vivir y padecer. Así, junto a listados de gabinetes políticos sucesivos, con cuidadosa datación cronológica expresa, o los datos sobre realidades de la época (sobre la masonería, por ejem-

plo), aparecen detalles de distintos informantes respecto a curiosidades varias sobre personajes y personajillos (destacados por su abundancia son los que afectan a Prim o a Espartero; y por su curiosidad los relacionados con la amante de Amadeo I apodada "la de las patillas"). Curiosas son igualmente distintas encuestas que recogen puntos de interrogación diversos sobre cuestiones concretas respecto a costumbres, hábitos y gustos particulares de los protagonistas de la historia, muchas de ellas destinadas o contestadas por un informante específico, como Mateo Nuevo el singular noticiero de temas amadeístas. Aparecen también entre los materiales interesantes dibujos encaminados a situar visualmente hechos concretos que luego hallaban reproducción cuidada en el texto novelístico; así ocurre, por ejemplo, con un gráfico de la localización y la disposición de las tropas en la batalla de Arapiles, con un plano de las dependencias internas de una cárcel o con el dibujo existente del coche en que viajaba Prim en el momento del atentado que le costó la vida, con detalle de la ubicación de su persona y la del cochero. La tarea de investigar cómo y hasta qué punto utilizó el autor estos materiales es tarea atractiva y, sin duda, necesaria.

INTERÉS Y UTILIDAD DE LOS DISTINTOS MATERIALES

A partir de la consideración general del interés y de la utilidad de los materiales previos de la gestación galdosiana, apuntaremos algunas tendencias del maestro detectables en materiales críticos concretos, siempre con referencia a *Episodios Nacionales*.

Resulta, por otra parte, evidente que nuestras notas no pueden convenir, exclusivamente, a textos de *Episodios* (aunque ejemplifique con ellos por razones de oportunidad), sino a cualquier otro surgido de la creación del autor. Serán, en último caso, sólo apuntes o aproximaciones esquemáticas; inútil sería tratar de recoger en unas páginas todas las notas destacadas de los distintos materiales críticos que confluyen en la conformación final de la amplia novela histórica galdosiana, y de las tendencias correctoras, perfiladoras o definidoras que de ellas pueden derivarse.

Los manuscritos

Los manuscritos galdosianos son documentos imprescindibles para el editor crítico de sus textos. Ya dejamos indicado en otra

ocasión (1993) que suponen el primer eslabón documentado de la gestación textual, aunque, tal como se nos presentan, es legítimo pensar que no puedan ser el verdadero primer texto del autor. Es muy posible que surgiera éste de un anterior esbozo textual, más o menos esquemático, o expuesto discursivamente pero reducido, en el que quedaron perfilados ya el plan de la obra (su estructuración en unidades —capítulos o subcapítulos—, la adecuación de los contenidos y los contextos...), la disposición de los temas centrales y la envoltura formal en líneas generales, además de la clarificación de temas y subtemas en su desarrollo. Tal vez, también, el esbozo configurativo de los personajes y la relación de éstos con los históricos, especialmente en el caso de los *Episodios*.

Se conservan, en efecto, algunos borradores esquemáticos de la pre-redacción galdosiana pero éstos refieren a circunstancias históricas o contextuales —fechas, datos, nombres de personalidades...— más que a circunstancias de la ficción. Precisamente a textos de *Episodios* pertenecen las cuartillas que se vieron reproducidas públicamente en la segunda parte de las páginas que “el Bachiller Corchuelo” dedicara a don Benito en *Por esos mundos* del año 1910: corresponden al primer estadio de la redacción del Episodio Nacional *Las tormentas del 48* y se trata de una apretada lista de referencias sobre la composición de los distintos gabinetes políticos del momento; y verdad es que muchas referencias de los hechos históricos —españoles y europeos— ofrece el texto narrativo resultante, pero ninguna alusión se recoge en el documento previo a los materiales de la ficción: al memorialista García Fajardo, personaje que nace en el episodio disfrazado de simbólico pícaro de los tiempos para ofrecernos el panorama de los hechos desde su particular punto de vista; ni a bella Eufrasia, vieja amiga de los lectores desde la serie episódica anterior, y que ahora reaparece oportunamente redimida y acomodada por una boda conveniente, para insistir en el inteligente paralelismo entre la historia y la novela. Es posible que, en efecto, don Benito, prepare primero “el cañamazo, es decir, el tinglado histórico” ...y luego “una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, (invente) la intriga”...como dejó dicho en las mismas declaraciones al supuesto Bachiller Corchuelo.

Como prueba de las lógicas variaciones que median entre la concepción de un texto y su redacción definitiva podrían servir las declaraciones del propio autor respecto a la redacción del Episodio Nacional *Amadeo I.* (Bachiller Corchuelo 1910). Figura ya el título del Episodio en la parte superior de una cuartilla en blanco, y explica:

plo), aparecen detalles de distintos informantes respecto a curiosidades varias sobre personajes y personajillos (destacados por su abundancia son los que afectan a Prim o a Espartero; y por su curiosidad los relacionados con la amante de Amadeo I apodada "la de las patillas"). Curiosas son igualmente distintas encuestas que recogen puntos de interrogación diversos sobre cuestiones concretas respecto a costumbres, hábitos y gustos particulares de los protagonistas de la historia, muchas de ellas destinadas o contestadas por un informante específico, como Mateo Nuevo el singular noticiero de temas amadeístas. Aparecen también entre los materiales interesantes dibujos encaminados a situar visualmente hechos concretos que luego hallaban reproducción cuidada en el texto novelístico; así ocurre, por ejemplo, con un gráfico de la localización y la disposición de las tropas en la batalla de Arapiles, con un plano de las dependencias internas de una cárcel o con el dibujo existente del coche en que viajaba Prim en el momento del atentado que le costó la vida, con detalle de la ubicación de su persona y la del cochero. La tarea de investigar cómo y hasta qué punto utilizó el autor estos materiales es tarea atractiva y, sin duda, necesaria.

INTERÉS Y UTILIDAD DE LOS DISTINTOS MATERIALES

A partir de la consideración general del interés y de la utilidad de los materiales previos de la gestación galdosiana, apuntaremos algunas tendencias del maestro detectables en materiales críticos concretos, siempre con referencia a *Episodios Nacionales*.

Resulta, por otra parte, evidente que nuestras notas no pueden convenir, exclusivamente, a textos de *Episodios* (aunque ejemplifique con ellos por razones de oportunidad), sino a cualquier otro surgido de la creación del autor. Serán, en último caso, sólo apuntes o aproximaciones esquemáticas; inútil sería tratar de recoger en unas páginas todas las notas destacadas de los distintos materiales críticos que confluyen en la conformación final de la amplia novela histórica galdosiana, y de las tendencias correctoras, perfiladoras o definidoras que de ellas pueden derivarse.

Los manuscritos

Los manuscritos galdosianos son documentos imprescindibles para el editor crítico de sus textos. Ya dejamos indicado en otra

ocasión (1993) que suponen el primer eslabón documentado de la gestación textual, aunque, tal como se nos presentan, es legítimo pensar que no puedan ser el verdadero primer texto del autor. Es muy posible que surgiera éste de un anterior esbozo textual, más o menos esquemático, o expuesto discursivamente pero reducido, en el que quedaron perfilados ya el plan de la obra (su estructuración en unidades —capítulos o subcapítulos—, la adecuación de los contenidos y los contextos...), la disposición de los temas centrales y la envoltura formal en líneas generales, además de la clarificación de temas y subtemas en su desarrollo. Tal vez, también, el esbozo configurativo de los personajes y la relación de éstos con los históricos, especialmente en el caso de los *Episodios*.

Se conservan, en efecto, algunos borradores esquemáticos de la pre-redacción galdosiana pero éstos refieren a circunstancias históricas o contextuales —fechas, datos, nombres de personalidades...— más que a circunstancias de la ficción. Precisamente a textos de *Episodios* pertenecen las cuartillas que se vieron reproducidas públicamente en la segunda parte de las páginas que “el Bachiller Corchuelo” dedicara a don Benito en *Por esos mundos* del año 1910: corresponden al primer estadio de la redacción del Episodio Nacional *Las tormentas del 48* y se trata de una apretada lista de referencias sobre la composición de los distintos gabinetes políticos del momento; y verdad es que muchas referencias de los hechos históricos —españoles y europeos— ofrece el texto narrativo resultante, pero ninguna alusión se recoge en el documento previo a los materiales de la ficción: al memorialista García Fajardo, personaje que nace en el episodio disfrazado de simbólico pícaro de los tiempos para ofrecernos el panorama de los hechos desde su particular punto de vista; ni a bella Eufrasia, vieja amiga de los lectores desde la serie episódica anterior, y que ahora reaparece oportunamente redimida y acomodada por una boda conveniente, para insistir en el inteligente paralelismo entre la historia y la novela. Es posible que, en efecto, don Benito, prepare primero “el cañamazo, es decir, el tinglado histórico” ...y luego “una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela, (invente) la intriga”...como dejó dicho en las mismas declaraciones al supuesto Bachiller Corchuelo.

Como prueba de las lógicas variaciones que median entre la concepción de un texto y su redacción definitiva podrían servir las declaraciones del propio autor respecto a la redacción del Episodio Nacional *Amadeo I.* (Bachiller Corchuelo 1910). Figura ya el título del Episodio en la parte superior de una cuartilla en blanco, y explica:

Lo haré en forma dialogada, como *Cassandra*, como *El abuelo*... Creo que se estrenará arreglado para el teatro. Será una comedia satírica... Al modo de las de Aristófanes...¡Ya verá como le gustará!

La realidad del texto final es que, en efecto, *Amadeo I* es uno de los textos más atractivos de los Episodios Nacionales, narrado desde la primera persona de un individuo ficcional —Proteo Liviano, Tito— que interpreta una etapa histórica especialmente atractiva para el autor que lo manipula, y con el interés añadido de la presencia directa del propio don Benito en “el amigo canario” reiteradamente aludido que anima al narrador Tito a asumir el disfraz de especial y atractivo historiador. Pero, aunque no falta el ingrediente satírico que se indica en el texto periodístico, no está redactado el episodio en diálogo dramático, ni sufrió nunca versión teatral; es decir, la idea inicialmente concebida para el texto cambió profundamente en *la hora de la verdad* de la redacción.

Evidente parece que el autor utilizó los manuscritos como *texto intermedio*, entre aquel supuesto boceto y las pruebas de imprenta. Generalmente, muestran el descuido caligráfico propio de un producto de elaboración rápida y expedita, y los rasgos evidentes de una voluntad creadora decidida que cuenta con el estadio posterior de las pruebas de imprenta —o galeradas— para acabar de redondear situaciones y de perfilar matices.

Los arrepentimientos de los manuscritos pueden nacer sobre la marcha, de forma inmediata en el camino de la creación, o pueden producirse en una segunda lectura revisadora del textual manuscrito. En estos últimos casos la corrección del manuscrito puede resolverse de diferentes maneras, dependiendo de su amplitud: bien tachando de un solo trazo lo escrito para añadir el texto sustituidor sobre la línea, bien añadiendo la nueva redacción en otra hoja o parte de ella pegada sobre la anterior (cuando se trata de una adición para la que la longitud de lo suprimido es insuficiente), o bien, cuando se trata de una adición amplia, utilizando nuevas hojas numeradas que repiten la cifra de las que se desechan parcialmente señalándolas con un ordinal añadido (31a, 31b, 31c...). En muchos de estos casos los caracteres caligráficos han de dilatarse o de amenudarse por necesidades de adaptaciones espaciales (así ocurre en *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, en *Bailén*, en *La segunda casaca*, en *El Grande Oriente*...).

Casi en su totalidad, los manuscritos galdosianos aparecen dispuestos en cuartillas numeradas correlativamente en la parte superior y redactados con pluma y por una sola cara. En general,

constituyen primeras redacciones de la obra completa, muy ricas en variantes que suponen arrepentimientos solucionados mediante transformaciones textuales basadas en sustituciones, supresiones o adiciones del documento primitivo.

Aunque puede haber diferencias entre textos manuscritos de distintas épocas, se puede afirmar de manera general que formalmente consideradas, las correcciones de los manuscritos destinadas a *suprimir* texto —que podrá ser reemplazado por otro o no— se realizan mediante trazos enérgicos y decididos que dificultan enormemente la reconstrucción de lo desechado; tal tarea se vuelve cada vez más dificultosa según la corrección decrece en longitud llegando a hacerse casi imposible cuando de supresiones de palabras se trata.

Muchas de las transformaciones por *sustitución* afectan a porciones cortas de texto (de una palabra a tres líneas); en estos casos se ejecuta la corrección sobre la marcha, abandonado —incluso— una palabra en mitad de la redacción y prosiguiendo la escritura inmediatamente, o sobreponiendo el texto sobre la línea.

Con mucha frecuencia las sustituciones largas afectan a páginas enteras o a gran espacio de las mismas. En estos casos, una vez tachado el texto primitivo mediante trazos de pluma o de lápiz grueso y coloreado en forma de aspa, de líneas onduladas, o con mezcla de ambas y añadido de trazos rectos, el autor aprovecha el reverso (o vuelta) de la misma hoja, para disponer en él la nueva elección textual. La casuística de la utilización de estos reversos y los arrepentimientos textuales que ellos contienen es muy amplia. Todos los manuscritos, sin excepción, contienen reversos ilustrados. En la mayoría de los casos se trata de borradores desechados de la misma novela; pero no siempre ocurre así. Pueden descubrirse en ellos, planes de redacción del mismo episodio (ocurre por ejemplo en el manuscrito de *Los apostólicos*); o borradores de telegramas que prepara el autor (así en *Narváez*); o textos epistolares: de cartas a Galdós (por ejemplo, en *La campaña del Maestrazgo*), o borradores de cartas del propio Galdós (por ejemplo en *Montes de Oca*); o textos periodísticos diversos (por ejemplo en *La estafeta romántica*; también en *La revolución de julio* en dos de cuyos reversos manuscritos —229 y 228— aparece un interesante escrito de reflexión sobre las realidades españolas del momento). También pueden ser aprovechados las vueltas de estas hojas desechadas para la redacción de otros trabajos del autor: así aparece el borrador de una traducción de Dickens en las vueltas de unas cuartillas (493-497) del texto de *La segunda casaca*; o un texto sobre flores ti-

tulado "Junio" en las vueltas de tres cuartillas de *El 7 de julio*, anteriormente desechadas. Igualmente, y con frecuencia, se utilizan los reversos en blanco de borradores desechados como material de escritura de un nuevo texto; de ahí que, por ejemplo, aparezcan desechados de *Doña Perfecta* en *El Grande Oriente* y en *Carlos VI en la Rápita*; de *Gloria* en *Los Apostólicos*; de *Cuarenta leguas por Cantabria* y de *La mula y el buey* en *Los cien mil hijos de San Luis*; de *Alma y vida* en *Las tormentas del 48*; de *Marianela* en *Un voluntario realista*; de *La república de las letras* en *Carlos VI en la Rápita*, de *Memorias de un desmemoriado* en *O'Donell*, etc. Las hojas sueltas desechadas de *Luchana*, que aparecen en las cuartillas de *La campaña del Maestrazgo*, contienen el interés añadido de tratarse de restos de un manuscrito perdido (el de *Luchana*).

Las transformaciones largas a las que estamos aludiendo pueden llegar a afectar a varias hojas, incluso a un texto casi completo, intensificando el atractivo del campo de investigación y ampliando sus límites. Piénsese por ejemplo en el origen del texto que Alan Smith publicó como novela bajo el nombre de *Rosalía* (1983), unas cuartillas desechadas por Galdós pero cuyos reversos aprovechó para la redacción parcial de otros textos: de la novela *Gloria* y de algunos de los títulos de la segunda serie de *Episodios Nacionales*.

Como ya afirmábamos en el trabajo anteriormente aludido de 1993, la observación de los documentos de la elaboración galdosiana nos indica que, atendiendo a la significación de las transformaciones, es el estadio de la redacción de los manuscritos el más propicio para incluir alteraciones *profundas* (en el sentido generativista del término) respecto al plan primitivo de la obra o adecuaciones estructurales de capítulos, subcapítulos, o jornadas y escenas; que abundan en ellos más que en ninguna otra etapa las adiciones y supresiones textuales largas —más o menos largas— y que no son extrañas las variaciones de espacios o las puntualizaciones respecto a contextos y ambientes. Son también los manuscritos los materiales más propensos a ofrecer titubeos sobre los personajes: cambios de nombre o de fisonomía (es el caso, por poner un ejemplo, de "doña Juana Teresa de Sariñán", que pasó a llamarse así, tras claro titubeo, en *Luchana*), pero también remodelaciones de su personalidad, modos de actuación que los individualizan, en especial, puntualizaciones respecto al lenguaje o la expresividad individual como factor determinante para la caracterización.

Apuntemos como curiosidad la *modificación* que el autor introduce en el plan del episodio *Los duendes de la camarilla* cuando

lo redacta, y que puede leerse en el reverso de la hoja 169 del manuscrito:

Modificación: "Domiciana no se escapó del convento con Lucila.— Salió [por para ir a]¹ por enferma y loca, para curarse en su casa. Patrocinio consintió en esta salida para verse libre de ella. Lucila la sirvió de criada y enfermera. Cuando Lucila se escapó, buscó refugio en la casa de Domiciana, que la tuvo a su servicio algún tiempo."

Huella hay de algún título cambiado, como es el caso de *Las tormentas del 48* que, según podría deducirse de la anotación en el reverso de la hoja 2, se llamó primero *El Huracán del 48*. Ejemplo de varios de los extremos apuntados puede ser el caso del manuscrito de *El terror de 1824* que, si bien no es de los más ricos en correcciones, sí que aparecen en sus cuartillas interesantes puntualizaciones para el contenido textual: así el cambio del nombre del tétrico personaje *Romo* que de *Zacartías* pasa a llamarse *Francisco* y que, en dato suprimido del primer borrador, era conocido por "Paco Tinieblas", mote procedente de un antiguo "Fray Tinieblas" que recibiera en su anterior vida conventual; también el interés por recoger en la novela datos de la realidad histórica, como los detalles de la muerte de Riego y la reproducción del texto completo de una sentencia condenatoria de aquellos aciagos días, interés este último que da lugar a muchas correcciones, al añadido de cuatro cuartillas (146,1-2-3-4) y una indicación expresa destinada al editor: "Aquí un claro donde intercalaré la sentencia. Lo haré en la pruebas porque todavía no la tengo a mano".

Las galeradas

Las galeradas o pruebas de imprenta corregidas suponen el segundo momento de la gestación textual galdosiana; tal vez el más interesante e iluminador desde el punto de vista del estudio del proceso de la creación.

Llegado el momento de la corrección de las galeradas, el autor se encuentra ante la primera redacción impresa de su novela, limpia, clara, ocupando la tira central de unas hojas alargadas que ofrecen amplios márgenes en blanco. Una redacción, además, conceptualmente acabada y para la que empieza a contar el tiempo *per*

1 Disponemos entre corchetes los textos suprimidos en la corrección.

se de la corrección. Sobre este texto reflexiona el autor. Y suprime alguna palabra, sintagma o frase tachándola y realizando la correspondiente indicación en el margen; y sustituye alguna elección anterior registrando el nuevo texto con letra cuidadosa y clara; y añade alguna palabra, alguna frase o algún párrafo en los espacios laterales. O indica nítidamente al tipógrafo alguna variación de carácter técnico; o llama su atención con un “ojo” enmarcado en círculo cuando un extremo textual le interesa especialmente. No son extrañas en las galeradas la presencia de avisos al editor sobre la calidad del papel, o sobre el envío de las pruebas; como tampoco son extrañas referencias ajenas a las mismas como operaciones aritméticas diversas o dibujos y caricaturas relacionadas o no con su mundo de creación. Todo ello parece indicios de una tarea realizada con especial cuidado, con atención despaciosa que permite algunas distracciones intermedias. Berkowitz asegura que Galdós sentía odio hacia las galeradas de sus propias obras (1951, 5); todos los que hemos experimentado tal tarea en textos propios o ajenos conocemos la desazón que producen por la responsabilidad que la corrección conlleva. Pero es evidente que este momento corrector fue para Galdós —creo que de manera excepcional— el *verdadero* de la creación, asumido con la fruición que el caso requiere, según todos los indicios. Esto parece corroborar Manuel Tolosa Latour en carta al autor (10 de noviembre de 1895) y reproduciéndole una conversación del propio Tolosa con María Guerrero, escribe:

¿Qué hace que no viene D.B. de Santander? (...) Su novela. *Usted no sabe como es D. B. cuando está con galeradas en la mano.* (El subrayado es nuestro)

Concluida la tarea correctora, las pruebas de imprenta se han convertido en un instrumento de trabajo valiosísimo, no sólo por la abundancia y la variedad de los arrepentimientos que en ellas se registran sino por el atractivo de su significación. Estudiándolas podremos comprobar que las correcciones de las galeradas —la inmensa mayoría de ellas—, como propias de un producto nacido de la reflexión dentro de un texto en que se ha superado ya la preocupación por la “urdimbre” narrativa de la obra, son variantes *de la expresión* que afectan al acabado literario del texto sin dejar de incidir en los contenidos y de iluminar con su presencia los entresijos de la escritura galdosiana. Mediante estas variantes de la expresión el autor completa, pule, intensifica, perfecciona, matiza la obra que había resultado del manuscrito; y también “redondea detalles”

y rectifica posibles defectos que pudieran obstaculizar aquellas pretensiones de *funcionalidad* perseguidas. Constituyen, por tanto, la etapa más interesante y más significativa para conocer y valorar la preocupación estilística galdosiana en el devenir de la gestación de su texto.

En esa voluntad correctora hallamos la presencia de destacados 'estilemas' característicos de diferente significación y oportunidad. Analizando casos concretos de entre la amplia casuística que reflejan los textos de los Episodios, podríamos señalar que algunos de ellos, situados en un primer estadio de corrección, se encaminan, simplemente, a eliminar descuidos consiguiendo —de paso— elevar el registro lingüístico del texto. Otras intenciones correctoras perseguirán pulir la palabra del narrador o la manifestación del personaje evitando alguna expresión que pudiera desentonar por vulgar, o —en voluntad de autocensura— algún extremo textual que pudiera resultar atrevido: un ejemplo del primer caso podría ser el siguiente que reproduce —además— la expresión impulsiva del *Tito de Amadeo I*:

Pues le participo que me casaré con Obdulia cuando me de la gana, y sepa que me [caigo sobre usted y su pindonguera] descargo en usted y en su pastelera madre.

Como ejemplo de depuración de texto presuntamente "atrevido", serviría la variación que sufre la expresión del enamorado Salvador Monsalud cuando habla detrás de una reja con Genara, en *El equipaje del rey José*:

Manuscrito: "Genara, —dijo con voz conmovida— mete tus deditos por esta rendija. Me muero de dolor. Quiero verte, tocarte. Soy el más desgraciado de los hombres".

Galeradas: "Genara, —dijo con voz conmovida— mete tus deditos por esta rendija. Me muero de dolor. Soy el más desgraciado de los hombres."

Algunos de estas variantes indican más intensamente una voluntad de estilo: como la presencia de 'indicios de elaboración', demostradores de una evidente preocupación cultista, que se manifiesta mediante distintos procedimientos, como la sustitución de ciertos términos comunes por sinónimos más inusuales, o la introducción en la nueva redacción de oportunos juegos retóricos; tal es el caso de la siguiente perífrasis de *Amadeo I*:

Algunos la ensalzaban con exceso; otros la deprimían con esta crítica pesimista que es [el mayor deleite de los españoles] la miel más grata en bocas españolas.

También es indicio de “voluntad de estilo” la tendencia —abundantemente documentada en el autor— a la economía lingüística evitando la presencia de “palabras vacías”, en pro de la concreción y la eficacia textuales; o la intención estilística que implica la preocupación por la calidad fónica del texto para incidir en su modulación rítmica; o la voluntad precisiva que registra el mayor número de las variaciones, como indica el siguiente ejemplo de *Bodas reales*:

sólo vieron el triste desarme de los [armatostes] palitroques y aparejos de madera.

Voluntad estilística similar se detecta en el afán por lograr la expresión más apropiada en cada caso: “No se oiría en él ni el [ruido] vuelo de una mosca”, refleja una variante de Amadeo I.

En el desarrollo de estos ‘estilemas’ cuidadores del cómo de la obra, y demostrando la profunda imbricación de esa sólo aparente dicotomía que podemos llamar de manera simple *fondo y forma*, podemos sorprender destacadas variaciones textuales cuya pertinencia trasciende el plano de la expresión para matizar eficazmente la fuerza expresadora de los contenidos. La intensificación de matices que perfilan expresivamente una situación es lo más habitual en las correcciones de este signo en galeradas. Señalemos un solo ejemplo de los intensos momentos finales de *Montes de Oca*:

Manuscrito: “[Alguien por allí recitaba con prisa las cláusulas de un Credo]”.

Galerada: “El Credo seguía lento, premioso... La bendita oración era como un servicio que no quería dejarse rezar”.

Muy abundantes son los textos de similar significación entre los corregidos en galeradas; señalemos su presencia, por ejemplo, en *Bodas reales*, *O'Donnell*, *España sin rey*, *Narváez*, *Montes de Oca*...

También pueden originarse en las galeradas significativas correcciones que conducen a comprobar el interés del autor por suprimir textos demasiado digresivos o reflexivo-críticos que pudieran empañar la eficacia de su novela: así parece comprobarse en las dos largas supresiones (de 8 y 10 líneas) de sendos párrafos reflexivos

sobre la realidad de la nación, en *Los ayacuchos*; o sobre la moralidad, en tono admonitorio, en *Amadeo I*; existen casos similares en *La estafeta romántica*, o en *Vergara*, entre otros.

Otro dato de interesante comprobación en las galeradas es el del interés del autor por la perfecta referencia de los datos de sus informantes (ejemplo destacada se registra en *Aita Tettauen*); también por la perfecta reproducción del habla popular o por la referencia correcta de los textos en hablas no castellanas: valga como ejemplo el cuidado en la corrección de los textos catalanes de *La campaña del Maestrazgo*.

Las correcciones en las pruebas de imprenta pueden llegar a ser determinantes respecto a la significación primera que registraba el manuscrito. Especialmente ilustrativo en este sentido se manifiesta la puntualización que las correcciones de las galeradas realizan respecto a la personalidad de Juan Santiuste, el atractivo personaje que pasea su personalidad entre varios episodios de la cuarta serie: sólo en las galeradas de *Carlos VI en La Rápita* se añade la puntualización del sobrenombre que va a ser su verdadera caracterización "Confusio"; y para subrayar este importante detalle se añaden interesantes adiciones textuales al texto primero.

Los cambios en la primera edición

Cerrando ya los caminos de la gestación textual galdosiana en su sucesión no podemos dejar de aludir a los nuevos cambios que se registran en *la primera edición* respecto a las galeradas corregidas y que suponen un paso posterior de esta voluntad correctora pues, aunque en todos los casos no haya constancia gráfica de ello, la mayoría parecen venir de las manos del novelista y muy pocos —y superficiales— de editores o cajistas. En el caso de textos de *Episodios*, conservamos documentos de segundas o terceras pruebas corregidas (con el texto de imprenta ya paginado) de *Bodas reales*, *La primera República*, *De Cartago a Sagunto* y de *Cánovas*.

No afectan los cambios que reflejan las primeras ediciones a la semántica textual de la obra, claro; pero sí "mejoran el texto precisándolo en sus detalles, simplificándolo en su sintaxis y dando más detalles en algunas descripciones" (Cardona, 1984,62). Se refieren a términos concretos y se dirigen —en la mayoría de los casos— a intensificar la capacidad expresadora de un texto o a corregir una expresión determinada añadiéndole —casi siempre—

capacidad precisiva, eficacia narrativa, en fin, lo que podríamos considerar "calidad literaria".

Dejo aparte en mi consideración las alteraciones profundas del texto que han dado lugar a cambios de algunos finales de novelas en distintas ediciones, pues no han sido sólo ni principalmente razones estilísticas concretas las dirimientes: piénsese en los cambios del final de las novelas *Doña Perfecta* o de *La Fontana de Oro*.

Espacio aparte merece otra cuestión poco explorada aún por la crítica que es el *cómo*, el *porqué* y el *hasta qué punto* de las ediciones que se señalan como "esmeradamente corregidas" por el autor a partir de la edición príncipe. Es ése, en efecto, otro tema interesante que una edición crítica rigurosa y completa no debería obviar. Significativo interés presenta, para abordar el "estado de la cuestión" en este extremo concreto, el interesante trabajo de Enrique Miralles (1993).

* * *

La exploración de los materiales previos al texto galdosiano es una tarea atractiva, sugerente. Complementaria a otras, naturalmente; pero absolutamente necesaria para llegar a la magna edición crítica filológica que los textos galdosianos de los *Episodios Nacionales* están demandando.

YOLANDA ARENCIBIA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENCIBIA, YOLANDA. 1990. "Prólogo" y edición de *Zumalacárregui*, Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular.
- 1993. "Cuestiones de estilo" en *Ínsula*, 561, Septiembre.
- BERKOWITZ H. CHONON. 1951. *La biblioteca de Pérez Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria.
- BLY, PETER A. 1983. *Galdós' Novel of the Historical Imagination*, Great Britain, Redwood Burn Ltd.
- 1984. "For self or country? Conflicting lessons in the First Series of the *Episodios Nacionales*" en *KRO*, 31, pp. 117-124.
- 1988. "Introduction", en *Galdós y la historia*, ed. de Peter Bly, Ottawa Hispanic Studies 1, Dovehouse Editions Canada, pp. 13-32.

- CARDONA, RODOLFO. 1984. Introducción y edición de *Doña Perfecta*, Cátedra, Madrid.
- . 1988. "Mendizabal: grandes esperanzas" en *Galdós y la Historia*, ed. de Peter Bly, Ottawa Hispanic Studies 1, Dovehouse Editions Canada, pp. 99-111.
- DENDLE, BRIAN J. 1980. "A Note on the Genesis of the *Episodios Nacionales*" en *Anales galdosianos*, pp. 137-140.
- . 1988. "Historia y ficción en *Trafalgar* y en *El equipaje del rey José*" en *Galdós y la historia*, ed. de Peter Bly, Ottawa Hispanic Studies 1, Dovehouse Editions Canada, pp. 149-163.
- . 1985. "Gabriel Araceli and the First Series of *Episodios Nacionales*" en *Crítica hispánica*, 7, pp. 1-8.
- . 1991. "The Second Republic, the Spanish Civil War and The *Episodios Nacionales*", *Crítica Hispánica*, Vol 13.1-2, pp. 141-155.
- FAUS SEVILLA, PILAR. 1972. *La sociedad española del XIX en la obra de Pérez Galdós*, Valencia.
- GARCIA BARRAN, CARLOS. 1993. Edición, introducción y notas de *La vuelta al mundo en La Numancia*, de Benito Pérez Galdós, Madrid, Castalia.
- GLENDINNING, NIGEL. 1970. "Psychology and Politics in the First Series of the *Episodios Nacionales*" en *Galdós Studies*, ed. de J.E. Varey, London, Tamesis Books Ltd.
- GULLÓN, RICARDO. 1972. "Los *Episodios*: La primera serie" en *Philological Quarterly*, LI, 1, pp. 292-312.
- . 1973. *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid, 3a. edc.
- . 1974. "*Episodios Nacionales*: Problemas de estructura" en *Letras de Deusto*, Nº 8, julio-diciembre, pp. 33-59.
- HINTERHÄUSER, HANS. 1963. *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- JOVER ZAMORA, JOSÉ MARIA. 1974. "Benito Pérez Galdós: *La de los tristes destinos*" (caps. I, II) en *El Comentario de Textos 2. De Galdós a García Márquez*, Madrid, Castalia, pp. 15-110.
- LIDA, CLARA E. 1968. "Galdós y los *Episodios Nacionales*: una historia del liberalismo español" en *Anales galdosianos*, III, pp. 61-77.
- MIRALLES, ENRIQUE. 1993. *Galdós, "esmeradamente corregido"*, Barcelona, PPU.
- MONTESINOS, JOSÉ. 1973. *Galdós. Estudios sobre la novela española del XIX*, 3 t., Madrid, Castalia, 1ª ed., 1968.
- O'CONNOR, D.J. 1985. "Galdós' First Two Series of *Episodios Nacionales* as a Model for the Realist Novel" en *RHE*, 19, nº 3, pp. 97-115.
- REGALADO GARCIA, ANTONIO. 1966. *Benito Pérez Galdós y la novela histórica (1868-1912)*, Madrid, Insula.
- RIBBANS, GEOFFREY. 1980. "'Historia novelada' and 'Novela histórica': the Use of Historical Incidents From the Reign of Isabella II in Galdós *Episodios* and *novelas contemporáneas*", en *Hispanic Studies in Honour of Frank Pierce*, ed. John England, Sheffield, The University, pp. 133-147.

- 1981. "The Portrayal of Queen Isabella II in Galdós' *Episodios* and *Novelas contemporáneas*" en *La Chispa*' 81. *Selected Proceedings of The Second Luisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures*, ed. de Gilbert Paolini, New Orleans, Tulane University, pp. 277-286.
- 1982. "La historia como debiera ser: Galdós' Speculations on Nineteenth-Century Spanish History" en *BHS*, 59, pp. 267-274.
- 1986. "Galdós' Literary Presentations of the Interregnum, Reign of Amadeo and the First Republic (1868-1874)" en *BHS*, 63, pp. 1-17.
- 1988. "¿Historia novelada o novela histórica? Las diversas estrategias en el tratamiento de la historia de las 'Novelas Contemporáneas' y los *Episodios Nacionales*" en *Galdós y la historia*, ed. de Peter Bly, Ottawa Hispanic Studies 1, Dovehouse Editions Canada, pp. 167-186.
- RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO. 1983. Introducción y edición de *Trafalgar*, Madrid, Cátedra.
- SMITH, ALAN. 1983. Introducción, estudio-epílogo y edición de *Rosalía*, Madrid, Cátedra.
- TRIVIÑOS, GILBERTO. 1987. *Benito Pérez Galdós en la jaula de la epopeya*, Barcelona, Ediciones del Mall.
- TRONCOSO, DOLORES. 1995. Edición de *Trafalgar* y *La Corte de Carlos IV*, Barcelona, Crítica.
- UREY, DIANE F. 1983. "Isabel II and Historical Truth in the Fourth Series of Galdós' *Episodios Nacionales*" en *MLN*, 98, pp. 189-207.
- 1983. "Linguistic Meditation in the *Episodios Nacionales* of Galdós; *Vergara*" en *PhO*, 62, pp. 263-271.
- 1986. "The Confusion and the Fusion of History and Fiction in the Third Series of Galdós' *O'Donell*" en *BHS*, 63, pags. 33-46.
- 1988. "La revisión como proceso textual en los *Episodios Nacionales*: El caso de *Bodas Reales*" en *Galdós y la historia*, ed. de Peter Bly, Ottawa Hispanic Studies 1, Dovehouse Editions Canada, pags. 113-130.
- 1989. *The novel histories of Galdós*, Princeton, Princeton University Press.

GALDÓS FRENTE AL ROMANTICISMO

“No estoy bien segura de saber lo que significa esto del romanticismo, que ahora nos viene de *extranjis*... pero entiendo que en ello hay violencia, acciones arrebatadas y palabras retorcidas. Ya vemos que es romántico el que se mata porque le deja la novia, o se le casa. El mundo está perdido...” Así escribe en 1837 Da. María Tirgo personaje de Galdós, a su amiga, la cual a su vez se manifiesta de la misma opinión al escribirle más adelante a otra amiga acerca de un joven que “es de la cáscara amarga, es decir, romántico, y el romanticismo no significa otra cosa que el disimulo de la holgazanería y los vicios...” Estas fuertes reacciones se dan en un *Episodio Nacional* dedicado casi completamente a las grandes figuras del romanticismo español que se titula *La estafeta romántica*,¹ obra que comentó con acierto Rubén Darío. Aunque el poeta se lamenta del poco tiempo que dedicó Galdós a la composición de la novela, reconoce lo cuidadoso de la argumentación y lo auténtico del lenguaje. De una supuesta carta de Miguel de los Santos Álvarez nos dice Darío: “La carta fingida de Álvarez al tipo principal de la novela, Fernando Calpena, está escrita de manera que bien podía considerarse como no apócrifa.”²

Las palabras de Rubén confirman nuestra opinión de que si hubiera deseado hacerlo, Galdós habría podido escribir una obra parecida a *El señor de Bembibre*, aunque mejor; digamos, una buena novela romántica. Jamás hace eso, ni nosotros vamos en busca de semejante anacronismo. De lo que se trata es de ver con alguna

1 *Obras completas*, 4ª edición 1958-1961, tomos I a VI, Madrid, Aguilar, II, pp. 894-895 y 923b. En adelante las citas de Galdós serán de esta edición.

2 *España contemporánea*, O.C. XIX, Madrid, Mundo Latino, s.a., p. 236. Agradezco a Rodolfo Cardona el haberme recordado este artículo de Darío.

precisión lo que opinaba Galdós del romanticismo y su manera de presentárnoslo, y no solo lo que llama Francisco Ynduráin “el interés que Galdós ha mostrado hacia los románticos y su literatura, ideas y tiempo, en muy repetidas ocasiones, no solo en *La estafeta romántica*.”³

Pues, no son únicamente mujeres asustadizas quienes se expresan en el sentido crítico que hemos citado. También el escéptico Pedro Hillo (cura) tiene sus dudas del patriotismo nada menos que de Mendizábal por parecerle “romántico”, y lo romántico no le gusta. Según nos dice, “En literatura me apesta, y a ese francés que llaman Víctor Hugo le mandaría yo cortar el pescuezo: en política tengo por más funesto aún el romanticismo.” Y sigue: “Ya no pasan las cosas como antes,... los acontecimientos se suceden sin ninguna lógica. Ya no hay regla... Eso es el caos, la barbarie, la anarquía de las almas... tienen la culpa Víctor Hugo y Dumas, esos dos infames progenitores del romanticismo... ¡El romanticismo! Ese es el remolino, ese es el vértigo, esa es la locura... Ya todo es exaltación, misterio, fantasmas; lo desconocido, lo imponderable...” y “ya empezarán los espectros, las tumbas, los cipreses funerarios.”⁴

Bien conocida es la insistencia de los románticos en el tema de la muerte y el suicidio, la cual viene a ser objeto de risa en Galdós. La madre de Fernando Calpena teme que su hijo se suicide, contrariado en el amor. “No duermo nada pensando en los distintos procedimientos de matarse que inventa el romanticismo y que los malditos poetas han puesto de moda, infundiéndolos a la juventud exaltada con el continuo ejemplo de dramas y novelas...”⁵

En otro momento el cura Hidalgo exclama: “El romanticismo, el gran monstruo, es la tromba que a todos nos arrastra! ... El Destino sobre todo ... Arrojémonos a los profundos abismos, pues así lo quiere Dios ... Dios, sí, que obra suya es el romanticismo, como lo es la vida clásica...” Y esa obra de Dios es “... todo torreones, reinas enamoradas, alguno que otro moro, y luego el indispensable laúd, que lo lleva y lo tañe un individuo que en los grabados nos pintan con medias muy ceñidas y unos zapatos de larguísima punta...”⁶

Por otro lado, para el Fernando Calpena, protagonista de la tercera serie de *Episodios*, el mismo de “la cáscara amarga,” el ro-

3 *Galdós entre la novela y el folletín*. 1970. Madrid, Taurus Ediciones, p. 30, n. 1.

4 *Mendizábal, O.C.* II, pp. 431a, 441a, 441b.

5 *Ibid.*, p. 513b.

6 *De Oñate a la Granja, O.C.* II, pp. 572a y 577a.

manticismo parece un gran oxímoron: es la "lógica de las cosas absurdas, la risa del dolor, la tristeza del placer..."⁷ Y con esto explica la protección de un enemigo por su adversario. Él rechaza su formación clásica porque busca "exceso de vida, energías poderosas, mucho gozar y mucho sufrir, luchar, hacer cara a los grandes desastres si vienen, hartarme de felicidad si Dios me lo depara. No quiero andar por caminos trazados, ni que me cuenten los pasos que doy, ni que me lleven con andadores, ni que me muevan con hilitos, como si fuera yo figura de titiritero. No, no; de un salto me he echado fuera del retablo, y entro en el mundo yo solo. El mundo es grande. Un sentimiento, grande también, llevo yo conmigo. ¿Hay espacio? Sí. ¿Tengo yo alas? Sí. Pues a volar."⁸ Con razón se preocupa su madre por él.

Estas opiniones pintorescas no se limitan a los personajes de los *Episodios*, sino que también en las *Novelas contemporáneas* se manifiesta la crítica al romanticismo, aunque en contextos bien distintos —comparación a la cual volveremos dentro de poco— y en forma más indirecta. Máximo Manso nos describe a un poetaastro que frecuenta la tertulia de su hermano. Hasta en su tarjeta quiere dar la impresión de que las palabras riman con su apellido, y reza así: "Francisco de la Paula de la Costa y Sainz del Bardal, Jefe del Gabinete particular del Excelentísimo Sr. Director General de Beneficencia y Sanidad."⁹ De este señor, que pone sus endechas en todos los álbumes, dice Manso: "Sus odas son del dominio de la farmacia, por la virtud somnífera y papaverdácea que tienen... Hace pequeños poemas, fabrica poemas grandes, recorta *suspirillos germánicos*... Desvalija sin piedad a los demás poetas y tima ideas... es el caño alambique por donde los sublimes pensamientos se truecan en necedades huecas."¹⁰ No pierde Galdós la oportunidad de lanzarle una pulla a Bécquer, poeta que no estima tanto como a Campoamor y a Núñez de Arce, prueba de su falta de aprecio por la poesía lírica. El mismo Manso critica un discurso de Sainz del Bardal en que se destacan lugares comunes como "el mar de la vida,"

7 Vergara, O.C. II, p. 1001a.

8 Mendizábal, p. 496b.

9 *El amigo Manso*, O.C. IV, p. 1193a.

10 *Ibid.*, p. 1193b. A la cuñada de Manso y a la hermana de esta "les había compuesto y dedicado una caterva de elegías; doloras, meditaciones y nocturnos, en que salían a relucir los cocoteros, manglares, hamacas, sinsontes, cucuyos..." *ibidem*.

“el velo del misterio,” los “faros de la esperanza,” los “puertos de refugio,” los “vientos bramadores” y el “golfo de la duda.”¹¹

Otra impresión nos hace el tísico Alejandro Miquis, personaje de *El doctor Centeno*, que no por ser romántico deja de sernos simpático. El narrador —cuyo retrato de Miquis se parece mucho al que se hace de Espronceda en el episodio *Los apostólicos*— se pregunta si este joven generoso, febril, nervioso, joven además que desea resucitar la grandeza del teatro de Calderón, es loco o poeta. Es hombre “dado a los demonios, o... consagrado al peligrosísimo ejercicio de la imaginación” en quien “el hervor de su sangre y el iluminismo de su mente habían podido más que su conciencia.”¹² Con lo cual está irremediabilmente destinado a perecer en la sociedad prosaica y cerrada de la España de su época, poco anterior a la Gloriosa. Con Alejandro Miquis “el romanticismo ha muerto,” como dice un compañero suyo.

Y no olvidemos la cantidad de personajes marginales en las *Novelas contemporáneas* —ciegos, locos, mendigos, etc.— tan afines a la obra de escritores románticos, con la diferencia de que en éstos se nos presentan como seres pintorescos y desgraciados al igual que los gitanos, por ejemplo, mientras en Galdós forman parte del tejido social y son individuos que pueden ser desgraciados o no, pero que agregan algo al conjunto humano.

¿Por qué unos románticos de Galdós son simpáticos y otros no? ¿Unos tienen éxito y otros no? Y, en particular, ¿cómo veía Galdós el romanticismo? A pesar de que el cuadro que presenta Galdós es bastante convencional, la contestación a las preguntas no es sencilla. En ella entran la época, las ambiciones y el carácter de los personajes, el contexto y el fin literarios, la complejidad que siempre lleva Galdós a sus creaciones, entre otros factores determinantes. Exaltados, revolucionarios, anti-convencionales los hay tanto en las novelas históricas como en las contemporáneas. La extensión geográfica y temporal de las series de *Episodios* exige unos personajes centrales que participen de todo, que se mueven mucho entre toda clase de gente para podernos contar lo ocurrido. En esto se parecen más al héroe romántico que los personajes de las novelas contemporáneas porque resultan ser tipos universales que carecen del individualismo fino y detallado de las mejores creaciones de Galdós. La acción de las tres primeras series se desarrolla en la primera mitad del siglo, y la tercera coincide con el apogeo del romanti-

11 *Ibid.*, p. 1232b.

12 *O.C.*, IV, pp. 1377a, b, 1380a.

cismo. Por ejemplo, admirable retrato de Santiago Ibero nos hace el narrador de *Vergara*.

Era Santiago Ibero un mozo gallardísimo, franco, con toda el alma en los ojos y el corazón en los labios, cetrino, de mirada ardiente... Su genio impetuoso, su ansia de gloria, más potentes que toda razón de conveniencia, habíanle lanzado a la campaña, antes que por querencia de la profesión militar, por su amor ardentísimo a las ideas representadas en la bandera de Isabel. Quería dar su sangre, su vida por la libertad y el progreso, en los cuales veía fuente inagotable de dichas para la nación... Odiaba el oscurantismo, y veía en la hipocresía farisaica de los partidarios de don Carlos la causa de todos los males que nos afligen y del atraso en que vivimos. Al exterminio de esta secta nefanda quería consagrar su existencia, todas las energías de su alma honrada y valerosa.¹³

Tan devoto era a la reina y a lo que consideraba el liberalismo frente a los Carlistas que estaba dispuesto a morir "si necesario fuese, por la santa causa de los *libres*, que era el porvenir glorioso de la Monarquía y de España."¹⁴ Ahora bien, si el tipo parece un espíritu fogoso, nada tiene que ver con ese "Segundo don Juan Tenorio, / Alma fiera e insolente, / irreligioso y valiente, / Altanero y reñidor," del *Estudiante* de Espronceda. Los narradores de Galdós, aun cuando son contemporáneos de la acción que relatan, no son escritores románticos.

A diferencia del aburrimiento político de la época de la Restauración en que escribe Galdós, la historia de la primera mitad del siglo le parece que abunda en lances y accidentes. Sin renunciar a la libertad del novelista, Galdós se concentra en el cuadro histórico y se permite ejercitar más la imaginación al narrar a grandes rasgos la vida de los personajes inventados, quienes son activos más bien que introspectivos. Esto cambia en los últimos *Episodios* en que Galdós se dedica a la invención de la historia como pudo o debía haber sido y hace intervenir a Clío como personaje alegórico. En cambio, la técnica aplicada a las otras novelas es, siempre que conservemos un equilibrio relativo, más realista. Por lo tanto, aunque haya personajes que llamaremos románticos, como Isidora Rufete, la desheredada, y Alejandro Miquis, amo del doctorcito Centeno, se ciñe más el narrador a la expresión medida y natural. Esos dos personajes, con sus ambiciones exageradas y su fantasía acaba-

13 C.C. II, p. 993a, b.

14 *Ibid.*, p. 993b.

rán mal porque la sociedad no estima el vuelo de la imaginación que los caracteriza. El romanticismo, en efecto, ha muerto, desde antes de mediar el siglo. Así nos lo dice un personaje de *Bodas reales*, refiriéndose a fines del año 1844.

Remitía ya la fiebre romántica, iba pasando la violencia en las pasiones, comúnmente fingida, pues raro era el poeta que sentía tan al vivo lo que expresaba, pasando iban los audaces giros de la expresión, las rebuscadas antítesis, el dilema terrible del amor o muerte, las casualidades fatalistas por las que el socorro de un afligido llegaba siempre tarde; pasaba también la humorada suicida y la monomanía de poblar de cipreses y sauces el campo de nuestra existencia. Los grandes cerebros del romanticismo habían dado de sí sus últimas flores; *Don Juan Tenorio*, que apareció en abril del 44, fue acogido como una obra tardía que llegaba con dos años de retraso. Tres habían pasado desde la temprana muerte del gran Espronceda, y creyérase que había transcurrido un cuarto de siglo. Los innúmeros poetas que pasaban por sucesores del autor de *El Diablo Mundo* ya no maldecían, desesperados, la vida; ya no empleaban los acentos más roncós del alma para expresar una murria que no sentían y una melancolía negra que empezaba a ser de mal gusto.¹⁵

Lo que se destaca aquí del romanticismo es la hipérbole, la falta de sinceridad, el pesimismo, la expresión exaltada, las manías externas. Pero el movimiento tenía también características más nobles. La aclaración se encuentra en las palabras del narrador de *Los apostólicos* acerca del drama *Hernani*:

Riñen los exaltados con los retóricos, y... sale a relucir una palabra que éstos profieren con desprecio, aquéllos con orgullo: ¡Romántico!... Aguarde un poco el lector, que ya vendrán a su tiempo amarillez del rostro, las largas y descuidadas melenas, las estrechas casacas. Por ahora el romanticismo no ha pasado a las maneras ni al vestido, y se mantiene gallardo y majestuoso en la esfera del ideal.¹⁶

En otras palabras, es la forma de la que tanto se burla Galdós frente al sentido, lo externo frente a los ideales en que sí cree. Pero no caigamos en el error de pensar que porque ponga en ridículo el titanismo, el narcisismo, la visión trágica y el destino enemigo, se debe concluir que favorece lo clásico o neo-clásico. Don Benito criticó

15 O.C. II, p. 1295a.

16 O.C. II, p. 189b.

fuertemente el dieciocho en un trabajo sobre "Don Ramón de la Cruz y su época" por su "confusión", "la heterogeneidad", "la pequeñez de sus hombres," la "perversión del sentido moral", la "frivolidad", el "amaneramiento," etc.¹⁷ El neo-clasicismo significaba la tiranía de reglas rígidas. Aunque Quintana seguía retorciendo "las voces y cláusulas del Romancero para componer odas que eran el asombro de los académicos y que el pueblo no entendía ni gozaba, en otras manifestaciones literarias podía observarse que la lengua se rebelaba contra la esclavitud, rompía las cadenas pindáricas y se volvía con gozosos brincos al Romancero, así como se escapaba del potro inquisitorial de la tragedia clásica para refugiarse en las amenas regiones del drama español y caballeresco."¹⁸

Soltura, naturalidad, libertad: ideales sociales y estéticos para Galdós. Si Quintana se acerca en algo a lo que estima Galdós, será en el historicismo que, a diferencia del romántico, no es de los que evoca el pasado para exaltarlo, sino que, como dice Vicente Llorens, aproxima el pasado con el presente.¹⁹ El mismo personaje que nos llamó la atención a la gallardía y majestuosidad del incipiente romanticismo nos instruye con más detalles acerca de *Hernani*.

El drama francés es un monstruo para algunos; pero ¡qué aliento de vida, de inspiración, de grandeza en este monstruo, pariente sin duda de las hidras calderonianas, ante cuya indómita arrogancia, a veces sublime, salvaje a veces, parecen gatos disecados las esfinges del clasicismo! Contra la frialdad de un arte moribundo protesta un arte incendiario; la corrección es atropellada por el delirio; las reglas, con sus gastados cachivaches, se hunden para dar paso a la regla única y soberana de la inspiración. Se acaba la poesía que proscribe los personajes que no sean reyes, y se proclama la igualdad en el colosal imperio de los protagonistas. Rómpe-se como un código irrisorio la jerarquía de las palabras nobles e innobles, y el pueblo, con su sencillez y crudeza nativa, habla a las musas de tú. Caen heridos de muerte todos los monopolios; ya no hay asuntos privilegiados, y al templo del arte se le abren unas puertas muy grandes para dar paso a la irrupción que se prepara. Se suprimen los títulos nobiliarios de ciertas ideas, y se ordena que el Mar, por ejemplo, que de antiguo venía metiendo bulla y sóplándose mucho con los retumbantes dictados de Ne-reo, Neptuno, Tetis, Anfitrite, sea despojado de estos tratamientos y

17 O.C. VI, pp. 1453, y 1453-1454a.

18 *Los Ayacuchos*; O.C., II, p. 1157a.

19 *Liberales y románticos*, México, El Colegio de México, 1954, p. 339.

se llame simplemente Fulano de Tal, es decir, el Mar. Lo mismo les pasa a la Tierra, al Viento, al Rayo.²⁰

Con estas imágenes socio-políticas casi parecería que Galdós describiera su propia obra en vez de hacer el elogio del drama de Dumas.

Los comparatistas occidentales, que no ven más allá de Inglaterra, Francia y Alemania, destacan ahora los rasgos del romanticismo que caracterizan a cada uno de los movimientos.²¹ Nosotros podríamos agregar al panorama de la Europa occidental a Italia y a España. El hecho de la cronología de cada movimiento no nos importa aquí, ya que tratamos de una vista retrospectiva desde la época de Galdós. Sabemos que don Benito era gran lector de las literaturas francesa, inglesa, italiana y de la rusa en traducción. En cambio, el alemán le atrae poco, fuera de la filosofía. Ya conocemos su opinión sobre los "suspirillos germánicos." Si elogia a Beethoven y a Mozart, no menciona a Schumann y, apenas, a Schubert. Ni la religiosidad, el panteísmo, el misticismo, la crisis existencial de los alemanes figuran en Galdós, salvo en una medida muy superficial o en un contexto humorístico o irónico. Lo que decimos de Galdós no niega la influencia que tuvieron algunos alemanes —Schlegel, Heine, Hoffmann— en los españoles emigrados en Inglaterra a principios de siglo.²²

Se considera que el romanticismo francés fue un movimiento eminentemente estético más bien que vital, en el que la imaginación, si exceptuamos a Vigny, tiene un papel menos importante que en Alemania; que fue un movimiento de rebeldía por oposición al fuerte neo-clasicismo oprimente.²³ Sin embargo, la influencia de la

20 *Los Apostólicos*, O.C. II, pp. 189b-190a.

21 Ver especialmente Paul Van Tieghem, 1948, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Michel; M.H. Abrams, 1953, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford University Press; Frank Kermode, 1957, *Romantic Image*, Londres, Routledge and Paul; René Wellek, 1964, *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press; Harold Bloom, *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism*, 1970, New York, Norton; Lilian R. Furst, *Romanticism in Perspective*, 1970, New York, Humanities Press y, 1979, *The Contours of European Romanticism*, Londres, Macmillan.

22 Vicente Llorens trata este asunto con gran magisterio en el libro citado.

23 Furst, *Romanticism in Perspective*, p. 38.

Ilustración y del auge de la razón se trasluce en la resistencia a ideas nuevas y al exceso de fantasía. Se sospecha, sí, del convencionalismo estudiado dieciochesco, y se busca autenticidad, lo verdadero.²⁴ Galdós, por su época, por temperamento y por su formación se siente más cerca de esa corriente gálica, a pesar de la abundante burla que hacen sus personajes de los franceses, de la cual acabamos de citar unos ejemplos. Tengamos en cuenta que si algunos españoles como Larra y Galdós critican lo francés es por reacción a la manía, importada de Francia, de que todo lo francés es superior a lo doméstico. La contradicción, aquí entre el respeto por ciertos modelos franceses y la burla de otros, es precisamente lo que designa Mario Puppo como típico del romanticismo latino.²⁵ Y ya que aludimos a Italia, recordemos que Galdós elogia a Manzoni, autor de la novela romántica por excelencia: *I promessi sposi*. Con él comparte Galdós el interés en el individuo en su relación con otros seres de su sociedad, y no solo en su egoísmo, en sus sueños exagerados, en su soledad y narcisismo. Solo la desheredada, Isidora, puede decirse que se acerca a esa imagen monomaniaca. En los demás casos sentimos la emoción de la responsabilidad social, lo que Puppo denomina "arte educativo."²⁶ Responsabilidad de Galdós y de sus personajes, sean revolucionarios o no. Los que no educan son los reaccionarios, carlistas, clérigos cerrados, mojigatas.

Si habláramos de intertextualidad no podríamos menos de mencionar la otra literatura decimonónica cuya presencia es constante en la obra de Galdós, es decir, la inglesa. Bien se sabe que don Benito era no solo gran lector de lo inglés, sino traductor también y, además, admirador del sistema parlamentario y del estilo sobrio y mesurado de los oradores. Pero no sigue a ciegas a los ingleses, como no lo hace con ninguna otra forma o escuela. Todo pasa por la sensibilidad de Galdós que nunca desmiente sus raíces hispánicas y burguesas. Montesinos ha definido de manera bien clara el proceso por el cual tuvo que pasar Galdós para crear la novela moderna española, partiendo del modelo del que partieron todos en Occidente: Cervantes.²⁷

Ante la totalidad del modelo inglés Galdós, como es de esperar, reacciona más a la prosa que a la poesía, que tan notable fue

24 Mario Puppo, 1975, *Il romanticismo*, Roma, Studium, p. 121.

25 *Ibid.*, p. 35.

26 *Ibid.*, p. 123.

27 José F. Montesinos, 1967-1972, *Galdós*, 3 tomos, Madrid, Castalia, 1er. tomo.

en Inglaterra y donde se desarrolló lo teórico. Ni en Galdós ni en sus personajes vamos a encontrar la añoranza por lo antiguo, la Edad Media, las ruinas. Se le llama el Balzac español, se le compara con Dickens, y no olvidemos su lectura de Scott y las alusiones a él. Estos tampoco tuvieron que remontarse a la Edad Media, sino que escribieron de un pasado inmediato o del presente. Menos arqueología, menos nostalgia y más descripción ajustada a la realidad, a la verdad, a lo posible. En general, los ingleses, con notables excepciones, —quizá por lo que se llama su buen sentido, su sangre fría, su temperamento diz que moderado— no extremaron tanto el misticismo, aunque sí se dan casos en que se exaltan la imaginación y la naturaleza.²⁸ La relativa sobriedad sajona, que caracteriza el romanticismo británico, es uno de los factores que atraen a Galdós a los escritores del norte. En términos generales podemos decir que motivos diversos lo acercan más a Francia, Inglaterra, Italia y, yo diría que indirectamente, a Rusia, que a Alemania.

Ahora bien, en todas partes resaltan en alguna medida ciertos rasgos que llamaremos del romanticismo, aunque no le sean exclusivos. Por ejemplo, en todas las literaturas occidentales de la época, se da el deseo de liberar la imaginación de la esclavitud del 'buen gusto' anterior, de darle primacía a la espontaneidad.²⁹ Nadie discutirá la importancia que le concede Galdós a esa libertad: basta pensar en Fortunata frente a Jacinta. Naturalidad de expresión en la esfera estética —aunque hoy no nos parezca así— y libertad en la política. Se habla mucho del nacionalismo de los románticos. Es tema estrechamente vinculado a los hechos históricos de la época, ya sea por la unificación de estados y la formación del concepto de patria, ya sea por invasión napoleónica, ya sea por luchas coloniales de independencia. En las primeras series de *Episodios* ese sentimiento es bien fuerte en los protagonistas liberales que participan en guerras civiles y conspiraciones revolucionarias. Se distinguen esos personajes de otros héroes románticos por su gran optimismo, —justificado porque el novelista sabe que algunas de sus ambiciones se logran más tarde—. En el fondo, Galdós también fue optimista, a pesar de sufrir muchas desilusiones. Por lo tanto, no chocamos con individuos perseguidos por un destino *siempre* negativo. Hay cínicos, pero no son los románticos. Estos últimos miran más bien al futuro, y, salvo Isidora, no se consumen

28 Furst, *Romanticism in Perspective*, p. 169.

29 *Ibid.*, pp. 33-34.

en la nostalgia del pasado (y ese pasado de Isidora nunca existió). A Galdós, semejante tipo romántico no le había de parecer interesante, vital; los nostálgicos son más bien objeto de risa, como lo es toda afectación, porque no lleva a ninguna parte. El Galdós del último cuarto de siglo no estima la fuga al pasado, no es partidario de don Quijote, sino de Cervantes; sus miras son al presente con destino a un futuro mejor. Así es que sus protagonistas románticos, incluido, si se quiere, Angel Guerra, no se destruyen en un melancólico anhelo de algo perdido, sino que se lanzan de manera vital a la acción del momento porque creen en un porvenir mejor y, lo mismo que Galdós, sienten su responsabilidad moral. Este tipo no puede ser un narcisista que se pasa la vida mirándose el ombligo. Tiene que ser un ente social y sociable. Algunos críticos distinguen entre un romanticismo revolucionario y otro evolucionario, aplicando este término a los que crearon personajes relacionados con otros seres humanos.³⁰ Hinterhäuser se refiere a una visión histórica que llama "progresista" con miras al porvenir más que al elogio de una tradición del pasado.³¹ En 1885 Alejandro Sawa, al favorecer a los generosos e idealistas contra los prácticos infames, define el romanticismo como "lo que engrandece la condición humana."³² Definición que bien podemos aplicar a los románticos de Galdós y a su actividad, lo mismo que podríamos aplicarla a don Benito. Galdós proyecta en los protagonistas de principios de siglo la misma actitud progresista, evolucionaria que lo describe a él.

Antes hemos dicho que en Galdós y sus personajes falta la añoranza de un pasado dorado así como la visión trágica, la desesperación, lo fatídico, la soledad melancólica, el ensimismamiento y el *Angst* comunes a tanta obra romántica. Agreguemos que también faltan lo sobrenatural, el titanismo, el satanismo, el exotismo, el sentimiento lírico de la naturaleza. En cambio, sí se halla cierto dinamismo que encontramos al igual en los franceses;³³ el interés renovado en lo popular auténtico, aunque en Galdós su valor no es por el pintoresquismo —eso concuerda con rehuir el exotismo—, sino por su realismo, por formar parte de un cuadro social amplio. En cuanto a la aventura más o menos heroica de la narrativa romántica, no cabe duda de que los protagonistas de los

30 *Ibid.*, pp. 45 y 283.

31 Hans Hinterhäuser, 1963, *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, pp. 92-93.

32 Alejandro Sawa, 1885, *La mujer de todo el mundo*, Madrid, p. 127.

33 Furst, *Romanticism in Perspective*, p. 49.

en Inglaterra y donde se desarrolló lo teórico. Ni en Galdós ni en sus personajes vamos a encontrar la añoranza por lo antiguo, la Edad Media, las ruinas. Se le llama el Balzac español, se le compara con Dickens, y no olvidemos su lectura de Scott y las alusiones a él. Estos tampoco tuvieron que remontarse a la Edad Media, sino que escribieron de un pasado inmediato o del presente. Menos arqueología, menos nostalgia y más descripción ajustada a la realidad, a la verdad, a lo posible. En general, los ingleses, con notables excepciones, —quizá por lo que se llama su buen sentido, su sangre fría, su temperamento diz que moderado— no extremaron tanto el misticismo, aunque sí se dan casos en que se exaltan la imaginación y la naturaleza.²⁸ La relativa sobriedad sajona, que caracteriza el romanticismo británico, es uno de los factores que atraen a Galdós a los escritores del norte. En términos generales podemos decir que motivos diversos lo acercan más a Francia, Inglaterra, Italia y, yo diría que indirectamente, a Rusia, que a Alemania.

Ahora bien, en todas partes resaltan en alguna medida ciertos rasgos que llamaremos del romanticismo, aunque no le sean exclusivos. Por ejemplo, en todas las literaturas occidentales de la época, se da el deseo de liberar la imaginación de la esclavitud del 'buen gusto' anterior, de darle primacía a la espontaneidad.²⁹ Nadie discutirá la importancia que le concede Galdós a esa libertad: basta pensar en *Fortunata* frente a *Jacinta*. Naturalidad de expresión en la esfera estética —aunque hoy no nos parezca así— y libertad en la política. Se habla mucho del nacionalismo de los románticos. Es tema estrechamente vinculado a los hechos históricos de la época, ya sea por la unificación de estados y la formación del concepto de patria, ya sea por invasión napoleónica, ya sea por luchas coloniales de independencia. En las primeras series de *Episodios* ese sentimiento es bien fuerte en los protagonistas liberales que participan en guerras civiles y conspiraciones revolucionarias. Se distinguen esos personajes de otros héroes románticos por su gran optimismo, —justificado porque el novelista sabe que algunas de sus ambiciones se logran más tarde—. En el fondo, Galdós también fue optimista, a pesar de sufrir muchas desilusiones. Por lo tanto, no chocamos con individuos perseguidos por un destino *siempre* negativo. Hay cínicos, pero no son los románticos. Estos últimos miran más bien al futuro, y, salvo *Isidora*, no se consumen

28 Furst, *Romanticism in Perspective*, p. 169.

29 *Ibid.*, pp. 33-34.

en la nostalgia del pasado (y ese pasado de Isidora nunca existió). A Galdós, semejante tipo romántico no le había de parecer interesante, vital; los nostálgicos son más bien objeto de risa, como lo es toda afectación, porque no lleva a ninguna parte. El Galdós del último cuarto de siglo no estima la fuga al pasado, no es partidario de don Quijote, sino de Cervantes; sus miras son al presente con destino a un futuro mejor. Así es que sus protagonistas románticos, incluido, si se quiere, Angel Guerra, no se destruyen en un melancólico anhelo de algo perdido, sino que se lanzan de manera vital a la acción del momento porque creen en un porvenir mejor y, lo mismo que Galdós, sienten su responsabilidad moral. Este tipo no puede ser un narcisista que se pasa la vida mirándose el ombligo. Tiene que ser un ente social y sociable. Algunos críticos distinguen entre un romanticismo revolucionario y otro evolucionario, aplicando este término a los que crearon personajes relacionados con otros seres humanos.³⁰ Hinterhäuser se refiere a una visión histórica que llama "progresista" con miras al porvenir más que al elogio de una tradición del pasado.³¹ En 1885 Alejandro Sawa, al favorecer a los generosos e idealistas contra los prácticos infames, define el romanticismo como "lo que engrandece la condición humana."³² Definición que bien podemos aplicar a los románticos de Galdós y a su actividad, lo mismo que podríamos aplicarla a don Benito. Galdós proyecta en los protagonistas de principios de siglo la misma actitud progresista, evolucionaria que lo describe a él.

Antes hemos dicho que en Galdós y sus personajes falta la añoranza de un pasado dorado así como la visión trágica, la desesperación, lo fatídico, la soledad melancólica, el ensimismamiento y el *Angst* comunes a tanta obra romántica. Agreguemos que también faltan lo sobrenatural, el titanismo, el satanismo, el exotismo, el sentimiento lírico de la naturaleza. En cambio, sí se halla cierto dinamismo que encontramos al igual en los franceses;³³ el interés renovado en lo popular auténtico, aunque en Galdós su valor no es por el pintoresquismo —eso concuerda con rehuir el exotismo—, sino por su realismo, por formar parte de un cuadro social amplio. En cuanto a la aventura más o menos heroica de la narrativa romántica, no cabe duda de que los protagonistas de los

30 *Ibid.*, pp. 45 y 283.

31 Hans Hinterhäuser, 1963, *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, pp. 92-93.

32 Alejandro Sawa, 1885, *La mujer de todo el mundo*, Madrid, p. 127.

33 Furst, *Romanticism in Perspective*, p. 49.

Episodios —y no solo los primeros— tienen vidas tan accidentadas como cualquier personaje de Dumas. Recordemos a Salvador Monsalud, a Fernando Calpena, a Eugenio Aviraneta, a Santiago Ibero, a las parejas Leoncio Ansúrez y Virginia Socobio, Zoilo Arratia y Aurora Negretti y Montefiori, Baldomero Galán y Saloma Ulibarri. Eso contrasta fuertemente con lo reducido, mínimo, a veces mezquino de lo que pasa en las novelas contemporáneas: piénsese en las cosas que le pasan al gran Torquemada y al insignificante Francisco Bringas y señora. Hay excepciones cuya grandeza reside, sin embargo, en la profundidad humana, como son los casos de las aventuras de Fortunata, de Benina o de Nazarín.

No vamos a alargar la lista de coincidencias con el romanticismo y de diferencias, pero sí dedicarle unas palabras a un fenómeno poco comentado en la crítica hispánica. Me refiero a la ironía romántica que se distingue de la tradicional en no ser un recurso de comunicación entre el narrador y el lector, sino que se centra más bien en la obra y en el narrar mismos. Se habla de una tensión entre la auto-creación y la auto-destrucción, fundamental en el concepto de ironía romántica.³⁴ Sin llegar a los extremos del *Don Juan* de Byron, en que el comentario del proceso creador forma parte íntegra y significativa de la obra, Galdós participa a veces en ese juego de la ironía romántica. Predomina, desde luego, el continuo diálogo entre narrador y lector en que éste se convierte en aliado de aquel. En la novela contemporánea, con su tempo más pausado que en el *episodio*, Galdós puede desarrollar mejor esa relación, lo cual no quiere decir que en esas novelas no se den ejemplos de toda clase de ironía. Lo que no hay en Galdós es la inseguridad, la duda, la confusión de la ironía del narrador romántico que parece estar haciendo experimentos, estar explorando las posibilidades, los límites de su propia escritura. Galdós es demasiado seguro de sí mismo. Por lo tanto puede combinar con mucha confianza recursos característicos de varios estilos y hasta tener un estilo él mientras al narrador lo dota de otro estilo. Pongamos por ejemplo *Lo prohibido*, obra que unos críticos consideran de las más naturalistas de Galdós. En ella José María Bueno de Guzmán, narrador, es el protagonista que trata de enamorar sucesivamente a cada una de sus tres primas. Ante la primera, Eloísa, casada, se siente “dispuesto a todo, hasta a volverme romántico y *wertheriano*, a pesar de que los

34 Furst, 1979, *Contours of European Romanticism*, Londres, Macmillan, pp. 27-28.

tiempos [1880] son tan poco propicios para que un hombre se ponga en semejante estado." Dejar pasar una semana sin ver a Eloísa "era pensar en la eternidad de la desdicha humana." Y agrega: "La felicidad que me embargaba y que juntamente significaba amor, idealismo y satisfacción del amor propio, era demasiado grande para que yo pudiera encerrarla en el secreto de mi alma." Y así sigue la hipérbole a lo largo de la obra. A este cínico, al ver a Camila, la tercera, le acomete tal "vértigo" que le dice: "Quiéreme, Camila; quiéreme o me muero." "Mereces ser puesta en los altares, mereces que se te eche incienso, que los hombres se den golpes de pecho delante de ti..." Como no logra satisfacer sus deseos, maldice su suerte. Y por si todo eso fuera poco, muere tísico. Figura también el tema de sus *Memorias*, que es el texto que estamos leyendo. José María, creación de Galdós, no es romántico. José María, narrador, desea serlo, y a veces lo logra, pero es a base de la auto-conciencia que tiene de serlo, porque Galdós no le puede permitir, en 1880, la autenticidad del verdadero personaje romántico de principios de siglo.

Sería injusto limitarnos a comentar solo la ironía sin mencionar siquiera otros aspectos del humorismo. Quizá porque muchos románticos parecían tomarse demasiado en serio, no se ha buscado en su obra la comicidad. Recordemos, por un lado, que la mayoría de las grandes obras del romanticismo europeo se compusieron por gente joven, con frecuencia en sus veinte y tantos años, y que la juventud, por suerte, toma muy en serio sus propias opiniones. Recordemos, por otro lado, composiciones a las cuales no les faltan situaciones, comentarios y hasta personajes cómicos. Se piensa en seguida en los ingleses, en Byron, y aun más para lo que aquí nos importa, en los prosistas, tan frecuentados, como hemos dicho, por Galdós. Recordemos, además, a *El pobrecito hablador*, a Larra, del cual era don Benito gran admirador. El busto de Larra con el de Quevedo adornan un estante de la biblioteca de Máximo Manso. Eso no quiere decir que el humorismo fuese del mismo carácter negativo, mordaz, cruel con los sujetos de la obra. Tanto en Quevedo como en Larra el ambiente inquisitorial invita a la caricatura de lo descrito. Galdós puede burlarse, pero no suele ser tajantemente cruel, destructivo de su creación. Es más; en Galdós como en Cervantes no es solo el narrador quien maneja la comicidad, sino que hay personajes que tienen su propio sentido del humorismo que ejercen entre sí. Luego, gracias al ejemplo de Cervantes y a la tolerancia romántica por la expresión libre, se amplía la posibilidad de humorismo lingüístico no solo en el habla de personajes, sino en la

narración misma, y se desarrolla la técnica del estilo indirecto libre del cual llega a ser Galdós gran maestro. Aquí discrepamos con Francisco Ynduráin que cree que Galdós no utiliza bien estos recursos, aunque quizá tenga razón con respecto al monólogo interior. Después del *Ulises* de Joyce todo lo anterior palidece. Encuentro a Ynduráin, como a otros críticos, algo insensibles a la mejor ironía de Galdós. Lástima que tomen en serio, en vez de reírse, el lenguaje exagerado y las expresiones que llaman “melodramáticas”.

En Galdós se aprovechan plenamente los recursos facilitados por la distancia entre autor y narrador a la vez que no se descuidan las ventajas que puede tener el introducirse el autor mismo como personaje de la acción, lo cual permite la auto-burla, siempre benévola. Don Benito se sirve de toda clase de medios de comicidad, tanto los ejemplos presentes en algunos románticos como de otros. En los *Episodios*, por la rapidez con que los componía y su resultante falta de atención al detalle expresivo, hay menos humor indirecto, sutil y más ironía y burla románticas que en las *Novelas contemporáneas*.

Nuestra intención ha sido abrir camino para un estudio equilibrado de cómo se enfrenta Galdós con el romanticismo y cómo funciona el proceso creador. Por lo pronto hemos señalado diferencias entre *Episodios* y *Novelas contemporáneas* respecto al romanticismo y hemos distinguido entre ciertos valores e ideales estimables y lo superficial risible, entre un Santiago Ibero revolucionario y el amante impetuoso que proyecta de la siguiente manera una acción amorosa:

...propongo a Gracia la rebeldía, la evasión, la fuga... Cerco la casa, la incendio;³⁵ arrebató a Gracia, la robo, hago el trovador: no me arredran los lances de comedia...

DENA H LIDA

Brandeis University

USO DEL ESPACIO URBANO NO CONVENCIONAL EN DOS OBRAS DE GALDOS

Acconci (1990) divide el espacio público en dos clases. Aquel en el que la gente se reúne porque tiene derecho a ese lugar y el otro que se vuelve público a la fuerza. Esta confusión de ámbitos (el público y el privado) así como las transmutaciones que pueden producirse, son aspectos que quiero observar en dos obras de Galdós. No solamente las características espaciales clásicas de la literatura realista sino más específicamente ciertas transformaciones, ciertos travestismos que los espacios urbanos galdosianos pueden llegar a sufrir.

Por una parte, deseo ahondar en lo ya observado por la crítica respecto al uso espacial en *La de Bringas* de Galdós. Dejo de lado la peculiar utilización del espacio social e histórico, tan notable en esta obra, donde se revela la nueva sociedad de la Restauración.¹ Esta sociedad, estas relaciones mediatizadas por el dinero, estos personajes pertenecientes a la mesocracia palatina de Isabel II, desarrollan sus vidas en un espacio que participa a la vez de lo público y de lo privado, de lo cerrado y de lo abierto y que es, fundamentalmente, una ciudad "falsa".

Por otra parte, pretendo mostrar un espacio urbano transformado por la guerra en uno de los Episodios galdosianos, *Zaragoza*, dejando también de lado importantes aspectos de su análisis como el entrecruzamiento del folletín y la novela histórica.

Galdós es un novelista profundamente decimonónico incluso en el tratamiento del espacio urbano. La ciudad forjada después de la revolución industrial, la que trajo tanto malestar a los artistas finiseculares, es el material del que se nutren Balzac, Zola, Dickens, Dostoievski y Galdós. La ciudad, lo urbano, da origen al famoso "flaneur", al que se refiere Benjamin en "El París del Segun-

1 Cfr. entre otros, Lowe, J., 1980, "Galdos' Use of Time in *La de Bringas*", *Anales Galdosianos*, XV, pp. 83-88.

do Imperio en Baudelaire" (1972), ese ser itinerante que recorre espacios donde se mira y se es mirado. Los personajes de las novelas realistas caminan las calles, se trasladan, utilizan plazas y cafés, entran y salen de edificios, se detienen en mercados y en iglesias. Son parte de ciudades "reales", descritas muchas veces con minuciosidad apelando al recurso de la distancia, al de mirar desde lo alto (Sthendal, Clarín), o al de circular y trasladarse. Los personajes se mezclan con otros anónimos para los que pueden ser objeto de observación, de comparación, de deducciones.

Tal sucede en *Misericordia*, en *Fortunata y Jacinta*, en *La Desheredada*, en *La Regenta*, en *Nana*, en *Le père Goriot*. La ciudad se despliega, los barrios se diversifican y a veces se enfrentan. Es el caso de La Encimada y la Colonia en *La Regenta*, del barrio alto (la ciudad vieja) y el barrio bajo (la Pescadería) en *La Tribuna*. Normalmente estos enfrentamientos entrañan conflictos sociales y económicos. Las novedades se imponen, lo "viejo" se demuele, se construye "cómodo" sin pensar en la belleza. Posiblemente sea Clarín quien, entre los realistas españoles, apunte con mayor perspicacia a este fenómeno. Recordemos las críticas que se manifiestan en diversas ocasiones.

I. ¿Qué sucede en este aspecto en *La de Bringas*? La ciudad prácticamente ha desaparecido para reproducirse, travécticamente, en un ámbito cerrado: el del Palacio Real. Es lo que podríamos llamar "una ciudad de segundo grado".

En el capítulo III, Galdós indica claramente que los pisos segundo y tercero del Palacio constituyen "una verdadera ciudad, asentada sobre los espléndidos techos de la regia morada. Esta ciudad donde alternan pacíficamente aristocracia, clase media y pueblo (...)" es descrita minuciosamente en el momento en que el narrador y don Manuel Pez visitan a Bringas en su nuevo domicilio. Veamos los términos: *calle o callejón* equivale a un pasillo de baldosines rojos. Sus características: mecheros de gas, magnitud y vueltas. *Plazoletas*: son los espacios a los que llegaba la luz solar.² Las viviendas constituyen *barrios* que a veces parecen *deshabitados* y otras son denominados como *barrio popular*. Estos barrios están estratificados socialmente. Recordemos las quejas de la viuda de García Grande sobre la vecindad "de mozas de retrete, de porteros de banda, pinches y casilleros" a la que se ve condenada mientras

² Sobre el tema de la luz en esta obra, cofr. Wright, Ch., 1980, "Imagery of Light and Darkness in *La de Bringas*", *Anales Galdosianos*, XIII, pp.5-12.

espera que se desocupen habitaciones en mejor y más digna ubicación; pero en tanto, nos dice el narrador que “vivía en el ala de Oriente, el barrio más humilde, de lo que hemos convenido en llamar ciudad”. Es a través de este personaje que la correspondencia Madrid=Ciudad falsa se pone en absoluta evidencia ya que después de un día de ajetreo de las cocinas a los palomares, llamando a diversas puertas, visitando y charlando llegaba a su “choza provisional tan rendida como si hubiese recorrido medio Madrid”. *Transeúntes* son los vecinos o personas con las que se cruzan. Las paredes tienen las correspondientes *inscripciones indecorosas* como en cualquier ciudad populosa; hay mujeres que se peinan fuera de las puertas, o sea *en medio de la calle*.

La ciudad “verdadera” se mira desde la ciudad “falsa”.³ El narrador y su acompañante, simulando las circunstancias de un viaje, para el que reclaman brújulas y otros elementos,⁴ descansan contemplando un Madrid miniaturizado por la distancia: *caballo de Felipe IV: juguete; teatro real: barraca*, o abarcador ya que desde allí se ve toda la Plaza de Oriente y una parte del paisaje capitalino en el que se pueden contar más de cincuenta espadañas, cúpulas y campanarios.

También desde lo alto, a través de las claraboyas, una “multitud de personas de todas clases, habitantes de la ciudad”, miran la ceremonia de la comida de los pobres en el Salón de las Columnas, lo que da ocasión de hablar de los frescos del techo esta vez agigantados por la falta de perspectiva, y de las flores de la alfombra que, a la inversa, se podían tomar por miniaturas.⁵

El Palacio ocupa con su arquitectura de cúpulas un buen espacio en estos primeros capítulos. Desde afuera aparecen el techo del Salón de las Columnas y el de la escalera, o las alas de Oriente y de Poniente. Los interiores pertenecen a la casa de Bringas o sea a una de las viviendas de la ciudad “falsa”. Y como si la falsedad fuera poca, dentro de esa vivienda se encuentra la imitación de lo que está en los pisos inferiores y constituye la vivienda Real. *Salón de Embajadores, Gasparini, la Saleta, el Salón de Columnas, el Ca-*

3 Peter Bly (1974), ve al palacio como un microcosmos de la entidad más grande: Madrid, *Modern Language Review*, 69, p.89.

4 Ricardo Gullón (1980), señala este aspecto en *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, p. 114. También se ocupa del palacio y su visión, Jo Labanyi, 1990, “The Problem of Framing in *La de Bringas*”, *Anales Galdosianos*, XXV, pp. ;28 y 29.

5 A esta escena se refiere, entre otros, Varey, J.E., 1966, “Francisco Bringas: nuestro buen Thiers”, *Anales Galdosianos*, I, pp. 63-69.

món y la Furriela, son las denominaciones de recintos tan domésticos como la sala, los gabinetes con alcoba, el comedor, el guardarropa y el cuarto de plancha.

Para mayor abundancia, en el final del capítulo V se resalta la escasa necesidad de Bringas de salir a la calle ya que para concurrir a sus tareas o bien bajaba por la escalera de Cáceres atravesando después el patio o recorría la *ciudad alta* hasta la escalera de Damas etc.⁶ La *terrazza* cumple las funciones de parque de la ciudad. Por ella realizan sus paseos Rosalía y Pez, a veces solos, a veces en compañía de "alguna distinguida persona de la vecindad".

El Retiro primaveral del capítulo XVI es una realificación de la terraza palatina. Por él se pasean Rosalía y Pez tal como lo hacían normalmente por ella. Sólo que esta vez, la lejanía del Palacio les da una intimidad y una libertad que los rejuvenece y les proporciona un aspecto levemente trasgresor.

También resultan del mismo efecto las tiendas, particularmente la de de Sobrino Hermanos en relación con el Camón. En cambio, las breves estadias en el Prado, en las noches calurosas de verano, no tienen parangón con la mezquindad espacial que acompaña a Rosalía. Pocas son las alusiones a las calles madrileñas. Una de ellas es a la calle del Arenal donde Rosalía encuentra a Joaquinito Pez al retornar al Palacio desde la tienda de Sobrino Hermanos, en el capítulo XLII; otra, la calle de Bordadores frente a la plazoleta de San Ginés donde habita Refugio.⁷

Cuando la crisis se desata, el narrador vuelve a hablar de este espacio en el que ha transcurrido la novela como de la *ciudad alta*, ahora más caótica que nunca, con movimientos de mudanzas y con sus *calles* oscuras.

En esta rápida visión, podemos concluir que el espacio en el que desarrolla Galdós su novela es un espacio no convencional. Y lo es porque el narrador se aplica, una y otra vez, a destacar que se trata de una "ciudad". Al ser Galdós un novelista profundamente

6 Bridget Aldaraca 1992 habla de una "ciudad cerrada" y da la imagen del palacio "como un refugio privado". Indica también que en esta obra, "La dicotomía trabajo-hogar ha desaparecido casi por completo". *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la dosmeticidad en España*, Madrid, Visor, p. 127.

7 *Fortunata y Jacinta* pareciera ser la obra de Galdós más trabajada en este aspecto. Véase por ej. el artículo de Phyllis Zatlin Boring, 1978, "The Streets of Madrid as a Structuring Device en *Fortunata y Jacinta* en *Anales Galdosianos*, XIII, y el más reciente libro de Farris Anderson, 1985, *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, Porrúa Turanzas.

urbano, no sorprende esta similitud pero sí la forma magistral en que la ha resuelto.

Sin abandonar esta obra, tenemos establecidos otros espacios interiores que ahondan la sensación de ahogo y mezquindad lograda. Así puede verse el nicho que en Gasparini se ha hecho Bringas para sus trabajos. En este caso, podríamos hablar de un espacio de creación como lo es de alguna manera también el Camón, distinguiéndose además como espacios masculinos y femeninos (las artesanías y los trajes). Pero aún hay más. Siguiendo el texto clásico de Bachelard (1957) no podemos dejar de tener en cuenta los espacios que funcionan como contenedores. Estoy pensando concretamente en los cajones de la cómoda y los baúles de Rosalía repletos de telas y adornos que a veces adquieren vida propia como sucede en el capítulo XV cuando “la enorme tira de trapo” (el mozambique que quitaba los sueños a la Pipaón) “se arrastraba por la habitación, se encastraba a las sillas, se colgaba de los brazos del sofá y se extendía en el suelo (...)”, o también en la arqueta que guardaba el tesoro de Bringas y que se convierte en la miniatura del espacio de tentación que representa la tienda de Sobrino Hermanos. Dentro de la arqueta hay otro espacio final que está configurado por la cartera protegida por el doble fondo. Ambas llevan a la trasgresión y al delito.

En este sentido, todo el texto remite a una correspondencia entre la arquitectura a la que se está refiriendo y el comportamiento de los personajes. Quiero decir: no solamente hay una indudable correspondencia entre el ambiente opresivo (lo he denominado mezquino) de la falsa ciudad y la mezquindad y opresión de la situación narrativa en la que encontramos los personajes, así como en el ensimismamiento de Bringas, su carácter cicatero y retraído, y el lugar, igualmente limitado y restringido donde desarrolla sus tareas predilectas, sino que la hay también entre la decadencia de la familia y el descenso de la *ciudad alta* a un lugar incierto de la ciudad real. Y aún hay más. La labor de Bringas, su miniaturización constante, está estrechamente relacionada con el espacio mezquino y con su habitante. No podemos dejar de citar, la traslación arquitectónica que significa el cenotafio de pelo cuya “construcción” llevará a Bringas a la ceguera.⁸ En esta novela de la mediocridad y la apa-

8 Muchas son las comparaciones que se han establecido entre la labor de Bringas y otros elementos. Para nuestro tema, recordemos la de Peter.G. Earle, 1970 que considera que la obra de pelo representa a la casa Real que a su vez representa la sociedad española tradicional a punto de venirse abajo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, CCLI-CCLII, p.121.

riencia, también se corresponde la ciudad falsa con la falsa elegancia de algunos de sus habitantes.

La arquitectura cumple entonces una funcionalidad semántica dentro del texto. Va más allá de lograr un "effet de réel" y de suministrar a la novela clásica su gran principio de legibilidad y redundancia (Hamon, 1988). Puede ser abordada como un objeto hermenéutico. En este caso, la ambigüedad del espacio público/privado, abierto/cerrado que configura el habitat de los Bringas está significando la conducta presente y futura de los personajes. En efecto: Rosalía sale y entra y su vida privada se vuelve pública. El abandono de la *ciudad alta* es un descenso no sólo económico (los hombres de la casa quedan cesantes) sino moral (Rosalía se prostituirá)

II. *Zaragoza* es la otra obra de Galdós donde la arquitectura, transformada en este caso por la guerra, constituye espacios urbanos no convencionales. En el sexto Episodio se relata el segundo sitio francés a la amurallada ciudad, ciudad sitiada, por tanto aislada. Espacio de lucha pero también de confinamiento que ve deshecha su geometría, y alterado su "confuso amasijo" (cap. XIII) de culturas y que se torna espacio de alucinación, de caos y anarquía en el cap. XXX.

Ya adelanté que no tendré en cuenta el importante entrecruzamiento de historia y ficción⁹ sino solamente las transmutaciones de lo urbano que tienen su correspondencia en la metamorfosis de los personajes de civiles a soldados que en esta mutación adquieren lo que Marcuse (1959) ha denominado "la exaltada aceptación de la muerte como algo más que un hecho natural".

En *Zaragoza* estamos ante una arquitectura ciudadana que se transforma. Los espacios hasta el momento privados se vuelven públicos como podrían haber sido hasta entonces la plaza del pueblo o el mercado. Todo pertenece a todos. No hay puertas, los tabiques se echan abajo, las ventanas (una se convierte en el cap. XVII en un "triángulo isósceles") o los agujeros de las paredes sirven de entradas. También la iglesia se transmuta y el altar, el púlpito, los imágenes adquieren una inesperada funcionalidad. El lugar de rezar, de bautizar, de officiar se vuelve lugar de luchar. Recordemos el texto del capítulo XXII que se desarrolla en la iglesia de San Agustín.

9 Entre otros, cito a Ricardo Gullón, 1970 "La Historia como materia novelable", en AAVV. *Benito Pérez Galdós* Douglass M. Rogers, ed., 1973, Taurus, Madrid, pp 379-402. No se puede obviar el clásico estudio de Hinterhäuser de 1961 o el de Gogorza Flechter de 1966 entre otros posibles.

Los franceses se habían apoderado del altar mayor, utilizando los pasadizos que llevaban a esa “república de santos” y en los nichos de la “mole churrigueresca” brillan los cañones de los fusiles. Los patriotas zaragozanos a su vez, toman el púlpito que se convierte en “fuerte”. De la sacristía, lugar de donde salen los oficiantes del culto, emergen grandes cantidades de franceses. La batalla, sangrienta, donde los confesonarios y las capillas sirven de precario y transitorio refugio a los patriotas, se pierde.

Así la guerra, la guerra de principios del XIX, una guerra caracterizada por los espacios abiertos, tal como se describe al comienzo de la novela, se transforma en una guerra de espacios cerrados, en “una guerra que cada vez se iba pareciendo menos a las demás guerras conocidas” (cap. XXIV), en una guerra que se posiciona no solamente de la iglesia, sino también de los edificios privados. La lucha pasa a las casas particulares. Se pelea en las alcobas, en las cocinas, en los desvanes. Se defiende un dormitorio como una posición.¹⁰ Todo se ha transfigurado. Los espacios no representan aquello para lo que fueron construidos. El narrador lo ironiza: Los generales franceses se llevaban las manos a la cabeza diciendo: “Esto no se parece en nada a lo que hemos visto”. En los anales del imperio se encuentran muchos partes como éste: “Hemos entrado en Spandau, mañana estaremos en Berlín”. Lo que aún no se había escrito era lo siguiente: “Después de dos días y dos noches de combate, hemos tomado la casa número uno de la calle de Pabostre. Ignoramos cuándo se podrá tomar el número dos” (cap. XVIII). Los combates se desarrollan entre cuatro paredes. Al ser los muros depósito de cadáveres, se configuran las calles de manera diferente. Al final del episodio la guerra se hace subterránea. El espacio urbano ha desaparecido bajo tierra. Es bajo tierra que se está conquistando o perdiendo a la ciudad. Es por los espacios subterráneos por los que se obtiene el triunfo y se traiciona.¹¹ En el capítulo XXVI,

10 Todo el capítulo XXI es explícito en este aspecto. Un ejemplo: “(...) Nada es comparable a la expedición laboriosa por dentro de las casas; ninguna clase de guerra, ni las más sangrientas batallas en campo abierto, ni en el sitio de una plaza, ni la lucha en las barricadas de una calle pueden compararse a aquellos choques sucesivos entre el ejército de una alcoba y el ejército de una sala; entre las tropas que ocupan un piso y las que guarnecen el superior.”

11 La traición de Candiola es posible porque para los propios habitantes la ciudad tiene ámbitos no conocidos. Se dice en el cap. XXVIII: “(...) La casa de los Duendes tiene un gran sótano que nos era desconocido (...)” y en el cap. XXIX: “(...) Enseñó a los enemigos el paso desde Santa Rosa a la casa de los Duendes, de él sólo conocido.(...)”

riencia, también se corresponde la ciudad falsa con la falsa elegancia de algunos de sus habitantes.

La arquitectura cumple entonces una funcionalidad semántica dentro del texto. Va más allá de lograr un "effet de réel" y de suministrar a la novela clásica su gran principio de legibilidad y redundancia (Hamon, 1988). Puede ser abordada como un objeto hermenéutico. En este caso, la ambigüedad del espacio público/privado, abierto/cerrado que configura el habitat de los Bringas está significando la conducta presente y futura de los personajes. En efecto: Rosalía sale y entra y su vida privada se vuelve pública. El abandono de la *ciudad alta* es un descenso no sólo económico (los hombres de la casa quedan cesantes) sino moral (Rosalía se prostituirá)

II. *Zaragoza* es la otra obra de Galdós donde la arquitectura, transformada en este caso por la guerra, constituye espacios urbanos no convencionales. En el sexto Episodio se relata el segundo sitio francés a la amurallada ciudad, ciudad sitiada, por tanto aislada. Espacio de lucha pero también de confinamiento que ve deshecha su geometría, y alterado su "confuso amasijo" (cap. XIII) de culturas y que se torna espacio de alucinación, de caos y anarquía en el cap. XXX.

Ya adelanté que no tendré en cuenta el importante entrecruzamiento de historia y ficción⁹ sino solamente las transmutaciones de lo urbano que tienen su correspondencia en la metamorfosis de los personajes de civiles a soldados que en esta mutación adquieren lo que Marcuse (1959) ha denominado "la exaltada aceptación de la muerte como algo más que un hecho natural".

En *Zaragoza* estamos ante una arquitectura ciudadana que se transforma. Los espacios hasta el momento privados se vuelven públicos como podrían haber sido hasta entonces la plaza del pueblo o el mercado. Todo pertenece a todos. No hay puertas, los tabiques se echan abajo, las ventanas (una se convierte en el cap. XVII en un "triángulo isósceles") o los agujeros de las paredes sirven de entradas. También la iglesia se transmuta y el altar, el púlpito, los imágenes adquieren una inesperada funcionalidad. El lugar de rezar, de bautizar, de officiar se vuelve lugar de luchar. Recordemos el texto del capítulo XXII que se desarrolla en la iglesia de San Agustín.

⁹ Entre otros, cito a Ricardo Gullón, 1970 "La Historia como materia novelable", en AAVV. *Benito Pérez Galdós* Douglass M. Rogers, ed., 1973, Taurus, Madrid, pp 379-402. No se puede obviar el clásico estudio de Hinterhäuser de 1961 o el de Gogorza Flechter de 1966 entre otros posibles.

Los franceses se habían apoderado del altar mayor, utilizando los pasadizos que llevaban a esa "república de santos" y en los nichos de la "mole churrigueresca" brillan los cañones de los fusiles. Los patriotas zaragozanos a su vez, toman el púlpito que se convierte en "fuerte". De la sacristía, lugar de donde salen los oficiantes del culto, emergen grandes cantidades de franceses. La batalla, sangrienta, donde los confesonarios y las capillas sirven de precario y transitorio refugio a los patriotas, se pierde.

Así la guerra, la guerra de principios del XIX, una guerra caracterizada por los espacios abiertos, tal como se describe al comienzo de la novela, se transforma en una guerra de espacios cerrados, en "una guerra que cada vez se iba pareciendo menos a las demás guerras conocidas" (cap. XXIV), en una guerra que se posiciona no solamente de la iglesia, sino también de los edificios privados. La lucha pasa a las casas particulares. Se pelea en las alcobas, en las cocinas, en los desvanes. Se defiende un dormitorio como una posición.¹⁰ Todo se ha transfigurado. Los espacios no representan aquello para lo que fueron construidos. El narrador lo ironiza: Los generales franceses se llevaban las manos a la cabeza diciendo: "Esto no se parece en nada a lo que hemos visto". En los anales del imperio se encuentran muchos partes como éste: "Hemos entrado en Spandau, mañana estaremos en Berlín". Lo que aún no se había escrito era lo siguiente: "Después de dos días y dos noches de combate, hemos tomado la casa número uno de la calle de Pabostre. Ignoramos cuándo se podrá tomar el número dos" (cap. XVIII). Los combates se desarrollan entre cuatro paredes. Al ser los muros depósito de cadáveres, se configuran las calles de manera diferente. Al final del episodio la guerra se hace subterránea. El espacio urbano ha desaparecido bajo tierra. Es bajo tierra que se está conquistando o perdiendo a la ciudad. Es por los espacios subterráneos por los que se obtiene el triunfo y se traiciona.¹¹ En el capítulo XXVI,

10 Todo el capítulo XXI es explícito en este aspecto. Un ejemplo: "(...) Nada es comparable a la expedición laboriosa por dentro de las casas; ninguna clase de guerra, ni las más sangrientas batallas en campo abierto, ni en el sitio de una plaza, ni la lucha en las barricadas de una calle pueden compararse a aquellos choques sucesivos entre el ejército de una alcoba y el ejército de una sala; entre las tropas que ocupan un piso y las que guarnecen el superior."

11 La traición de Candiola es posible porque para los propios habitantes la ciudad tiene ámbitos no conocidos. Se dice en el cap. XXVIII: "(...) La casa de los Duendes tiene un gran sótano que nos era desconocido (...)" y en el cap. XXIX: "(...) Enseñó a los enemigos el paso desde Santa Rosa a la casa de los Duendes, de él sólo conocido.(...)"

el narrador habla de un “trabajo ardoroso en las entrañas de la tierra (...). Parecíamos haber dejado de ser hombres para convertirnos en otra especie de seres, insensibles y fríos habitantes de las cavernas, lejos del sol, del aire puro y de la hermosa luz. Sin cesar labrábamos largas galerías como el gusano que se fabrica la casa en lo oscuro de la tierra (...)”.

Otra vez Galdós ha abandonado la cómoda superficie urbana de la sociedad burguesa a la que nos tiene acostumbrados para adentrarse en una arquitectura diferente, en este caso una arquitectura frágil que solo sobrevive en sus basamentos, o sea en su subterrneidad.

El texto comienza, clásicamente, con una visión de la ciudad a través de personajes que llegan, circulan, y se enfrentan, muy rápidamente, con los vestigios del primer sitio. Entre ellos sobresalen las ruinas del convento de Santa Engracia que se describen como “mil obras de esa arquitectura del acaso trazada por el desplome”. El efecto “paradojal y ambigüo” de la ruina (Hamon 1988) está explicitado en el texto: “Había hasta pequeñas estancias abiertas entre los pedazos de la pared con un arte semejante al de las grutas de la Naturaleza. Los trozos de retablo (...) asomaban entre los restos de la bóveda (...) y precoces hierbas nacían entre las grietas de la madera y de la piedra (...). El techo se confundía con el suelo y la torre mezclaba sus despojos con los del sepulcro (...)” (cap. I).

Las alusiones a los exteriores de Zaragoza no cesan en ningún momento. Incluso durante las luchas subterráneas, los combatientes emergen de vez en cuando en el Coso que se había convertido en “sitio céntrico de reunión y al mismo tiempo parque, hospital y cementerio general de los sitiados” (cap. XXVI). Estas descripciones de la arquitectura urbana se refieren a veces a la ciudad palimpsesto, (un perfecto ejemplo sería la que se hace del barrio de las Tenerías que “traía a la imaginación [...] los recuerdos de la dominación arábica”, en el cap. XIII) y otras apuntan a elementos simbólicos como la Torre Nueva o la iglesia del Pilar que entran en la esfera del entrecruzado folletín que contamina el género, ya que muchas veces las indicaciones urbanísticas de los elementos citados o de calles, plazuelas, huertas, esquinas, portales, claustros y arrabales están estrechamente relacionadas con el romance de Marquilla y Agustín.

En resumen: Dos ciudades. La cortesana Madrid, entrañable ciudad galdosiana, y Zaragoza, ciudad amurallada y provinciana, son los escenarios de estas dos obras que hemos estudiado. Sin

embargo, el Madrid de Galdós sin estar ausente aparece casi siempre travestido en una suerte de simulacro, de representación, de reflejo deformado pero reflejo al fin. Lo abierto se convierte en cerrado (calles), lo privado en público (pasillos). Muchas veces Galdós apela a la metáfora y la ironía para describirlo. No prescinde de la cualidad espacial que caracteriza su narrativa en el sentido de que sigue estableciendo perspectivas, focalizaciones y alejamientos como si se tratara de una ciudad real. Es cierto que a veces, ésta se confunde con la falsa. Siguiendo las pautas realistas y a pesar de esta suerte de distorsión, logra que se consustancien los "barrios" con las clases sociales, y que los lugares de conjunción, aunque transformados, también ejerzan su peso narrativo. De la misma manera habitantes y habitat se corresponden y no falta el "milieu" claro y concreto que constituye en este caso el mundo de la mesocracia de 1868.

En cuanto a la representación de la ciudad de Zaragoza, al lado de una voluntad histórica manifiesta que hace aparecer las murallas, las diferentes iglesias, el coso, los arrabales, las huertas de la periferia, el río en toda su dimensión, la correspondencia entre habitantes y habitaciones etc., la narración del sitio histórico lleva a Galdós a detenerse, exhaustivamente diría yo, en aspectos no convencionales de la descripción urbanística, logrando una escritura original y novedosa. Que yo sepa, no se había nunca asimilado, narrativamente y utilizando todas las figuras retóricas al uso (metáfora, metonimia, sinécdoque), una igual transmutación de espacios, sobre todo teniendo en cuenta la funcionalidad de los mismos, en forma tan lograda.

Dos obras, dos ciudades, dos tratamientos profundamente originales del espacio urbano tan caro a Galdós es lo que he tratado de presentar brevemente en este trabajo.

MA. CARMEN PORRÚA

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ACCONCI, V. 1990. "Public Space in a Private Time", *Critical Inquiry*, nº 4.
- ALDERACA, BRIDGET A. 1992. *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Madrid, Visor.
- ANDERSON, F. 1985. *Espacio urbano y novela: Madrid en "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, José Porrúa y Turanzas.
- BACHELARD, G. 1957. *La poética del espacio*, ed. española 1965, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. 1979. *Estética de la creación verbal*, ed. española 1982, México, Siglo XXI.
- BAKER, E. 1991. *Materiales para escribir Madrid*, Madrid, Siglo veintiuno.
- BARTHES, R., 1964, *Ensayos Críticos*, ed. española, 1967, Barcelona, Seix Barral.
- BENJAMIN, W. ed. esp. 1972. *Poesía y Capitalismo (Iluminaciones II)*, Madrid, Taurus.
- BLANCHOT, M. 1955. *El espacio literario*, 2ª ed. española 1992, Barcelona, Paidós.
- BLY, P. 1981. *Pérez Galdós: "La de Bringas"*, Londres, Grant and Cutler.
- 1974. "The Use of Distance in Galdós *La de Bringas*", *Modern Language Review*, 69.
- CABREJAS, G. 1989. "Espacio y sociedad en Galdós: El salón, el café, el teatro", *Anales Galdosianos*, XXIV.
- CARO BAROJA, J. 1984. *Paisajes y ciudades*, Madrid, Taurus.
- CASALDUERO J. 1961. *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.
- FRANK, J. 1981. "Spatial Form: Thirty Years After" en J. Smitten and A. Daghistany, *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, Cornell University Press.
- GENETTE G. 1982. *Palimpsestes*, Paris, Seuil.
- GILMAN, S. 1981. *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, Madrid, Taurus.
- GOCORZA FLECHTER, M. 1966. "Galdos in the Light of Georg Lukacs" *Anales Galdosianos*, I.
- GULLON R. 1970. *Técnicas de Galdós*, ed. de 1980, Madrid, Taurus.
- 1973. *Galdós, novelista moderno*, ed. de 1987, Madrid, Taurus.
- 1970. "La historia como materia novelable". En *Benito Pérez Galdós*, ed. Douglass M. Rogers, Madrid, Taurus, 1973.
- 1980. *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosh, editor.
- HAMON PH., 1970, "Un discours contraint", *Poétique*, 16.
- 1988. "Texte et architecture", *Poétique*, 73.
- ed. esp. 1991. *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Buenos Aires, Edicial.
- HINTERHAUSER H. 1961. *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*, ed. española de 1963, Madrid, Gredos.
- Labanyi, J. 1990. "Framing in *La de Bringas*", *Anales Galdosianos*, XXV.

- LOPEZ-LANDY, R. 1979. *El espacio novelesco en la obra de Galdós*, Madrid, Cultura Hispánica.
- LOWE, J. 1980. "Galdos' Use of Time in *La de Bringas*", *Anales Galdosianos*, XV.
- LOTMAN J. 1973. *Estructura del texto artistico*. Ed. española 1982, Barcelona, Itsmos.
- 1984, ed. italiana, 1986, "Il Simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città", *La Semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- MARCUSE, H. 1959. "La ideología de la muerte" en *Ensayos de política y cultura*, ed. esp. 1970, Barcelona, Ariel.
- PALLEY, J. 1969. "Aspectos de *La de Bringas*", *Kentucky Romance Quaterly*, 16, 4.
- SCHOEMAKER, W. 1959. "Galdós, Classical Scene in *La de Bringas*", *Hispanic Review*, XXVII, 4.
- *The Novelistic Art of Galdós*, 1980, Valencia, Albatros.
- VAREY, J.E. 1966. "Francisco Bringas: nuestro buen Thiers", *Anales Galdosianos* I.
- WRIGHT, CH. 1978. "Imagery of Light and Darkness in *La de Bringas*", *Anales Galdosianos*, XIII.
- ZAMBRANO, M. 1960. *La España de Galdós*, 3ª ed. 1989, Madrid, Endymion.

REALIDAD Y FICCIÓN EN EL MUNDO GALDOSIANO

No pretendemos entrar aquí en la discusión acerca de la verificación de los hechos reales que integran el mundo novelesco galdosiano ni someter a revisión la inserción de la novela galdosiana dentro de los cánones del realismo decimonónico, ya que creemos acertado referirnos a su obra como “superación o madurez del realismo” por las particularísimas inflexiones que éste adquiere a lo largo de tan vasta y variada producción.

Solamente queremos repensar algunos aspectos de este orbe a la luz de la concepción de la literatura que propone Félix Martínez Bonati en *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)* (1992). Los párrafos que citaremos nos parecen suficientemente representativos de las hipótesis sostenidas por Martínez Bonati.

Literatura (las “bellas letras”, o lo que antaño se llamaba en sentido general “poesía”) es discurso ficticio. Esto quiere decir: el discurso literario es imaginado por el lector (y así lo comprende rectamente) como si emergiera de una persona que nunca ha existido.” (...) “El discurso ficticio es un discurso particular que, como todas las ficciones, es sabido como inexistente, porque así se lo concibe, y no puede ser sino como se lo concibe (...) Se lo constituye intencionalmente en la modalidad ontológica de mera imaginación. (1992, 137)

Esto no es obstáculo para que el crítico afirme que la experiencia literaria, los mundos imaginarios de ficción, proporcionan “imágenes de vida”, responden a la necesidad de conocer del ser humano, proporcionan “la representación de experiencias imposibles, “fantásticas”, y esto aún en sus formas más “realistas”. “Lo que digo no implica desconocer que estas experiencias fantásticas que son una parte esencial de la construcción humana de la verdad. Sólo apunta a distinguir caminos diferentes de conocimiento (...) como que la literatura es aquella parte de la incierta construcción de la verdad que tiene por método la imaginación.” (Martínez Bonati, 1992, 29)

Algunas de estas afirmaciones nos traen inevitablemente a la memoria la tan comentada expresión de Galdós en su discurso de Ingreso a la Academia en 1897: "Imagen de la vida es la novela..." Imagen que debe guardar equilibrio entre "la exactitud y la belleza de la reproducción". Agrega luego Galdós: "Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista (...) o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan". También hará referencia en este discurso a los "seres imaginarios" que han de poblar las novelas.

Martínez Bonati y Galdós coinciden en la relación literatura-imagen de la vida y en el papel de la imaginación (seres imaginarios), pero nos es más difícil suscribir la afirmación de que el mundo creado por Galdós surge como discurso de una persona que nunca ha existido, por cuanto la presencia autorial de Galdós se hace sentir tan fuertemente en su obra que rara vez un crítico galdosiano dirá "el narrador afirma", lo más frecuente será "Galdós dice".

Los recursos a los que Galdós apeló para que sus ficciones fueran verosímiles han sido ya convenientemente deslindados y subrayados: el narrador testigo que está cerquísima de los hechos que narra y que insiste en asegurar que conoció a los protagonistas ("Tenía Juanito entonces veinticuatro años. Le conocí un día en casa de Federico Cimarra...; la primera persona de las memorias que configura en *Lo prohibido*; el Prólogo a la edición de 1913 de *Misericordia*, donde asegura haber conocido a un mendigo que inspiró su personaje de Almudena, por citar sólo algunos ejemplos).

Por una parte, entonces, era muy importante convencer al lector de que lo relatado era real, de que ese mundo era representación mimética del Madrid del siglo XIX, como que los personajes históricos se intercalan con los personajes novelescos y él daba fe de ello con su presencia en el texto, casi sin ficcionalizarse. Pero, por otra parte, como una contradicción, le parece conveniente alejarse y dejar solos a los personajes, en un intento de objetividad. Ejemplos por todos conocidos son los capítulos 11 y 24 de *La desheredada*: "Insomnio número cincuenta y tantos" y "Escena vigésimo quinta", la inclusión de cartas en *Tristana*, la forma epistolar de *La incógnita* y la dramática de *Realidad*.

Y para que su aprehensión del hombre fuera completa, buceó en la interioridad de sus criaturas con el monólogo, los sueños y el discurso indirecto libre. Este buceo en el interior que realiza el narrador en su omnisciencia y para completar la totalidad de su

mundo, constituye, “una experiencia imposible: la directa aprehensión de la interioridad ajena, la transmigración a otro sujeto, la posesión de otra vida, de otra existencia. Aseveraciones como las que hace el narrador en estilo indirecto libre carecen, en nuestra realidad, de legitimidad epistemológica. Por ello florecen, como fantasías cognoscitivas y lingüísticas, en la ficción. Y, notablemente, han florecido, no en la literatura fantástica sensu lato, sino en la “realista” de un Flaubert, un Henry James y tantos otros. Puede decirse que esta fantasía epistemológica es el instrumento de una aprehensión imaginaria de ciertos perfiles y formas, de otra forma inalcanzables, de la realidad humana.” (Martínez Bonati, 1992, 76)

Aquí se ve claramente que la literatura es *discurso ficticio*. Galdós no puede atestiguar la verdad de esos monólogos interiores o discursos indirectos libres, el narrador omnisciente se hace cargo ahora de la verosimilitud. Pero ¿este hecho afecta la credibilidad del lector? Esto no ocurre en el caso concreto de Galdós, quien tuvo una habilidad excepcional para concertar con sus lectores un fuerte “pacto de ficción” implícito. La “suspensión de la incredulidad” lograda llega a tales extremos que el mundo imaginario suplantó al mundo real. Ningún lector pone en duda la exactitud de los cambios producidos en el comercio textil madrileño que el narrador describe en *Fortunata y Jacinta*. Don Vicente Palacio Atard, cita a Galdós como fuente histórica en *La España del siglo XIX*. Y podríamos agregar, sin temor a la exageración, que para los lectores del siglo XX de este lado del Atlántico, el Madrid galdosiano es el Madrid real del siglo XIX. La literatura, y volvemos a M. Bonati, amplió nuestra experiencia, nuestro conocimiento de un mundo que no estaba a nuestro alcance, no podemos “recuperar el acontecimiento mismo, pero podemos reactualizar su naturaleza o esencia y así creamos una imagen que evoca ilusoriamente la presencia del objeto desvanecido”.

Galdós cumplió cabalmente con la concepción de la novela que enunciara en su Discurso de Ingreso a la Academia en 1897 y estudió “la vida misma de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan” y así logró “la exactitud de la reproducción”. Pero no olvidemos que se refirió, a su vez, “a la belleza de la reproducción”. ¿Podremos considerar “belleza” a su increíble capacidad de fabulación? Creo que con razón, Germán Gullón (1992, 48) sostiene que al “talento de Galdós escritor, artista de la palabra (le hace) tanta sombra el hábil pergeñador de historias, el novelador.” Creó mundos de ficción para dar cuenta de su visión de la realidad española y explicar cómo *debía* ser España, su ideal de España. Y

si el contexto histórico-social y el espacial fueron representados con exactitud, en los "seres imaginarios" vehiculizó virtudes, vicios e ideales de una España posible. Por momentos, el gran creador de historias opaca sus propuestas de reformas, mostradas con gran sutileza y esparcidas a lo largo de toda su obra.

Releamos este fragmento de sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España*, de 1870:

Somos en todo unos soñadores que no sabemos descender de las regiones del más sublime extravío, y en literatura como en política, nos vamos por esas nubes montados en nuestros hipógrifos, como si no estuviéramos en el siglo XIX y en un rincón de esta vieja Europa, que ya se va aficionando mucho a la realidad. (...) Cierto es esto somos unos idealistas desafortunados y más nos agrada imaginar que observar.

Si bien se estaba refiriendo a la actualidad de la novela en España, estas afirmaciones son válidas para analizar un aspecto de la idiosincrasia española que tiene un importante desarrollo en el mundo galdosiano y que sugiere varias inflexiones: 1) la gran capacidad de las criaturas de Galdós para evadir la realidad y crear su propio mundo imaginario o ficticio dentro de la novela; 2) la interpenetración de mundo imaginario y mundo real en la creación poética; 3) la ficción que se convierte en realidad.

En este primer punto la figura de Isidora Rufete se nos impone como paradigma. ¿Quién sino ella vive de acuerdo a un mundo ficticio —que aunque ella no creó, hizo suyo— y dedica su vida a hacerlo real? El narrador nos recuerda a cada paso esa cualidad sobresaliente de su personalidad: el desarrollo exagerado de su imaginación. Dos ejemplos tomados casi al azar entre tantos:

La que llamaremos, por respeto a la rutina, hija de Rufete, tenía la costumbre de representarse en su imaginación, de una manera muy viva, los acontecimientos antes que fueran efectivos. Si esperaba para determinada hora un suceso cualquiera que la interesase, visita, entrevista, escena, diversión, desde mediodía o medianoche antes el suceso tomaba en su mente formas de extraordinario relieve y color, desarrollándose con sus cuadros, lugares, perspectivas, personas, figuras, actitudes y lenguaje. (1970, 37)

Saludáronse y emprendieron su marcha hacia el Retiro. Isidora, conforme a su costumbre de anticiparse a las ideas y a las intenciones de los demás... (1970,61)

En el capítulo 7 —*Tomando posesión de Madrid*— encontramos este párrafo que nos remite más que a la realidad, al hipotexto literario que funciona como matriz del personaje: “No es caso nuevo ni mucho menos —decía—. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces!...” Y también Isidora es de La Mancha...

Isidora está convencida de la realidad de su ficción y vivirá sumergida en ella hasta sus últimas consecuencias aunque ello determine vivir fuera de la realidad cotidiana, cuyas reglas no puede aceptar. Los mundos de ficción crean sus propias reglas.

Francisco Caudet (1989, 41, 57) se detiene en demostrar, prolijamente que la “pícaro idea” de Fortunata es también fruto de una “imaginación exaltada” que quiere huir del mundo real, de las leyes cotidianas y crear otro, diferente, “ficticio”, que se regirá por las reglas que Fortunata forje. Y aunque su “pícaro idea”, de que al dar un hijo a Juanito será su verdadera esposa, la lleve a la muerte, Fortunata impondrá su mundo alternativo: su hijo, nacido del pueblo, será educado como hijo de burgueses, será la “persona decente” que ella jamás logró ser.

2) La identificación novela-vida se traslada en Galdós de sus escritos críticos a las creaciones de ficción de diferentes maneras. En el capítulo III de la Primera Parte de *Fortunata y Jacinta* dice el narrador “por doquiera que el hombre vaya lleva consigo su novela”. La vida es, por consiguiente, novela.

En el diálogo entre Ido del Sagrario y Felipe que inicia *Tormento*, además de hacerse la apología de la imaginación, Ido, en su peculiarísimo estilo quiere convencer a Felipe de los intrincados lazos que unen realidad y fantasía. Espiguemos sus más convincentes expresiones: “¿Ves cómo por mucho que invente la fantasía, mucho más inventa la realidad?...” y luego “¿Ves, ves? La realidad nos persigue. *Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia.*” Y en el capítulo 11 tiene lugar el plagio anticipado por Ido en la Introducción: Felipe llega a casa de Amparo llevándole unos billetes de banco que le envía su amo millonario, tal como la “fantasía” de Ido lo había previsto. La ambigüedad queda flotando en el eco de las palabras de Ido, el escritor ¿copia o inventa la realidad?

No podíamos concluir este tema sin remitirnos a *Misericordia*, cabal comprobación de lo que afirmábamos en el punto tres: la ficción se convierte en realidad. El caso de Don Romualdo y Benina puede mirarse desde el ángulo de la inclusión de lo maravilloso en un orbe realista y también desde la perspectiva de la creación poética. Así como Galdós crea a Benina, un ser imaginario, ¿no puede

ella, a su vez, crear un mundo de ficción, evadirse de la “horrible realidad” en la esperanza de un sueño, construir, imaginariamente, su esperanza? Y esta vez la ficción se transforma en realidad. Estos indecisos límites entre una y la otra son claves en esta novela, en la que Galdós configura alrededor de esta santa imaginaria, una visión sincrética de la España de su tiempo: los caritativos hipócritas; el mundo egoísta de los mendigos; el mundo irreal en el que vive una venida a menos; los ensueños compensatorios de Obdulia y Frasquito Ponte que contrastan abruptamente con sus realidades de miseria. Una sociedad entera que no es capaz de verse y aceptarse a sí misma como es. Este mundo de ficción es un retrato de la realidad en el que Benina, fusionando la caridad cristiana y el ideal krausista de hacer el bien por el bien mismo, es un ideal a cumplir. Solucionado el problema de Doña Paca, ahora hay que seguir la tarea con Almudena, un soñador, un crisol de razas.

Recordemos lo que decíamos al empezar con F. Martínez Bonati: “las experiencias “imposibles”, “fantásticas” son una parte esencial de la construcción humana de la verdad (...) la literatura es aquella parte de la incierta construcción de la verdad que tiene por método la imaginación.” Y Galdós lo sabía muy bien.

MARIANA GENOUD DE FOURCADE

Universidad Nacional de Cuyo

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- CAUDET, FRANCISCO. 1989. “*Fortunata y Jacinta* : el Naturalismo espiritual.” En: *Galdós en el centenario de “Fortunata y Jacinta.”* Coord. Julio Rodríguez Puértolas. Palma de Mallorca. Prensa Universitaria.
- GULLON, GERMAN. 1992. *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid. Taurus.
- MARTINEZ BONATI, FÉLIX. 1992. *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología)*. Murcia. Universidad de Murcia.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1970. *La desheredada*. Madrid. Alianza.

LAS DIDASCALIAS EN *EL ABUELO* (1904)

El relevamiento de las didascalias en *El Abuelo* muestra claramente la preocupación de Galdós por esa parte del texto con el fin de guiar al lector/director y al mismo tiempo asegurar su presencia autorial. (Galdós, 1942)¹

Didascalia es una denominación técnica mucho más amplia que las indicaciones escénicas en las que éstas también están incluidas. Anne Ubersfeld sostiene

Qu'est-ce qu'un texte de théâtre? Il se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le *dialogue* et les *didascalies*. (A. Ubersfeld, 1942, p. 20)

Y un poco más adelante explica:

La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question *qui parle?* Dans le dialogue, c'est cet être de papier que nous nommons le *personnage* (distinct de l'auteur); dans les didascalies, c'est l'auteur lui-même qui:

a) nomme les personnages (indiquant à chaque moment *qui parle*) et attribue à chacun un *lieu pour parler* et une *partie du discours*;

b) indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours. (21)

El problema que plantea Issacharoff sobre la discusión que cuestiona la autoridad del autor como director de sus propios textos enfrentado al director de escena que se apropia de un texto que no le pertenece y que por ese camino puede llegar a sacrificar las didascalias es de suma importancia en esta obra de Galdós. Como el

¹ Las citas de *El Abuelo* (1904) al igual que las de *El Abuelo* (1897) corresponden a la edición de 1942, Madrid, Aguilar, T. VI.

mismo crítico señala, ese canal suplementario va dirigido a los profesionales del teatro (y a los lectores) ya sea para una puesta en escena real o imaginaria (Issacharoff, 1993). Veremos como en *El Abuelo* funciona la indisociabilidad a la que hacíamos referencia más arriba.

Me apoyaré principalmente para el análisis en el modelo de cuatro funciones que propone Issacharoff: nominativa/atributiva, destinataria, locativa y melódica, "correspondant à quatre questions fondamentales: Qui parle? A qui s'adresse-t-on? Où? Sur quel ton?" (Issacharoff, p. 464). Son didascalias: los títulos, la lista de los nombres de los personajes al principio del texto, el nombre del personaje al comienzo de cada parlamento, la división en actos o escenas, indicaciones escenográficas y prosódicas. Issacharoff también considera didascalias a los prefacios dramáticos.²

Cuando Issacharoff no responda para enfrentar algunos problemas de mi investigación recurriré a la clasificación de Kowzan que reparte en cinco grupos los trece sistemas de signos que él propone: a) texto pronunciado, b) expresión corporal, c) apariencias exteriores del actor, d) aspecto del espacio escénico, e) efectos sonoros. a), b) y c) conciernen al actor, y d) y e) son ajenos a éste. Los 13 signos son: 1) la palabra, 2) tono, 3) mímica, 4) gesto, 5) movimiento, 6) maquillaje, 7) peinado, 8) traje, 9) accesorios, 10) decorado, 11) iluminación, 12) música y 13) sonido (Kowzan, 1969, p. 52).

Al empezar el análisis siguiendo el modelo propuesto por Issacharoff vemos como parte de la función nominativa/atributiva el título *El Abuelo*. Inmediatamente nos informa que se trata de un "Drama en cinco actos" y que es un "Arreglo de la novela del mismo título" (p. 1047). Lugar y fecha de estreno. A continuación dentro de esta función nominativa aparece la lista de los personajes con su pertenencia social y cambios económicos, relaciones de parentesco, profesiones. La intención de Galdós queda muy marcada desde esa pertenencia y cambios ocurridos a algunos de los personajes antes de empezar la escena primera. Creo que el ejemplo de Venancio es significativo de lo que quiero decir: "VENANCIO, antiguo colono de

2 Para Issacharoff (1993), la distinción entre texto principal y texto secundario no corresponde ya para muchas obras: "Toutefois, cette distinction n'est plus pertinente dans bon nombre de textes contemporains, dont, bien sur, *Acte sans paroles* de Beckett (...)" (p. 472). Ubersfeld (1982) para esta obra señala: "le texte est uniquement composé d'une immense didascalie" (p. 21). El excelente estudio de Cesare Segre (1985) es iluminador para una comprensión profunda del doble juego de las didascalias el que terminará explicando "la situación que los psiquiatras llaman "doble vínculo"(pp. 195-216).

Albrit, después propietario de La Pardina", (finca donde transcurre la mayor parte de la acción) (p. 1047). Parte del conflicto tendrá que ver con este cambio. Antes de empezar el Acto primero o sea antes de haberles dado a sus personajes la palabra aparece parcialmente la función locativa. Pero no se trata aquí de acotar el espacio de La Pardina donde transcurren los cuatro primeros actos sino de un espacio mucho más abierto en el que queda encerrada la citada finca. "La acción pasa en una villa marítima del norte de España, designada con el nombre convencional de Jerusa. Las principales escenas del drama se desarrollan en La Pardina, granja señorial que perteneció a los Estados de Albrit. Siglo XIX." (p. 1047). En la primera parte resulta clara la voluntad de que el espacio no quede marcado por localismos ni que se ubique en un pueblo reconocible; solamente sabemos que es "una villa marítima del norte de España". Oímos la voz autorial en la didascalia en su función locativa, pero sin referencialidad concretamente ubicable. Por otro lado no es tampoco el contexto en el que se producen, por el momento, enunciaciones del diálogo.

Ahora encontramos la primera didascalia de segmentación "Acto primero". Este nivel de segmentación ocurre cinco veces. El segundo nivel son las escenas que se distribuyen de la siguiente manera: Acto I, 11; II, 9; III, 4; IV, 13; V, 9. Creo interesante señalar el número de páginas que ocupan cada uno de los actos: I, 11; II, 9 y media; III, 6 y media; IV, 8 y V, 6. De alguna manera se podría hablar de cierta correspondencia entre unos y otros. He seguido la segmentación tradicional propuesta en la obra donde las escenas quedan marcadas por la salida y entrada de personajes. En el Acto tercero pareciera que hay una condensación dramática, pues como se recordará el Conde está descubriendo, con sus preguntas a las niñas, quién de ellas es la "verdadera" nieta, momento en el que arrecia la tormenta, evidente símbolo de lo que siente el Conde.

Por si esa relación pudiera ser inadvertida todavía después de que termina un corto parlamento diciendo "¡Señor Luz!", la didascalia acota "(*Relámpago vivo*)" (Galdós, pp. 1070-71). En las escenas siguientes la intensidad se acentúa, ya que se insiste en el trato que Gregoria y Venancio dan al Conde, para terminar con el momento en que, entre todos, intentan reducirlo para encerrarlo en un monasterio. Este Acto tercero es un buen ejemplo de la fuerza de las didascalias para sostener el diálogo. He relevado 49 acotaciones de tono, 23 de mímica y 45 de gesto o sea un total de 117. Entiendo que la intensificación del Acto tercero la sostiene muy especialmente ese texto didascálico funcionando de texto "tutor" como lo

llama Issacharoff. El parlamento final y las didascalias con que cierra el acto creo que ejemplifica lo que vengo sosteniendo

EL CONDE. (*Con autoridad severísima, conteniéndole con un gesto.*) ¡Atrás, lacayo!... Y vosotros, cómplices de esta villanía, respetad al anciano, respetad al prócer; no atéis estas manos que os sacaron de la miseria. (*Amenazándoles*) Mirad que aun son fuertes... (*Con voz entera y vigoroso acento.*) Al que se atreva a poner la mano en el León de Albrit, al que manche estas canas, al que toque estos huesos, le tiendo a mis pies, le despedazo... (*Por el Cura, que, colocado cerca de la puerta, le intercepta la salida.*) ¡Paso! (*Por Venancio, que al otro lado párase también, como si quisiera cortarle la retirada.*) ¡Paso! (*Mudos y aterrados se apartan Venancio y el Cura. Sale el Conde con firme paso por el foro.*). (1073)

Es después de la primera didascalia de segmentación "Acto primero" donde encontramos en realidad la función locativa ya que allí se desarrollará este primer nivel de segmentación durante las once escenas (segundo nivel) que lo constituyen.

Arboleda frondosa en la finca señorial llamada La Pardina. Al fondo una extensa alameda, que es el principal ingreso de la posesión; a la derecha el pórtico de la casa, de antiquísima, venerable y noble arquitectura, con los escusones de Laín y Potestad; a la izquierda un seto de ciprés recortado con puertecilla rústica, tras el cual hay una huerta. Corpulentos árboles de robustos troncos dan sombra a toda la escena extendiendo sobre ella un toldo de espeso ramaje. Junto al pórtico, mesa circular y sillas o bancos rústicos. Es de día. Verano. (1047)

La fuerza autorial partió desde una visión general distante y ahora se ha acercado hasta dar cuenta de los objetos, del momento del día y de la temporada. Pero por otro lado esa minuciosidad no va a tener que ver solamente con entradas, salidas y movimientos de los personajes sino que resultarán simbólicos en los enunciados. En la segmentación V dice el Conde: (...) "Esta hermosa naturaleza fue mi nodriza" (p. 1052); corresponde al momento en que se encuentra con las niñas. Y en la VII cuando llega por primera vez al pórtico de la casa y se sienta: "EL CONDE.- (...) (*Contemplando el ramaje que cubre la escena.*) Ya estoy otra vez entre vosotros, árboles soberanos que disteis sombra a los juegos de mi infancia. Sois más viejos que yo, mucho más. Pero el tiempo no amengua vuestra grandeza y hermosura. Las generaciones que han crecido a vuestra

sombra se gastan, se concluyen, y vosotros, inmóviles, viéndonos pasar, viéndonos caer, viéndonos morir... (*Cae en profunda meditación; todos suspiran.*)” (p. 1053). Los otros elementos, por su obviedad no creo que sea necesario destacarlos, aunque el señalamiento de “(...) el pórtico de la casa, de antiquísima, venerable y noble arquitectura, con los escusones de Laín y Potestad”, nos ubica en los orígenes del conflicto.

En las segmentaciones II, III y IV cumplirá la función locativa el salón principal de La Pardina:

Sala en La Pardina. El costado izquierdo y un trozo del foro está ocupado por un gran ventanal de ángulo con columnas platerescas. Al través de los vidrios se ven árboles y cielo. En el fondo, una puerta grande, que da a la salida general y a las dependencias de la casa. Puerta pequeña a la derecha. En toda la estancia, marcado carácter de residencia señorial, antigua y deteriorada. Arcones, mesas, sillones y demás muebles de nogal y roble, ennegrecidos por el tiempo. Es de día. (1058)

Creo que la calificación de “deteriorada” marca a todo su entorno con fuerza depredadora. Es aquí donde veremos moverse a los personajes con sus intereses y mezquindades, y aquí también sucederá la escena del Conde con las niñas tratando de saber cuál es su verdadera nieta, el encuentro con Lucrecia y el segmento IV del final del Acto tercero cuando tratan de atrapar al Conde para encerrarlo. El simbolismo del espacio está decodificado cuando después que Venancio ha insistido en que “La Pardina es... mi propiedad”, el Conde le responde: “(*Con cierta socarronería de buen tono.*) Tuya, sí; no necesitas recordármelo. Tendrás el gusto de verme salir. Pero ello no ha de ser hasta que yo encuentre la verdad que busco.” (p. 1073). En una didascalia implícita dice Lucrecia a Venancio al entrar por primera vez a escena: “Me alegro de verte...; pero no esperes que entre con alegría en esta casa lúgubre. (*Recorre con ojos medrosos la escena*)” (p. 1061). La función locativa del Acto quinto es fuera de La Pardina:

Plazoleta frente a una iglesia de Jerusa, de estilo románico. En el fondo, la puerta de la iglesia; a la derecha, en un ángulo de la construcción, puerta más pequeña que conduce a la sacristía. Por la izquierda, paso a dos calles; por la derecha salida al campo. En el centro, una cruz de piedra, con asiento practicable en su base. Faroles a la entrada de las calles. Luz de luna. (1081)

Entiendo que este cambio locativo acompaña con su espacio abierto a la solución del conflicto. Al empezar el segmento pareciera que la situación se ha empeorado. Por las didascalias implícitas sabemos que en el "afuera" dramático, está confesándose Lucrecia: o sea en esa iglesia "de estilo románico" cuya puerta preside el fondo. La fuerza del estilo también apunta a una antigüedad de prestigio. Allí por otro lado el Conde sabrá que Nell es su nieta verdadera. Y cuando después de conocer esta verdad, sale desesperado, Don Pío lo consuela: "DON PIO.- (*Sosteniéndole.*) Descanse vucencia... Sentémonos aquí. (*Le lleva al banco de piedra al pie de la cruz. Ambos se sientan.*)" (p. 1085) La distribución de los distintos elementos que conforman esta didascalia locativa permiten un movimiento significativo que se completará cuando Dolly, Don Pío y el Conde cierren el drama: "(...) (*Se dirigen hacia la derecha.*)" (p. 1087). Si recordamos la indicación "(...) por la derecha salida al campo" vemos cómo se refuerza nuestra lectura del espacio abierto. Los otros han ido saliendo por la izquierda que "por el paso a dos calles" entendemos que regresan al punto de partida.

Otro de los aspectos en los que Galdós afirma su autoría es en las didascalias que Issacharoff clasifica dentro de la función melódica o sea aquella que responde "¿en qué tono?" Pero no es abarcador de otro tipo de didascalias que completan al personaje; aquellas en las que el autor, como señala Ubersfeld, "indique les gestes et les actions des personnages, indépendamment de tout discours". (p. 21) He clasificado estas didascalias siguiendo, hasta cierto punto, a Kowzan (1969) en didascalias que ordenan: tono, mímica, gesto y movimiento o sea que conciernen directamente al actor. Excluyo aquí las que ordenan apariencias exteriores del actor. He relevado en el total de la obra 728 didascalias que se pueden clasificar así: tono 201, mímica 98, gesto 251, y movimiento 178. Se distribuyen en las cinco segmentaciones de la siguiente manera, Acto primero: 147 (tono 25, mímica 15, gesto 61 y movimiento 46; Acto segundo: 177 (tono 65, mímica 14, gesto 58 y movimiento 40); Acto tercero: 144 (tono 49, mímica 23, gestos 58 y movimiento 27); Acto cuarto: 139 (tono 39, mímica 15, gesto 53 y movimiento 32); y Acto quinto: 121 (tono 23, mímica 31, gesto 34 y movimiento 33). Algunos ejemplos darán cuenta de la tutoría de Galdós para no abandonar el texto que enunciarán los personajes.

En el Acto primero la didascalia con la que se abre la primera segmentación o sea con la que se abre la obra dice: "Gregoria, recogiendo en una cesta diversas hortalizas que forman montón sobre la mesa, y Venancio que entra por el fondo." (p. 1047). Dialogan so-

bre la llegada del Conde y de la Condesa y vuelve la orden didascálica al motivo de las hortalizas: "VENANCIO.- (*Revolviendo en la cesta de las hortalizas.*)" (p. 1048). Las hortalizas están en primer plano cuando se produce el enfrentamiento del Conde con Venancio; éste le pregunta en qué aposento quiere dormir y el Conde le responde: "Arriba..., en la alcoba que fue de mi madre." Venancio intenta una excusa: "la tenemos llena de trastos." Pero ante la insistencia del Conde Venancio contesta: "Hemos convertido esa estancia en secadero; allí colgamos las judías... EL CONDE: (*Sulfurándose más.*) Pon las judías en otra parte. ¿Vale tan poco mi persona que no merece... una molestia insignificante de las señoras hortalizas?" (p. 1055). Me he detenido en los enunciados con el fin de establecer la relación profunda entre éstos y las didascalias con las que se abre el primer segmento. En el Quinto acto, segmento III cuando el Conde quiere cerciorarse si Lucrecia está en la iglesia, Senén le responde "En el presbiterio ocupando el sitio de vucencia." (p. 1083). Pareciera que los espacios que pertenecieron al Conde han quedado degradados. Desde la aparición de Senén en el Acto primero del segmento III las didascalias van dando notas que caracterizan su personalidad arribista: "(*Se cuida mucho de emplear un lenguaje muy fino.*)"; sus interlocutores son Gregoria y Venancio; "(*Seguro dándose importancia.*)" (p. 1049) "(*Risueño y galante.*)" (p. 1050) se va a referir a Gregoria; "(*Recordando con inquietud y disgusto algo que había olvidado.*)" (p. 1050). En la escena con Lucrecia, el segmento IV del Segundo acto, cuando le pide su influencia para conseguir un ascenso ordena la didascalia: "(*Tan calmoso en su servilismo como en sus postulaciones.*)" (p. 1063). En el segmento V del Acto cuarto cuando le dice a Nell que se ha determinado casarla con el marqués de Breda... "¡Vaya un partido!... El novio es rico, es guapo, es elegante...". Como Nell se hace la que no le cree, él insiste: "(*Con enfática reverencia.*) Saludo a mi señora, la excelentísima señora marquesa de Breda." (p. 1075). En el mismo Acto cuarto, segmento X ante las preguntas del Conde sobre Carlos Eraul la didascalia ordena a Senén "(*Con pujos de delicadeza.*)" (p. 1077); "(*Con más hipocrestia que sinceridad, Senén finge escandalizarse, deniega.*)" "(*Con falsa dignidad*)" (p. 1078). Y en el Acto quinto en el segmento I nos parece digno de destacar cuando al enterarse de que Lucrecia está en la iglesia indica la didascalia "(*Indignado, amenazando hacia la iglesia.*) Ah, serpiente, dragón infernal" (p. 1082). Enseguida nos enteramos por él mismo que Lucrecia le ha retirado su "protección".

Las didascalias del tipo en las que nos hemos detenido para

Senén se repiten con el mismo esquema para los otros personajes y en porcentajes correspondientes a sus enunciados. Solamente indicaremos algunas. Por ejemplo las que ordenan al Conde: “(Con voz grave avanzando.)”; “(Las abraza las besa en la frente.)”; “(Examinando de cerca sus rostros.)”; “(Con viva emoción.)”; “(Queda extático, como en oración mental.)” (p. 1052). Corresponden al Acto primero, segmento V o sea a la primera aparición del Conde, cuando se encuentra con las nietas. Las didascalias se entrecruzan con los enunciados y nos enteramos de su amor por las niñas, de su ceguera y de la tristeza que el regreso le ocasiona. En el segmento VIII del Segundo acto se desarrolla el fuerte encuentro del Conde y Lucrecia; creo que hay tres didascalias que son ejemplo de la unión inseparable de los enunciados y aquellas: “EL CONDE.- (Con severa autoridad)”. Sigue un extenso enunciado donde el Conde termina maldiciendo a la nieta “espúrea”. Lucrecia después de pedir piedad “(Consternada, cae en el sillón sollozando. Pausa larga.)”. El Conde supone que Lucrecia está entendiendo sus razones y la didascalia ordena, “(Creyendo que los procedimientos de suavidad serán más eficaces.)”. El enunciado que sigue completa la didascalia: “Sin duda expongo mis quejas con demasiada severidad; sin duda interrogo con altanería... no puedo vencer la fiereza de mi carácter... Perdóneme usted. (Con dulzura.)” (p. 1066). Los textos me exigen de mayores comentarios. En la didascalia del Acto cuarto segmento XI, Galdós expresa muy claramente su mandato: “(Siéntese atacado de un humorismo melancólico, cuyas inflexiones e intensidad exigen la más alta inspiración y estudio del artista que interprete el carácter del Conde.)” (p. 1078).

Tampoco se desprende Galdós de sus personajes en cuanto a las llamadas apariencias exteriores del actor. Creo que podemos señalar dos grupos, según que los personajes sean presentados con didascalias explícitas o no. Entre los primeros están: el Conde, el Cura y el Médico. Veamos la didascalia que abre el segmento V del Acto primero: “Las mismas y el Conde de Albrit: es un hermoso y noble anciano, de lengua barba blanca y corpulenta figura, ligeramente encorvado. Viste buena ropa de viaje, muy usada; calza gruesos zapatones y se apoya en garrote nudoso. Revela en todo la desdichada ruina de una personalidad ilustre.” (p. 1053).

En el segmento IX del Acto primero señala la didascalia: “Los mismos y el Cura; después Gregoria. El cura, don Carmelo, es grueso, jovial. Entra en escena por el foro, y se dirige al Conde con los brazos abiertos.” (p. 1055). En el segmento XI del Acto cuarto la didascalia de apertura indica “Los mismos y el Médico, joven de

conjunto simpático, mirar inteligente. Viene de la casa trae levita y sombrero de copa." (p. 1057).

Los otros ocho personajes son resueltos con gran número de didascalias implícitas que apuntan en los enunciados a este aspecto exterior del que estamos hablando y cualidades morales o psicológicas.³

Aunque no es propósito de este trabajo, quiero señalar algunas "acotaciones escénicas", del tipo de las didascalias que ahora estamos viendo, con las de *El Abuelo* (p. 1897), (*Novela en cinco jornadas*). Nos parece significativo que los tres personajes del drama con señalamiento de didascalias explícitas hayan tenido casi idéntico tratamiento y extensión en la novela y sin embargo los restantes son objeto de extensas presentaciones. He tomado como ejemplo la "acotación" que se refiere a Senén y la que se refiere a Lucrecia pues no se trata de "criaturas" que pudieramos llamar "incidentales". No es arriesgado afirmar que en estos han prevalecido fuertemente "las formas descriptiva y narrativa" frente a las didascalias. La presentación de Senén corresponde a la Jornada primera, Escena primera. Se detiene en él sesenta líneas; cito solamente las once primeras por referirse al aspecto exterior

Gregoria, Venancio y Senén, de veintiocho años, más bien más que menos, vestido a la moda, con afectada elegancia de plebeyo que ha querido cambiar rápidamente y sin estudio la grosería por las buenas formas. Su estatura es corta; sus facciones aniñadas, bonitas en detalle, pero formando un conjunto ferozmente antipático. Pelito rizado; chapas carminosas en las mejillas; bigote rubio retorcido en sortijilla. (13)

La de Lucrecia corresponde a la Jornada segunda, Escena primera

Lucrecia, condesa viuda de Laín. Es mujer hermosa, de treinta y cuatro años, del tipo que comúnmente llamamos *interesante*, mezcla feliz de belleza, dulzura y melancolía; castaño el cabello, el rostro alabastro, de un perfil elegante, precioso modelo de raza anglosajona, criada en América. Sus ojos son grandes, oscuros, con ráfagas de oro, y el mirar sereno y triste, como de tigre enjaulado que dormita sin

³ Las didascalias implícitas es un aspecto que no he tomado en este trabajo, pero que considero de gran importancia. El estudio de Alfredo Hermenegildo (1986), nos muestra lo enriquecedora que es esta parte del texto. Aunque es evidente que en el trabajo de Hermenegildo esta importancia aparece aumentada porque se trata de Lucas Fernández.

acordarse de que es fiera. En su talle esbelto se inicia la gordura, fácil de corregir todavía con la ortopedia escultórica del corsé. Viste con elegante traje de luto. En su habla apenas se percibe el acento extranjero. (29-30)

La comparación de estas "indicaciones" con las didascalias de 1904 dejan muy en evidencia que Galdós no logra contraer "a proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa.", según se lo había propuesto en el prólogo a *El abuelo* de 1897 (p. 8). Sin embargo al asumir de lleno el género teatral encuentra la forma adecuada como creo haber mostrado en mi análisis.

MARÍA DEL ROSARIO FERRER

Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- HERMENEGILDO, Alfredo. 1986. "Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid. Ediciones Istmo.
- ISSACHAROFF, Michael. 1993. "Voix, autorité, didascalies". *Poétique* n° 62, 463-474.
- KOWZAN, Tadeusz. 1969. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". Theodor W. Adorno y Otros, en *El teatro y su crisis actual*. Caracas. Monte Avila.
- PEREZ GALDOS, Benito. 1942. *Obras completas*. T. VI. Madrid, Aguilar.
- SEGRE, Cesare. 1975. "La función del lenguaje en el 'Acto sans paroles' de Samuel Beckett". En *Semiología*, Selección de J. M. Borque y L. García Lorenzo. Barcelona. Editorial Planeta.
- UBERSFELD, Anne. 1982. *Lire le Théâtre*. Paris. Editions Sociales.

EL TEATRO DE BENITO PEREZ GALDOS EN BUENOS AIRES (1892-1920)

Entre 1880 y 1920 la circulación y recepción de Benito Pérez Galdós en la Argentina se concretó, principalmente, a través de su producción novelística, pero a su vez el interés rioplatense por sus Episodios Nacionales y sus textos narrativos más valorados (*Marianela*, *Fortunata y Jacinta*, *Misericordia...*) favoreció directamente la frecuentación porteña de su teatro. La escritura dramática formó parte importante del proyecto creador del autor de *El amigo Manso*. Galdós estrenó en España, entre 1892 y 1918, veintidós piezas: *Realidad* (1892), *La loca de la casa* (1893), *Gerona* (1893), *La de San Quintín* (1894), *Los condenados* (1894), *Voluntad* (1895), *Doña Perfecta* (1896), *La fiera* (1896), *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902), *Mariucha* (1903), *El abuelo* (1904), *Bárbara* (1905), *Amor y ciencia* (1905), *Zaragoza* (1908), *Pedro Minio* (1908), *Cassandra* (1910), *Celia en los infiernos* (1913), *Alceste* (1914), *Sor Simona* (1915), *El tacaño Salomón* (1916) y *Santa Juana de Castilla* (1918), obras que el investigador Stanley Finkenthal (1980) agrupó en tres períodos. A éstas deben sumarse la comedia *Antón Caballero* (estrenada póstumamente, en 1921, luego de un proceso de culminación y reescritura concretado por los hermanos Alvarez Quintero) y sus textos juveniles, elaborados entre 1861 y 1867: *Quien mal hace bien no espere*, *Un joven de provecho*, *La expulsión de los moriscos* y *El hombre fuerte* (Berenguer, 1988, 60). En total, veintisiete títulos, es decir, una vocación teatral continuada y fecunda.

En el marco de nuestra investigación sobre Teatro Comparado (disciplina que propone el estudio de los fenómenos teatrales desde una perspectiva supranacional y/o internacional, a partir de la transpolación de los principios teórico-metodológicos de la Literatura Comparada al campo específico de la teatrología) hemos recopilado un amplio conjunto de datos sobre la circulación y la recepción del teatro de Galdós en Buenos Aires entre 1892 y 1920, según los

pasos metodológicos propuestos en nuestro modelo de relevamiento (Dubatti, 1995, 21-36).

Para la elaboración de un listado de los estrenos galdosianos en los escenarios porteños constituyeron nuestra fuente principal las referencias publicadas en las columnas del diario *La Nación* (que hemos consultado con provecho para estudios anteriores de este tipo dedicados a Henrik Ibsen, José Echegaray, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Hermann Sudermann, Gerhart Hauptmann y otros dramaturgos europeos). Recurrimos también a la información recogida por José Antonio Saldías (1947) en torno de las temporadas realizadas por el actor y director Mariano Galé desde fines del siglo pasado en la Argentina. Nacido en España, Galé inició su carrera en Madrid en 1868 con la compañía de Joaquín Arjona. Llegó al Río de la Plata en 1888 como primer galán de la compañía de Alfredo Maza. En 1891 se desvinculó de Maza y constituyó su propio elenco en el Teatro Onrubia, con la actriz Asunción Echeverría. Anota acertadamente Saldías (1947, 16):

Esta compañía era la encargada de dar a conocer todos los éxitos notables o mediocres de Madrid y a ella se debieron los estrenos memorables de *Realidad* y *La de San Quintín* del maestro Benito Pérez Galdós y de varias obras argentinas.

A pesar de la cantidad de estrenos consignados, es necesario aclarar que esta lista no es exhaustiva y deberá ser poco a poco enriquecida con los aportes de otras fuentes documentales.

Tabla de estrenos

<i>Año</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Compañía</i>	<i>Teatro</i>
1892	Realidad	M. Galé	Onrubia
1893	La loca de la casa	—	—
1894	La de San Quintín	M. Galé	Onrubia
1896	Doña Perfecta	M. Galé	Mayo
	Los condenados	M. Galé	Mayo
	Voluntad	M. Galé	Mayo

Tabla de estrenos (continuación)

<i>Año</i>	<i>Título de la obra</i>	<i>Compañía</i>	<i>Teatro</i>
1897	La fiera	M. Galé	Mayo
	Los condenados	M. Galé	Mayo
	Doña Perfecta	M. Galé	Mayo
	La loca de la casa	Guerrero-Díaz de Mendoza	Odeón
1899	La loca de la casa	L. Burón	Argentino
	Realidad	M. Galé	Argentino
	Doña Perfecta	M. Galé	Argentino
1901	Electra	A. Cordero	Victoria
	Electra	—	Comedia
	Electra	M. Galé	Argentino
	Doña Perfecta	M. Galé	Argentino
	Voluntad	M. Galé	Argentino
1902	La de San Quintín	M. Galé	Argentino
1904	El abuelo	M. Galé	Argentino
1906	Bárbara	Guerrero-Díaz de Mendoza	Odeón
1907	El abuelo	E. Borrás	Odeón
1910	Casandra	Codina	Comedia
	La loca de la casa	—	Nacional Norte
	Electra	—	Variedades
1911	La loca de la casa	—	Avenida
	El abuelo	E. Borrás	Victoria
1912	Electra	—	Nacional Norte
	Electra	—	Apolo
	La loca de la casa	G. Battaglia	Apolo
	Vidalita (adap. de Marianela)	Lugo Viñas	Moderno
	La loca de la casa	Rosario Pino	Odeón

1913	Electra	—	—
1914	Pedro Minio	García Ortega	Buenos Aires
	El abuelo	Serrador-Marí	Buenos Aires
	Celia en los infiernos	Serrador-Marí	Buenos Aires
	Alceste	—	—
1915	Los condenados	—	—
1917	Marianela (adap.)	Lara	Opera/Odeón
	La de San Quintín	Lara	Odeón
	Marianela (adap.)	Salvat-Olona	—
	Marianela (adap.)	Juan Vehil	—
1918	Marianela (adap.)	Haza	—

Saldías (1947, 25-26) ofrece algunos datos puntuales sobre la cantidad de funciones realizadas por Galé con las piezas de Galdós. En 1896, en el Teatro Mayo, Galé ofreció tres presentaciones de *Voluntad*, seis de *Los condenados* y nueve de *Doña Perfecta*. Según Saldías, en 1901 Galé llegó a representar *Electra* cuarenta veces en el Teatro Argentino (p. 55). Sobre aquel importante estreno agrega:

Electra provoca una revolución en el pensamiento y en los prejuicios de los públicos de habla hispana. Se representa al propio tiempo (sic) en los teatros Argentino, Victoria y Comedia con gran éxito, provocando un intenso artículo del joven escritor Ricardo Rojas, publicado en *El País* (p. 51).

El examen de la Tabla permite destacar algunas observaciones: la casi simultaneidad con que se realizan los estrenos de *Realidad* y *La loca de la casa* en España y en Argentina; la importancia fundamental de Mariano Galé como intermediario de la obra teatral de Galdós en Buenos Aires; la circulación de la adaptación (no galdosiana sino en diferentes versiones, entre ellas la de los hermanos Alvarez Quintero) de la novela *Marianela*, una de las novelas de Galdós de mayor fortuna en la Argentina.

En *La Nación* no sólo se incluían noticias sobre los estrenos porteños de Galdós sino también sobre su actividad teatral en España (véase, por ejemplo, la nota "Acontecimientos literarios. Dolo-

res de Balart y *La de San Quintín*", 6 de marzo de 1894, p. 1, c. 1-4, Sección Cartas de Madrid; también, "Nueva comedia de Pérez Galdós", sobre *La loca de la casa*, 7 de febrero de 1893, p. 3, c. 3, Sección Literatura Española).

En cuanto a las ediciones argentinas del teatro de Galdós, no hemos dado con volúmenes publicados antes de 1920. En la década del veinte las colecciones populares *El Teatro y Teatro Clásico* dieron a conocer varias obras: la primera, *Electra y Antón Caballero* (Pérez Galdós, 1921 y 1922); la segunda, *La loca de la casa, Doña Perfecta, El abuelo, Realidad y Electra* (Pérez Galdós, 1922-1926). En el *Catálogo Metódico de la Biblioteca Nacional* (1911, Tomo III, 227) se incluyeron numerosos ejemplares de dramas de Galdós editados en España, hecho que permite intuir una circulación fluida de sus textos dramáticos: *Realidad* (Madrid, 1892), *La loca de la casa* (Madrid, 1893), *Los condenados* (Madrid, 1895), *Doña Perfecta* (Madrid, 1896), *Voluntad* (Madrid, 1896), *La fiera* (Madrid, 1897), *Electra* (Madrid, 1901), *Alma y vida* (Madrid, 1902), *Mariucha* (Madrid, 1903), *La de San Quintín* (Madrid, tercera edición, sin fecha).

En cuanto a la producción crítica argentina, nos detendremos en un texto singular (al que Saldías hace referencia en su cita anterior). En 19 de marzo de 1901, con motivo del estreno en Buenos Aires de *Electra*, Ricardo Rojas publicó en *El País* una extensa nota, reeditada en 1907 con una introducción evocativa en el volumen *El alma española* (Rojas, 1907, 89-106) y más tarde recogida en el *Boletín de Estudios de Teatro* (Rojas, 1943). Antes de plantear sus argumentos en torno de *Electra*, Rojas recuerda en el volumen *El alma española* que

Esta palabra disonó entonces en el coro unánime de los aplausos [se refiere a 1901]. Al reaparecer varios años después, dirá el lector quién fue más razonable en aquella victoria tan ruidosa como fugaz (1907, 90).

Rojas realiza un conjunto de valiosas observaciones para construir una imagen negativa de Galdós dramaturgo. En sus líneas fundamentales pueden sistematizarse de la siguiente manera (citamos por la edición de 1907):

a) Galdós desarrolla en *Electra* un paradójico "simbolismo realista" (p. 94), cercano a la *alegoría*:

Todo el mundo vio en *Electra*, Máximo y Pantoja la encarnación de la

sociedad y de las tendencias que en formas y manifestaciones contrarias obran sobre ella (...) Desde aquel día, *Electra* es España. Pantoja representa el pasado, gobernando todavía las sociedades presentes (94-95).

b) Galdós no es un dramaturgo hábil y el teatro ocupa un lugar lateral en su producción:

No está exenta de errores la realización de este drama. Graves son sus defectos de técnica y de lógica (...) La más profunda falla de la obra: la aparición corporizada del alma de Eleuteria (...) Hay en el conjunto de *Electra* tal cual belleza de detalle, propias de un hombre de talento, pero en el curso de la acción y en la psicología de los personajes la obra me parece deleznable (97-98).

Se han negado a Galdós, aun dentro de la Península, cualidades de dramaturgo (...) Extraordinario narrador, las aptitudes que le dieron preeminencia y popularidad en la novela no le han bastado para descollar en el teatro (102).

c) Según Rojas el éxito de *Electra* sólo se justifica por la situación histórico-política de España:

Tampoco hace falta un poderoso esfuerzo de análisis para comprender el éxito de *Electra* en el estado actual del alma española y de la conciencia del mundo. Ella apareció en momentos en que el bando liberal de la península se encorajinaba con las íntimas derrotas de las instituciones y los partidos conservadores (92).

¿Será entonces que la muchedumbre, en su acto de contemplación estética ante *Electra*, de veras embriagada por la patriótica aspiración del renacimiento de España, *vio lo que deseaba ver* [subrayado en el original]: el símbolo de la nación regenerada, la fórmula salvadora que su inquietud buscaba tras los recientes desastres? (105).

Este comentario crítico de la pieza de Galdós desentonó en 1901 con otros que se ubicaron entre la aceptación calurosa y la apología. Sin embargo, el hecho de que Ricardo Rojas se decidiera a reeditar su crítica demuestra su pleno convencimiento respecto de las limitaciones de Galdós dramaturgo, así como la supuesta existencia de toda una corriente de opinión solidaria con esta postura en el Buenos Aires de la primera década de este siglo. Más allá del apoyo generalizado de la crítica periodística, Galdós nunca llegó a ser considerado en el Río de la Plata entre los dramaturgos españoles más influyentes del período 1890-1920. Dicho lugar correspondió sucesivamente a José Echegaray (Dubatti, 1994a) y Jacinto Be-

navente (Dubatti, 1994b y 1994c). Las observaciones de José María Salaverría (1914, 137 y 171) ratifican esta afirmación en cuanto al magisterio benaventino. En Buenos Aires Galdós siempre fue considerado prioritariamente como novelista. Síntoma de ello es la entrevista que en 1913 le realizó el prolífico dramaturgo argentino Enrique García Velloso (1942, 195-204), quien a pesar de su propia formación se preocupó muy poco por indagar en el perfil de Galdós escritor teatral y se centró casi absolutamente en su narrativa.

Nuestro rastreo de la presencia de intertextos del teatro de Galdós en la dramaturgia rioplatense no ha aportado demasiados datos, a diferencia de lo que sucede con la obra de Benavente o Echegaray. Cabe señalar una marca (ya identificada por Berenguer Carisomo, 1947, 386) de *El abuelo* en *El león ciego* de Ernesto Herrera, aunque escasamente relevante. Especial interés genera la pieza *Inmortal*, comedia dramática de Alberto Ghirardo basada en *Cádiz*, Episodio Nacional de la primera serie, publicado en 1874 (Hinterhauser, 1963). Ghirardo no aprovechó para su obra un texto teatral de Galdós sino una novela.

En *Inmortal* (pieza de la que no sabemos si fue estrenada o cuándo fue escrita por su autor, ya que estos datos no figuran en la edición de su teatro completo), Ghirardo extrajo de la novela *Cádiz* determinados episodios dialogados a los que sumó, sin mayores agregados, las didascalias. Elaboró un recorte, una selección de los materiales: si en la novela se da una relación de contrapunto o integración de la historia privada de Gabriel de Araceli y la historia pública de la resistencia gaditana frente al avance francés, Ghirardo desdeñó la intriga pública seducido por el relato del secreto de Lord Gray y su relación con de Araceli. Por ejemplo, las Escenas 1 y 2 del Acto I corresponden a las situaciones dialogadas del capítulo II y III respectivamente; las Escenas 1 y 2 del Acto II provienen de los capítulos X y XI, en dicho orden. Al limitar la operación de construcción de la adaptación a la elección de los capítulos dialogados, Ghirardo descuidó una necesaria preocupación por la cohesión del texto. Respecto de la novela, *Inmortal* resulta un texto inconexo y sin una cuidada gradación. Creemos que estas deficiencias evidencian que la pieza no pudo haber sido estrenada. La selección de materiales resalta una implícita estructura dramática inscripta dentro de la novela. Pero las grandes lagunas afectan la articulación progresiva de la intriga, por ejemplo, en cuanto a la justificación y cabal comprensión de la relación entre Lord Gray y Araceli a través de la esgrima. Cabe destacar que Ghirardo (exiliado a partir del 20 de septiembre de 1916 en España) entabló una estrecha

amistad con Benito Pérez Galdós quien, antes de su muerte en 1920, lo nombró su albacea. Ghiraldo fue el encargado de ordenar las obras inéditas de Galdós, que publicó en 1923 (Díaz, 1991, 93-94). A Ghiraldo se deben, por ejemplo, varias compilaciones de artículos galdosianos en las que abundan observaciones del autor de *Realidad* sobre la escritura dramática y el hecho escénico en relación a la propia práctica y a la actividad teatral española de fin de siglo: *Arte y crítica*, *Nuestro teatro*, *Política española*.

Hemos expuesto en forma ceñida —acorde a esta breve comunicación— algunos de los datos más relevantes sobre la circulación y la recepción del teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires entre 1892 y 1920, un área de los estudios galdosianos hasta hoy no encarada sistemáticamente en la enorme bibliografía internacional dedicada al autor de los Episodios Nacionales. Hay en nuestro archivo y —por supuesto— en la dispersión de los documentos todavía no consultados muchísima más materia sobre el tema. Queden esos nuevos aportes como promesa de otras futuras comunicaciones.

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AAVV. 1974. Revista *Estudios Escénicos*, 18 (número especial dedicado al teatro de Benito Pérez Galdós). Incluye monografías de G. Sobejano, J. Casaldueiro, I. Rubio, R. Doménech, etc.
- BERENGUER, ANGEL. 1988. *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*. Madrid, Taurus.
- BERENGUER, CARISOMO, ARTURO. 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- Catálogo Metódico de la Biblioteca Nacional*. 1911. Buenos Aires, Talleres Tipográficos de la Biblioteca Nacional, Tomo III.
- DÍAZ, HERNAN. 1991. *Alberto Ghiraldo: anarquismo y cultura*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- DUBATTI, JORGE. 1992. "Problemas de Teatro Comparado", en su *Comparatística* (ed.). Buenos Aires, Editorial Biblos, 45-62.
- . 1993. "El repertorio teatral español en Buenos Aires (1880-1900)", en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*. ed. de Luis Martínez Cuitiño y Elida

- Lois. Universidad de Buenos Aires y Asociación Argentina de Hispanistas, Tomo I, 473-483.
- 1994a. "El teatro de José Echegaray en Buenos Aires (1877-1900)", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *De Lope de Vega a Roberto Cossa*. Universidad de Buenos Aires y Editorial Galerna, 33-41.
- 1994b. "Circulación del teatro de Jacinto Benavente en Buenos Aires (1897-1920)", en *Actas del III Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. Universidad de Buenos Aires y Editorial Galerna (en prensa).
- 1994c. "Nuevo aporte sobre el teatro de Jacinto Benavente en la Argentina", en *Actas del VI Congreso de la Asociación Amigos de la Literatura Latinoamericana*. Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades (en prensa).
- 1995. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigación en Literatura Comparada, Serie Teoría y Metodología.
- FINKELTHAL, STANLEY. 1975. "Regenerating Galdós' theater", en *Anales Galdosianos*, X, 138-145.
- 1980. *El teatro de Galdós*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- GARCIA VELLOSO, ENRIQUE. 1942. "Benito Pérez Galdós", en su *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda, 195-204.
- GHIRALDO, ALBERTO. 1946. "Inmortal", en su *Teatro argentino. Repertorio completo*. Buenos Aires, Editorial Americalee, Tomo II, 71-120.
- HINTERHAUSER, HANS. 1963. *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*. Madrid, Editorial Gredos.
- LIDA, DENAH. 1984. "Galdós y el teatro: teoría y práctica", en *Homenaje a Ana María Barrenechea*. ed. de Lía Schwartz Lerner e Isaías Lerner Madrid, Castalia, 271-279.
- MAINER, JOSÉ CARLOS. 1975. "El teatro de Galdós: símbolo y utopía", en AAVV., *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa)*, Barcelona, Ariel, 177-212.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1921. *Electra*, en *El Teatro. Revista semanal de Obras Selectas*, I, 28 (octubre).
- 1922. *Anton Caballero*, en *El Teatro. Revista Semanal de Obras Selectas*, II, 65 (junio).
- 1922-1926. *La loca de la casa, Doña Perfecta, El abuelo, Realidad y Electra*, en *Teatro Clásico. Biblioteca Económica de Autores Famosos*, respectivamente 42, 53, 108-109, 116 y 134.
- 1961. *Teatro completo*, de su *Obras completas*. Madrid, Aguilar, Tomo VI.
- 1972. *Teatro selecto*. Introducción de Rodolfo Cardona y Gonzalo So-bejano. Madrid, Escelicer.
- 1992. *Cádiz*. Madrid, Alianza Editorial.
- ROJAS, RICARDO. 1907. "*Electra* de Benito Pérez Galdós", en su *El alma española (Ensayos sobre moderna literatura castellana)*. Valencia, F.

- Sempere y Cía. Editores, 87-106. Este artículo fue antes publicado en *El País*, 19 de marzo de 1901, y más tarde incluido en el *Boletín de Estudios de Teatro*, I, 2 (1943), 40-44.
- RUBIO, ISAAC. 1974. "Ibsen y Galdós", en *Letras de Deusto*, 8 (julio-diciembre), 207-224.
- 1981. "Galdós y el melodrama", en *Anales Galdosianos*, XVI, 57-67.
- 1983. "El teatro de Galdós", en *Anales Galdosianos*, XVIII, 139-140.
- RUIZ RAMON, FRANCISCO. 1979. "Galdós, dramaturgo", en su *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid, Cátedra, 365-371.
- SACKETT, THEODORE ALAN. 1982. *Galdós y las máscaras. Historia teatral y bibliografía anotada*. Verona, Università degli Studi di Padova, Facoltà di Economia e Commercio, Istituto de Lingue e Letterature Straniere di Verona.
- SALAVERRIA, JOSÉ MARIA. 1914. *A lo lejos. España vista desde América*. Madrid, Renacimiento.
- SALDIAS, JOSÉ ANTONIO. 1947. "Mariano Galé, benemérito del teatro argentino", en *Cuadernos de Cultura Teatral*, 22, 9-60.
- SOBEJANO, GONZALO. 1970. "Razón y suceso de la dramática galdosiana", en *Anales Galdosianos*, V, 39-53.
- 1978. "Echegaray, Galdós y el melodrama", en *Anales Galdosianos* (Anejo), 91-117.
- WOODBIDGE, HENSLEY C. 1983. "First book-length bibliography of criticism of Galdós' theater", en *Anales Galdosianos*, XVIII, 136-138.

GALDOS Y LA TEORÍA: UNA POÉTICA DE INTEGRACIÓN

1. FICCIÓN-REALIDAD:

UNA LECTURA ACTUAL DE LA REFLEXIÓN GALDOSIANA

La convocatoria a estas "Jornadas Galdosianas" en un momento en que buena parte de la discusión académica se centra en el problema de la ficción como árbitro de la literaridad,¹ me ha impulsado a despuntar algunas ideas sobre este tema en relación con Galdós. Sus ensayos teóricos-críticos² concentran sustanciales aspectos de su pensamiento sobre el arte y la literatura, así como de su poética. En su famoso Discurso de 1897 ante la Real Academia Española, precisa Galdós el ámbito de la reflexión como "un asunto de puras letras" y lo ciñe de inmediato a la cuestión de la "forma literaria" (175). Aunque obviamente enmascarada por su propia modestia y por las convenciones discursivas que exigía la ocasión ("mi incapacidad crítica y mi instintivo despego de toda erudición —dice— me imposibilitan para explicar ante vosotros un asunto de puras letras". 175), la ensayística galdosiana, en éstas como en otras páginas, pone de manifiesto tanto su *conciencia de escritor* como la permanencia de ese *principio teórico de "la forma literaria"* que se constituye en sustento de la interpretación. "Una labor crítica (...) es recrearse en las obras ajenas sabiendo cómo se hacen o cómo se intenta su ejecución", sostiene en 1901, al prologar

1 Es muy interesante la reflexión de René WELLEK, 1982, "Literature, fiction and literariness" en *The attack on literature and other essays*, Chapel Hill, The Univ. of North Carolina Press, pp. 19-32.

2 Nos ocuparemos sobre todo de "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (1870); "José María de Pereda, escritor" (1897); "La sociedad presente como materia novelable" (1897); "Leopoldo Alas ("Clarín")" (1901). Seguimos la edición *Benito Pérez Galdós. Ensayos de Crítica Literaria* preparada por Laureano Bonet, 1972, Barcelona, Península, 226 p. Se citará la página por esta edición en el trabajo.

la 3ra. edición de *La Regenta* de Clarín (211). Y este “cómo” se concentra en “dar vida poética” (186).

No nos sorprende la actualidad de estas propuestas, cuyos términos son comparables a algunos de los más lúcidos lenguajes teórico-críticos contemporáneos. Si bien hoy también la teoría, convertida a menudo en “asunto” de filosofía, lingüística, antropología, psiquiatría, psicología o comunicación, deslavaza una identidad que aparece mucho más nítida para Galdós. Desde su época a la nuestra, el cambio de contextos y la consecuente fractura de las fronteras monolíticas, y con ellas de los conceptos y convicciones estables y aseguradores, ha impulsado el avance casi monopolizador del criterio de ficción. Sin embargo, en gran medida nos hallamos en el meollo de una nueva “cuestión palpitante”. Porque como aquélla, ésta de la ficción y de los procedimientos de ficcionalización es tan antigua y tan permanentemente actualizada como el origen mismo de la reflexión sobre las artes y las letras. Está hoy “à la page” por conversión de una obviedad en un exceso. ¿Es que alguien puede dudar de que el arte y la literatura son una creación del espíritu?. Nadie se resiste a considerar la literatura como creación de mundo y creación de discurso. Pero ello no significa que todo es ficción, olvidando el permanente diálogo de la literatura con la vida, en el que reside buena parte de su riqueza.

El reduccionismo totalitario impuesto por algunas corrientes, ha desembocado en el ceñimiento a constitución lingüística, en el estrechamiento a textualidad, y en ocasiones, en la instauración de la escritura con el papel de verdugo impío. El realismo aparece a menudo como una descalificación.³

Y eso invita a reaccionar. Parece, pues, saludable ocuparse de la relación ficción-realidad en la perspectiva galdosiana, y refrescarse en la lógica aristotélica y también platónica, tanto tiempo paralelas y aún opuestas, y hoy constituidas en bloque ante la metafísica de descentralización del discurso posmoderno.

Todo tiene su lado positivo. El liderazgo del problema de la ficción ha generado multiplicidad de investigaciones y teorías que reivindicán el lugar de privilegio del criterio de mimesis en los Estudios Literarios.⁴ Desde variados enfoques, se encaran las relaciones de la ficción con la mimesis imitativa de modelos, con la mimesis como representación del “natural”, con la reproducción en su variante decimonónica y aun con la mimesis no imitativa, de

³ En este aspecto el panorama y la tesis de Darío Villanueva, 1992, constituyen un valioso aporte: *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe.

raigambre preplatónica, fundamento de las corrientes que rechazan toda función referencial de la literatura. Y se atiende a la vinculación mimesis—poiesis, de impronta aristotélica, que justifica a la literatura como un hacer de un sujeto ejecutor dando respuestas a las inquietudes acerca de cómo se construye un texto ficcional. En todas las direcciones el tema de la ficción está profundamente ligado a las tradiciones, convenciones y prácticas discursivas de los géneros y a la retórica, articulaciones y modos de organización que avalan categorizaciones disímiles y polémicas, como las de géneros ficcionales, no ficcionales, fronterizos, bifrontes; textos miméticos, poiéticos, miméticopoiéticos, etc.⁵

Todo este saber literario nos provee de criterios e instrumentos críticos que facilitan nuestro propósito de confirmar en algunos textos galdosianos una poética que integra realidad e imaginación. Instalada en la órbita de la literatura como representación, su reflexión se estructura sobre la base de una constante, la actividad mimético-poiética, con variaciones que responden a una visión de mundo que va mutando en el contacto con la realidad.

Resulta adecuado para esta intención concentrar la lectura principalmente en dos textos, que revelan dos contextos cognitivos diferentes desde los que se encara la vida y la literatura. Por una parte, las “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, de 1870, cuando Galdós contaba con 27 años. Por otra, “La sociedad presente como materia novelable”, de 1897, en que doblaba en años a aquel joven y multiplicaba ferazmente su obra. Es el Galdós de los 54 años, en la cúspide, cuando ya ha pasado por el krausismo, el realismo, el naturalismo, el espiritualismo, el psicologismo y el misticismo. Cuando se entrecruzan en la atmósfera occidental, y el arte lo revela, el cientificismo positivista, la pervivencia del romanticismo y el viraje al simbolismo, y el renacimiento de los idealismos. Cuando avanza, se anticipa, se instala “la modernidad” y “lo moderno”, según las diversas interpretaciones.⁶

4 Es de gran utilidad el volumen de VVAA *Avances en teoría de la Literatura*. Darío Villanueva compilador. 1994, Universidad de Santiago de Compostela.

5 Se pueden profundizar estos aspectos en José María Pozuelo Ivancos, 1993, *Poética de la Ficción*, Madrid, Síntesis.

6 Destacamos dos textos significativos: el de Donald Shaw, 1981, “Modernism, idealism and the intellectual crisis in Spain 1895-1910”, *Renaissance and Modern Studies*. Nottingham, 25, pp. 25-39 y el de Germán Gullón, 1992, *La novela moderna en España (1885-1902)*. *Los albores de la modernidad*. Madrid, Taurus.

2. LA ACTIVIDAD MIMÉTICO-POIÉTICA Y LA FUNCIÓN FICCIONAL

La conciencia poiética de Galdós se afirma en el criterio de "Forma Literaria". En aquel "cómo se hace" que le inquieta ante *La Regenta*, se revela el reconocimiento de que la obra se establece por mediación estética. El artista, el sujeto, el hombre, opera sobre la materia.

Este aspecto del sujeto tiene varios perfiles sustanciosos en la consideración del tema ficción-realidad en la literatura galdosiana. No es casual que, en la cima de su propósito de distanciamiento a través de técnicas objetivas que difuminen la marca del sujeto creador sostenga, en el "Prológo a *El Abuelo*", también de 1897, que "Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construidos que estén (...). El que *compone* un asunto y le da *vida poética*, así en (los arrebatos de la lírica) en la novela como *en el teatro, está presente siempre*" (205-206). La verbalización en el texto, la ficcionalización discursiva, la objetivación en la escritura, no rechazan la existencia del sujeto ni "su presencia" en el texto. El texto dialoga con el mundo, y de uno y de otro forma parte el "hombre ejecutor" de Galdós, bajo la vieja y suficiente fórmula de "artista".

Es preciso Galdós respecto de la índole de la actividad artística, ceñida a "la transmutación que la materia sufre en nuestras manos" (176). Y esta cualidad mediadora queda magistralmente encarnada en su tesis de "la sociedad presente como materia novelable". Materia a novelar. Se novela conforme a una visión del mundo de la que depende la adhesión a unas convenciones, tradiciones, innovaciones y aun experimentaciones genéricas, retóricas y técnicas. Y la visión galdosiana varía, se enriquece y completa desde los '70 al comienzo del nuevo siglo, con su consiguiente repercusión en la "forma literaria". Ésta funcionaliza la intención de "dar vida poética", en una producción que avanza en la creación desde la imaginación al ritmo del Galdós de los tipos y las tesis, al Galdós de los individuos en un mundo "real" creado por la obra.

LA NOVELA VISTA DESDE LA ESTABILIDAD

En el texto de 1870, "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", Galdós manifiesta que las narraciones que se están leyendo son modeladas según una visión del mundo y de la

sociedad ya acabada: "Ya todo es nuevo —asegura-, y la sociedad de Mesonero nos parece casi tan antigua como la de las antiguas fábulas" (121-122). La sociedad tradicional ha dejado paso al sistema burgués, liberal, industrial, mercantil, asentado en una clase social definida, representativa, caracterizable: "la clase media es el gran modelo" (122).

Sin embargo, en España aún no se produce la novela que responda a los nuevos contextos, "un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad" (122). En este marco de seguridad explícita, la categorización de la novela como "espejo fiel de la sociedad en que vivimos" (116) y la afirmación de que "basta mirar con alguna atención al mundo que nos rodea" para configurar la "novela contemporánea" (123), se han constituido en fundamentos tradicionales para estimar que en la primera etapa de la poética galdosiana hay un claro predominio de la estética realista decimonómica, del realismo "de correspondencia", que pone el acento en el referente y en la actividad reproductora.

Sin embargo, y por ello hablamos de una poética de integración como constante, la "verdad" de la representación no se opone al arte como creación. La "fotografía" no empaña "la belleza de la pintura" (131-132), sostiene Galdós, así como la obra de arte parece, no es la vida: "cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos ¡qué verdadero es esto!. Parece cosa de la vida (...). Los apasionados de Velázquez se han familiarizado de tal modo con los seres creados por aquel grande artista, que creen haberlos conocido y tratado" (118-119). Como vemos, la tendencia predominante no implica el reduccionismo de la poética galdosiana a escuela. Lo confirman tanto los criterios que expone como los ejemplos que escoge, que se constituyen, junto a la realidad contemporánea, también en "el gran modelo". Galdós testimonia la pertenencia del arte y la literatura al ámbito de la creación, con sus cualidades de verosimilitud y suspensión del descreimiento, según el ángulo desde el que se la enfoque.

LA NOVELA HECHA DESDE EL CAMBIO

De una concepción de mundo asentada en unos principios y criterios firmes, cuyas derivaciones se evidencian en una Estética muy segura, nos vamos deslizando hacia los idealismos, sin salir de la representación.

A medida que la realidad se resquebraje, se fisura, pierde la condición de garante de nuestras convicciones, “quedan más descarnados los modelos humanos, —dice Galdós— y en ellos debe el novelista estudiar la vida, para obtener frutos de un Arte supremo y durable” (180).

La deslavación de la clase media, desemboca en la propuesta de un arte literario como expresión de lo humano “situado” en la sociedad presente. “Perdemos los tipos —señala Galdós—, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social” (180). Con la relación del principio de unidad, decrece la mimesis como representación de lo característico y aumenta la creación de lo individual en perspectiva humana, esto es, ahondando en los espacios de la realidad interior.

Por cierto, esto no supone la lirización del género. Como señalamos antes, se trata de un arte “situado”; tanto su teoría de la novela, como sus novelas se mantienen en el fiel de la balanza entre lo universal y lo social. Precisamente Galdós, al interpretar la obra de Pereda, expone con claridad el principio conductor: “Lo que importa es que el artista sepa encontrar la desnudez humana y acierte a ornarla con el colorido local (...). Las creaciones artísticas necesitan suelo y ambiente” (195 y 196). Las técnicas galdosianas han sabido y logrado responder a estas premisas.

Hemos pasado de la sociedad actual como modelo al que basta mirar con alguna atención, a “la transmutación de la materia” en realidad artística (176). Y con ello aumenta también la faena del artista, “el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande (...) y al compás de la dificultad crece el valor del Arte” (180 y 181).

Consideramos que en las décadas más fecundas de la producción galdosiana se ha concretado un proceso de decrecimiento de la mimesis reproductiva y la intermediación ideológica, y de acrecentamiento de la función ficcional y la mimesis constructiva, en el sustrato de la intersección realidad-ficción, que constituye la sustancia de su novelística, y tal como se concreta en el universo de su creación literaria.

3. GALDOS EN LA ENCRUCIJADA FICCION-REALIDAD

Hay en la ensayística galdosiana una clara exposición de principios, criterios y funciones propios de la literatura, especial-

mente de la novela, que colaboran en la categorización de su propia obra.

Galdós es consciente del papel del artista que opera sobre la materia, formalización en la que se constituye el mundo creado en y por el texto. Pero la creación de mundo no niega la realidad. La postura de Galdós y sus novelas revelan la intersección entre el mundo real y el mundo del texto. En ese cruce, en que se plasma el auténtico sentido de la literatura, se sustenta también la categorización de "realismo ficcional" que consideramos la más adecuada para su obra. En sus propios textos se hallan las herramientas más eficaces para evitar reduccionismos estériles que pretenden anclarlo o en un realismo referencial e ideológico limitado, o en una textualidad ficcional cerrada al diálogo con la realidad, o en una retórica de los procedimientos de objetivación como presunta destrucción del sujeto creador, o en el manejo del discurso de la interioridad en un sentido lírico absolutizador. Su grandeza está en ser síntesis y superación de tendencias estéticas y retóricas en los albores de la narrativa contemporánea.

Y su legado es nuestra riqueza. Ese mundo galdosiano forma también nuestro imaginario y los contextos cognitivos desde los que interpretamos la realidad. ¿Quién, por ejemplo, habiendo leído a Galdós, mira a Madrid sin ver el Madrid de Galdós? En la misma medida en que nuestro conocimiento de mundo enriquece la lectura, también la literatura, la ficción, enriquece nuestro conocimiento de mundo. Y Galdós es consciente del valor del conocimiento ficcional: "Las buenas novelas (valen) más que el género humano. Podrá esto no ser verdad, pero es hermoso y consolador. Ciertamente, parece que nos ennoblece trasladándonos de este mundo al otro, de la realidad (...) a la ficción" (211).

LUZ ARRIGONI DE ALLAMAND

Universidad Nacional de Cuyo

GALDÓS Y EL COSTUMBRISMO ESPAÑOL DECIMONÓNICO

No siempre resulta sencillo apreciar en justa medida la profunda renovación que, en la pintura literaria de costumbres, va realizando paulatinamente Galdós durante gran parte de su dilatada trayectoria.

Desde los comienzos, el gran escritor reconoce explícitamente el magisterio de Mesonero Romanos y la "inmensa importancia del Curioso como verdadero creador de la literatura de costumbres y cimentador de la novela española contemporánea, a la cual ha dado los tipos, las costumbres y las localidades". La lectura de las *Escenas* despertó en él "la afición a las pícaras letras y especialmente a los escritos de costumbres".¹

Numerosos textos, tanto de Galdós como de Mesonero Romanos, ratifican la estrecha relación personal que se estableció entre ambos escritores a partir de 1874² y la crítica actual continúa investigando diversos aspectos que conectan la obra de uno y otro autor.³ A esta marca mesoneriana se suma la que también el estilo de Larra dejó en los textos galdosianos. En palabras de Ricardo Gullón:

1 Carta a Mesonero Romanos, de fecha 18 de marzo de 1875, incluida en Seco Serrano (ed.), 1967, *Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos*. 5 vols. Madrid, B.A. E. T. 1, p. LXV. Todas las citas de textos de Mesonero Romanos del presente trabajo corresponden a esta edición a la que haré referencia como: ob. cit. Nota 1. y el número de tomo y páginas correspondientes.

2 En este sentido, reviste particular interés la correspondencia entre ambos autores, publicada por Varela Hevias (1943) y Soledad Ortega (1964) respectivamente. En las memorias y otros textos de los dos escritores hay numerosas referencias a las circunstancias en que se conocieron personalmente y detalles sobre la colaboración profesional mutua. Asimismo, el texto de "Observaciones" contiene comentarios sobre Mesonero Romanos y su obra.

3 Entre otros, María Pilar Palomo (1988 y 1994), quien añade nuevos datos a los aportados en sus ya clásicos estudios por Berkowitz (1933); Montesinos (1960 y 1967-72); R. Gullón (1970); Casaldueiro (1970); Gilman (1981); etc.

En Larra y Mesonero aprendió Galdós el movimiento y la gracia del lenguaje conversacional, la sencillez de su prosa narrativa, el alentado crecer de las oraciones agrupadas en progresión diestramente graduada para conseguir párrafos de gran aliento... (Gullón 1958, 235).

Por otra parte, debemos tener presente la admiración de Galdós por el teatro de Ramón de la Cruz por boca de cuyos personajes "habla toda la sociedad".⁴

Dada la complejidad del fenómeno, me ha parecido pertinente proceder a la relectura de algunos artículos periodísticos escritos por Galdós para *La Nación* de Madrid durante más de un año, a comienzos de su carrera, en la selección publicada por J. Pérez Vidal.⁵ He señalado en los textos algunos de los rasgos más destacados del código costumbrista tradicional decimonónico. Y, en mi opinión, a pesar de lo reducido del corpus estudiado, su análisis —al igual que el de otros textos periodísticos de la misma época— permite ya vislumbrar, en algunos aspectos, la dirección en que se producirá la posterior evolución del costumbrismo galdosiano. Asimismo, creo que esta revisión de fuentes facilita una comprensión cabal de su tan citado texto teórico de 1870 "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" ensayo que, a mi juicio, sintetiza muchas de las características de una primera etapa costumbrista galdosiana, al tiempo que señala el camino para la concreción de la gran novela de costumbres españolas contemporáneas.⁶

4 Pérez Galdós, B. 1870, "D. Ramón de la Cruz y su época" en O.C Tomo VI, pp. 1453-1479. Madrid, Aguilar, 1967. El artículo fue publicado en *La Revista de España* en 1870. La simultaneidad cronológica y su relación temática otorgan gran interés a la comparación de este texto con el de "Observaciones".

5 Pérez Galdós, B. *Madrid*. Con un ensayo a manera de prólogo de José Pérez Vidal (1957). En el presente trabajo sigo esta edición de los textos periodísticos galdosianos. Las páginas se indican entre paréntesis al final de cada cita.

El análisis de otros textos periódicos escritos por Galdós durante el mismo periodo también para *La Nación* y editados por Shoemaker (1972) permite corroborar muchas de las opiniones expresadas aquí sobre la relación literatura costumbrista-historia social.

6 Pérez Galdós, B. (1870). "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", publicado en *La Revista de España*. En este trabajo se cita dicho ensayo como "Observaciones" y la página señalada entre paréntesis al final de cada cita corresponde a la edición de textos críticos galdosianos realizada por Bonet (1972). Este autor, en su estudio preliminar, analiza detalladamente los artículos incluidos en la edición.

Si fijamos nuestra atención en los artículos seleccionados y ordenados por Pérez Vidal, comprobamos fácilmente que sus títulos coinciden —en muchos casos literalmente— con los de otros escritos costumbristas españoles anteriores a Galdós. A título de ejemplo, señalamos “Carnaval”, “San Isidro”, “Paseo por Madrid”, “La Feria”, “La Cuaresma”, “Semana Santa”.

El término *costumbres* es aún a menudo para Galdós en estos textos —como lo fue frecuentemente en los de Mesonero y Larra—,⁷ sinónimo de *usos y hábitos*:

El día de San Isidro llega, y es preciso divertirse, es costumbre, es obligación alegrarse en ese día (79)

Los madrileños siguen esta tradicional costumbre y comen bellota porque la comieron sus padres y la comieron sus abuelos. (133)

Sin embargo, el objetivo de Galdós es presentar la “fisonomía moral” de la gran villa⁸ y, por eso, el sentido de *costumbres* se apro-

Coincido con Eamonn Rodgers quien, a diferencia de otros críticos no ve en “Observaciones” un esquema detallado para toda la futura producción literaria de Galdós. (Rodgers, 1989, 47). En mi opinión, este ensayo representa simultáneamente la culminación de una etapa y la apertura de otra en la trayectoria galdosiana.

7 Podríamos multiplicar los ejemplos: Larra en “Yo quiero ser cómico” se declara “fiel cronista de los usos y costumbres” de su siglo. Larra, M. *Obras Completas*, 5 vols. Paris, Garnier, 1883. I, II, 15. (Las citas de textos de Larra del presente trabajo corresponden a esta edición, que indicaré como Larra ob.cit. nota 7. e indicaré tomo y páginas correspondientes. Montesinos opina: “A menudo la significación corriente de costumbres a Mesonero se le imponía con demasiada fuerza y le hacía olvidarse de que las que importaba estudiar no se reducían a paseatas y procesiones”. (Montesinos, 1963, 49).

Creo que, considerados en conjunto, los artículos que hoy analizamos tienen grandes puntos de contacto temático y formal no sólo con las *Escenas* de Mesonero, sino también con *Mis ratos perdidos* (1832-1836) y, fundamentalmente con sus *Boquetes de cuadros de costumbres* (1840-1860).

8 Resulta interesante comparar esta cita con un texto literario de Galdós que, en fecha muy posterior, escribe con referencia a sus *Episodios Nacionales*: “En los tipos presentados en las dos primeras series, y que pasan de cinco mil, traté de buscar la configuración, los rasgos y aún los mohines de la fisonomía nacional, mirando mucho en los semblantes de hoy para aprender en ellos la verdad de los del pasado.”

También Mesonero, en “La capa vieja y el baile de candil” se propone presentar “la fisonomía moral de las clases que no habitan el centro de la villa.” (ob. cit. Nota 1, t. II, 153) Y en la nota agregada al prólogo de su *Panorama matritense* se refiere al artículo de costumbres como “género totalmente nuevo entre nosotros, que no habían podido ejercitar nuestros satíricos y moralistas por la absoluta carencia de prensa periódica” (Ob. cit. Tomo I, 39).

xima en varios textos al de *mores* o *moeurs*,⁹ lo que lleva a una irónica crítica —como ya se trasluce en la cita anterior— de las costumbres *degradantes, ridiculas, groseras* (127); y del “espíritu de novedad ..., instinto de patriótica gula, única causa de todas estas fiestas que caracterizan a un pueblo” (96). La crítica a las nuevas formas de vida colectiva incluye también muchos aspectos higiénicos y edilicios del nuevo Madrid:¹⁰

Toda la corte está reedificada y es preciso llevar las mejoras a extramuros para que este monstruo que se llama Madrid tenga espacio donde ensanchar su voluminoso abdomen.

Dicen los facultativos que las casas que se edifiquen en el Retiro tendrán un ligero inconveniente, y es que la proximidad de las aguas quietas del estanque grande producirán unas confortables tercianas en los que allí habiten; lo cual no es muy grave atendiendo a que el hospital está cerca, y que los atacados no tendrán que andar mucho para ponerse en cura (90)

El tono moralizador de ciertos textos galdosianos también responde al código del costumbrismo más tradicional. Leemos, por ejemplo, en “Semana Santa”:

El Madrid Mundo nos distrae de nuestras oraciones, el Madrid Demonio nos inspira malas obras y peores dichos, el Madrid Carne nos conduce al pecado (69).

A esta estrecha relación literatura-periodismo hace explícita referencia Galdós en “Observaciones”, al decir de los literatos: “Todos ellos andan a salto de mata, de periódico en periódico”. (124)

9 El objetivo de Mesonero, reiterado en diversos textos es realizar “la pintura satírico-moral de las costumbres y caracteres contemporáneos”. Y ya en “Costumbres de Madrid” cerraba el artículo con la cita de Terencio “Sic nunc sunt mores” y su traducción “Tales son nuestras actuales costumbres!” (ob.cit., 39). Mesonero no ignoraba el valor de *moeurs* y al criticar a los novelistas franceses los designa como “pretendidos moralistas modernos”.

10 Sobre estos temas, destacan las agudas observaciones de “El Manzanares” (83-87); “Rincones de Madrid” (108-115); “La Feria”(116-118). Resulta interesante destacar que, en la carta citada en nota 1. Galdós manifiesta que en 1865 él andaba “muy enfrascado en *El Antiguo Madrid*, que leía con verdadera devoción y estudiaba sobre el terreno por las calles, las costanillas y los derrumbados matritenses”.

Recordamos que esta obra de Mesonero, cuyo título completo es *El antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles de esta villa*, fue publicado en 1865, año en que Galdós está escribiendo los artículos que hoy analizamos.

En "Observaciones" perdura la defensa de la moralidad pero en este texto hay condena explícita de la "severidad agresiva del moralismo dogmático" que Galdós opone a "sana filosofía" (125).

Muy conocida es la exaltación galdosiana de la capacidad de observación como *principal virtud* para la creación de la novela moderna *de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad* (122). Y así como Mesonero Romanos decidió instalar su "observatorio" costumbrista en la Puerta del Sol,¹¹ y Larra se define como "escritor de costumbres que funda sus artículos en la observación de diversos caracteres que andan por la sociedad revueltos y desparramados",¹² Galdós propondrá una visión madrileña desde la cambiante perspectiva que ofrece la veleta instalada en el campanario de la iglesia de Santa Cruz "que tiene fama de ser el más elevado de esta campanuda Villa del Oso":¹³

¡Cuántas cómicas y lamentables escenas se desarrollarían entre nosotros! ¡Qué magnífico punto de vista para el que tome la perspectiva de la capital de España (154).

La sociedad contemplada por los costumbristas está en proceso de transformación y para pintarla es preciso establecer continuamente comparaciones con la de tiempos pasados.¹⁴ Galdós destaca que en el siglo XVII, en Madrid se distinguía la *alta sociedad de la gente de poco más o menos*, grupo que englobaba al comerciante, al soldado, al aguador y al esbirro. En la sociedad del siglo XIX se han producido grandes cambios; y "en torno a la Corte propiamente dicha se han levantado otras cortes y otros tronos; junto a la *rancia y apergaminada aristocracia* se han levantado otras aristocracias". De la *nobleza de sangre* se distingue la *nobleza del dinero*. De la *aristocracia de sangre*, también llamada *de la noble-*

11 Cfr. Mesonero Romanos, R. "El observatorio de la puerta del Sol", en ob. cit. nota 1. Esc. Matritenses, II, 9.

12 Cfr. Larra, M. "La polémica literaria". ob.cit. nota 8, t. II, 58.

13 Se anticipa aquí también al texto de "Observaciones", con la alusión a "la hiel que parece necesaria a sazonar el amargo condimento de la novela moderna", que precede a la irónica sugerencia de crear "un género literario remontadísimo, la literatura de veleta" (154).

14 También Mesonero hace continua referencia a los tiempos pasados; y escribe su conocido artículo "Contrastes" en el que opone "tipos perdidos" a "tipos hallados". (ob. cit. nota 1, I, 237/249). Galdós, a su vez, hace referencia en "Observaciones" a la desaparición de los tipos pintados por Mesonero en su época.

za, se distinguen la *del agio*, la *del arte*, la *de la política*, la *de la opinión* (91-93).

En los textos analizados no hay definición de una *clase media* como categoría social aunque —como acabamos de ver— se alude indirectamente al creciente protagonismo de sus integrantes. Frente al marcado optimismo de la presentación de la clase media en “Observaciones”, como base del orden social (122 y ss) podríamos decir que en estos artículos de la primera época la visión galdosiana tiene mayor contacto con la que se refleja en textos de etapas cronológicas muy posteriores como “La sociedad presente como materia novelable”:

La llamada clase media, que no tiene aún existencia positiva, es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocracia, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que vienen a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal.

Esta enorme masa sin carácter propio que absorbe y monopoliza la vida entera...¹⁵

Como sabemos, en “Observaciones” Galdós destaca la dificultad de retratar al *pueblo urbano* “modificado ya por la influencia de la clase media, sobre todo en las grandes ciudades” (121). Quizás esté allí la explicación del ambiguo tratamiento que las clases populares reciben en los textos de los que hoy nos ocupamos. Por una parte, se continúa la tradición costumbrista de identificarlas no sólo por su lenguaje, sus oficios y sus costumbres, sino también por los barrios madrileños en los que habitan y a los que acuden en días festivos.¹⁶

Por otra, en la pintura de sus tipos y costumbres el léxico connota valoraciones de muy distinto signo, lo que responde también a las pautas del costumbrismo decimonónico español. En oposición al *pisaverde almidonado* se dice que en las clases populares “hay una mezcla de rusticidad e inocencia, de grotesca elegancia e interesante descuido que encanta” (137). Pero simultáneamente, se hace re-

15 Texto de 1897, correspondiente al ingreso de Galdós a la Real Academia Española. Reproducido por Bonet (1972), 173-182.

16 Así lo hace en “Baile en Capellanes” (135), y en otros artículos, como también lo habían hecho Mesonero (ver nota 8) y muchos otros escritores costumbristas.

ferencia a la *fregatriz*, a su *cabeza groseramente peinada*, al *galanteo*, a las *parodias infelices* de otras clases, etc. (138).

Y en otros textos, junto a la exaltación del patriotismo del pueblo, se hablará de *turbas embriagadas de placer y de vino*, de *orgía popular* y de *desenfrenada crápula* (97). En artículos como "La fiesta de San Eugenio", la crítica a la realeza va acompañada de una presentación del *pueblo leal y noble pueblo*, en las que la ironía vela su explícita defensa (13 y ss).

La defensa de lo nacional frente a la invasión de modas extranjeras, también formará parte de la nostalgia galdosiana, como leemos en "Las verbenas de San Juan y de San Pedro", en las que *clásica originalidad* acompaña a *característica nacionalidad*, que se opone a *civilizado vandalismo y civilización moderna*:

Y, sin embargo, a pesar de la afluencia de gente que se reúne en el Prado, a pesar de la animación que reina en los bailes campestres del Tívoli, estas fiestas memorables no tienen ya aquella clásica originalidad de los tiempos pasados; estas manifestaciones de nuestra característica nacionalidad se van perdiendo a medida que adelanta la invasión de las costumbres, el espíritu de las modas parisienses, especie de civilizado vandalismo que nos llevará a la unidad de costumbres, a un cosmopolitismo que proclame la igualdad de la forma, ya que la igualdad del fondo está proclamada y sostenida por los altos principios de la civilización moderna (94-95).

Estas palabras, preanuncian las del comienzo de "Observaciones":

El gran defecto de la mayor parte de nuestros novelistas es el haber utilizado elementos extraños, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia (223).

"Todos los tipos de la sociedad madrileña" son presentados por Galdós en sucesivas escenas.¹⁷ El léxico abunda en imágenes del mundo de la pintura al modo tradicional de los costumbristas.¹⁸ Lo

17 Resulta interesante destacar que "todos los tipos" que van a la pradera de San Isidro aparecen reunidos en el *omnibus* que los lleva. Esta palabra, incorporada al diccionario de la Academia en su edición de 1852 testimonia en la literatura costumbrista la incidencia de los nuevos transportes en los hábitos madrileños.

18 Ver citas en notas 9, 12, y 14. En la carta citada en nota 1. Galdós se refiere a su artículo de 1869 sobre Mesonero "Galería de figuras de cera: El Curioso Parlan-

pintoresco será destacado como valor positivo y en "Observaciones" Galdós ponderará *la gran viveza de color* en los retratos de Aguilera y presentará a Mesonero como "concienzudo pintor de los tipos de su época" (225). Lamentablemente no podemos estudiar aquí la profunda ironía de algunas "contemplaciones pictóricas".

"Han pasado a mejor vida los modelos que inspiraron al fácil pincel de Goya" (95); pero, sin embargo:

El vastísimo museo de tipos madrileños se manifiesta en estos días más brillante que nunca. Estos tipos se pintan sobre un fondo de verdura, en floridas calles de árboles, entre manojos de lilas, y bastaría la supresión del frac y levita, del sombrero o mantilla, de la americana y del surtout para que la sociedad madrileña ofreciera el risueño aspecto de una escena campestre de Watteau (77).

Lejos está todavía Galdós de la originalidad del artículo "Aquel" publicado en la colección *Los españoles de ogaño* o la agudeza de presentación de la "muchedumbre femenil" en "Cuatro mujeres" que ha destacado María de los Angeles Ayala (1992). No obstante, ya en "Carnaval", la estrategia narrativa es antecedente directo de "¿Dónde está mi cabeza?" y, en el mismo año en que escribe los artículos aquí estudiados (1865), Galdós publica "Una industria que vive de la muerte", relatos incluidos entre los cuentos inverosímiles de Galdós estudiados por Alan S. Smith (1992).

Lo expuesto anteriormente parecería confirmar que en esta primera etapa, Galdós se muestra absolutamente respetuoso de muchas pautas del costumbrismo señaladas por Mesonero, quien vio claramente la relación existente entre cambio político y cambio social pero "no pudo o no quiso incluirla en sus *Escenas*".¹⁹

No obstante, aun en estas viñetas *costumbristas* encontramos

te", como "silueta o bosquejo de género francés" y como "boceto a coup de crayon". Mesonero aludirá a sus propios artículos como "ligeros bosquejos, cuadros de caballete".

19 En la nota a su artículo "La Politicomanía" escribe: "La muerte de Fernando VII y la amnistía inauguraron en España la nueva era política que, tomando después tan rápidas y diversas fases, cambió completamente los hábitos y condiciones de nuestra sociedad. En esta época de agitación febril y de bruscas transiciones en las costumbres y usos populares, le tocaba describir estos y procuraba corregir aquellos al festivo y poco profundo autor de estos cuadros; y no sabiendo o no queriendo matizarlos con los colores fuertes de la época y ni aun darlos a luz en periódicos que tenían el carácter de publicaciones políticos y de partido, se dispuso a suspender tan agradable tarea." (ob.cit. nota 1. I, 135)

—a la manera larriana— numerosas alusiones a los acontecimientos políticos de la época.²⁰ Y en su artículo sobre el 2 de mayo, Galdós escribe:

Lo oficial tiene aquí muy poca parte: verificase la reunión en virtud de un sentimiento espontáneo en que obran el patriotismo y la tradición. [...]

Un pueblo que hace sus fiestas en torno a las tumbas de sus héroes, presenta un aspecto de imponente grandiosidad, un cuadro sublime en que van hermanados las costumbres con la historia, el pasado con el presente, la gloria con la libertad. (78).

Esta cita preanuncia la importante conexión entre vida pública y vida privada que será explícita en "Observaciones":

La participación de todos en la vida pública, la seguridad que tiene el individuo de influir personalmente en la suerte de la sociedad, esto es la mayor de las conquistas. (123).

Por otra parte, "la materia de la forma galdosiana es siempre histórica" (Blanco Aguinaga, 1988, 189) y el concepto de la historia como crónica diaria de la vida de un pueblo se irá imponiendo cada vez con mayor fuerza en sus creaciones literarias. En opinión de Rodgers "la idea de intrahistoria tan cara a Unamuno es puesta en práctica por primera vez en España en los *Episodios Nacionales* (Rodgers 1989, 45). Y al comenzar la segunda serie de *Episodios* Galdós escribe:

Si en la Historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las celebridades personales, cuán pequeña sería. La historia está en el vivir lento y casi doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la naturaleza no es menos digno el olvidado insecto que la inconmesurable arquitectura de los mundos.²¹

20 En "Un día en Madrid" (98-101) se destaca la crítica al "furor neo". En "Paseo por Madrid" (102-107), hay aguda crítica a los vicalvaristas y a la "desunida Unión". En "Las siete plagas del año 65" (155-158), la revista se abre con el comentario político, etc.

21 Pérez Galdós, B., 1967, *Obras Completas*. Madrid, Aguilar, T. II. En opinión de Francisco Ayala (1974) "Los episodios no pertenecen al subgénero de la novela histórica, que toma la historia como marco externo donde encuadrar el desenvolvimiento de unas vidas humanas; en ellos son las vidas humanas mismas las que, en su despliegue, tejen la historia.

Sin embargo, esta concepción de la historia no es nueva (Bly 1988, Urey 1989) y ya había sido fuente de muchos textos literarios anteriores a los de Galdós. De modo que, como ya vio hace tantos años Hinterhauser, "no fue sólo la nueva metodología historiográfica la que impulsó a Galdós hacia la *historia interna* sino un movimiento literario de su país, que había surgido inmediatamente antes y que aún mantenía en aquellos momentos su vigencia: el costumbrismo" (Hinterhauser, 1963).

La crítica ha destacado el acierto en la profundización progresiva de la pintura de personajes y la maestría con la que Galdós supo combinar lenguaje coloquial y lenguaje literario, aspectos que los límites de extensión de este trabajo me impiden analizar y que son, sin duda, factores de modernización que se combinan para que hoy podamos seguir proponiendo nuevas lecturas de todas y cada una de las páginas costumbristas de este autor.

Concluyo, por lo tanto, ratificando que a mi juicio, la filosofía galdosiana de la historia, cuya fuente específica sería la obra de Giner de los Ríos (Rodgers, 1988, 36) constituye una de las claves fundamentales para la progresiva superación del costumbrismo decimonónico de los comienzos. Ella le permitió conjugar orgánicamente en sus creaciones posteriores el pasado y el presente, lo público y lo privado, lo particular y lo universal.

MARÍA TERESA POCHAT

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- AYALA, FRANCISCO. 1974. *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona, Seix Barral.
- AYALA, MA. DE LOS ANGELES. 1992. *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*. Alicante, Universidad.
- BLANCO AGUINAGA, CARLOS. 1988. "Silencios y cambios de rumbo: sobre la determinación histórica de las ficciones de Galdós". En Bly, Peter (ed) 1988.
- BLY, PETER. 1983. *Vision and the visual arts in Galdós*. Study of de novel and the newspaper articles. Liverpool, Francis Came.
- (ed) 1988. *Galdós y la Historia*. Ottawa, Dovehouse Ed. Canadá.
- BONET, LAUREANO (ed) 1972. *Benito Pérez Galdós. Ensayos de Crítica Literaria*. Barcelona, Península.

- CASALDUERO, JOAQUIN. 1970. *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Tercera edición. Madrid, Gredos.
- GULLON, RICARDO. 1966. *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos.
- HINTERHÄUSER, HANS. 1963, *Los "Episodios Nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- KRONIK, J. y TURNER, HARRIET (ed.) 1994. *Textos y contextos de Galdós*. Madrid, Castalia.
- MILLER, STHEPEN. 1983. *El mundo de Galdós. Teoría como tradición y evolución del pensamiento socioliterario galdosiano*. Santander, Sociedad Menéndez y Pelayo.
- MONTESINOS, JOSÉ. 1960. *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia.
- 1968-1972. *Galdós* (3 vols) Madrid, Castalia.
- ORTEGA, SOLEDAD, ed. 1964. *Cartas a Galdós*. Madrid, Revista de Occidente.
- PALOMO, MA. DEL PILAR, 1994. "El artículo costumbrista y la Fontana de Oro". En ob.cit. Kronik-Turner (eds) pp. 40-54.
- RODGERS, EAMONN. 1988. "Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós", en Bly, Peter (ed.) pp. 35-48.
- SECO SERRANO, CARLOS, ed. 1967. *Obras de D. Ramón de Mesonero Romanos* (5 vols.) Madrid, B.A.E. T. CIC-CCIII.
- SHOEMAKER, WILLIAN, ed. 1972. *Los artículos de Galdós en La Nación (1865-1866, 1868)*. Madrid, Insula.
- SMITH, ALAN, 1992. *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*. Barcelona, Anthropos.
- UREY, DIANE FAYE, 1989. *The novel Histories of Galdós*. New Jersey, Princeton University Press.
- VARELA Y HEVIAS, E., 1943. *Cartas de Pérez Galdós a Mesonero Romanos*. Madrid, Publicaciones de la Sección de Cultura e Información.

EL "ODIO AL ORDEN" EN LOS MANUSCRITOS DE LAS NOVELAS *LA INCOGNITA* Y *REALIDAD*, DE BENITO PÉREZ GALDÓS

I

De la observación de los manuscritos de las novelas *La incógnita* y *Realidad*, surgen las siguientes conclusiones:

Se trata de *manuscritos definitivos*, ya que han sido entregados a la imprenta y llevan las marcas de los distintos operarios que trabajaron con ellos, marcas en lápiz verde que indican "hasta aquí llegó" y el nombre correspondiente. Sin embargo, tienen numerosas tachaduras y correcciones, y algunas de ellas revelan la marca del tiempo de la escritura, ya que desechan secuencias completas, lo que indica una lectura de corrido y una nueva versión.

Muestran que Galdós, para sus versiones definitivas, utilizaba el reverso de *páginas desechadas*, ya que en algunas de ellas hay textos que no tienen conexión con las novelas. Son fragmentos misteriosos: dos fragmentos de probables notas periodísticas y (probablemente) una carta al editor. En relación con el texto de estas novelas, hay planes parciales, bocetos y fragmentos inconclusos.

En el manuscrito de *Realidad*, hay 24 páginas repetidas, es decir, numeradas de 1 a 24, alternadas en el reverso de folios del manuscrito definitivo, y sus contenidos indican que podría haber existido una primera versión con algunos puntos más desarrollados, como por ejemplo, la escena en la que se comenta el crimen de la calle del Baño y la conversación entre Viera y Agustina acerca del valor de lo razonable.

Las intervenciones de Augusta presentan numerosas tachaduras y algunas supresiones de palabras que suavizan sus dichos. En cuanto al móvil del crimen, Galdós hace que Jacinto Villalonga (primero atribuye otro nombre a este personaje) intervenga con gran extensión, en el folio 43, pero luego suprime y reduce su participación.

En algunos casos los reversos, aunque lleven una numeración distinta a la del folio, pertenecen a la misma escena: esto ocurre en el caso de los folios 34 a 37, que llevan en su reverso la numeración 17 a 20 y tratan del tema del crimen y de la identidad del asesino.

Podríamos esbozar las siguientes hipótesis:

- 1) Galdós partió de la idea del crimen de la calle Fuencarral -que por otra parte fue objeto de una crónica periodística suya, y planteó una trama, que luego fue desarrollando en dos versiones: *La incógnita* y *Realidad*, quizás simultáneamente. El boceto del tema del móvil del asesinato no está desarrollado en forma de diálogo, como sí lo está el de la identidad del asesino, y es el núcleo que configura el juego de espejos entre los dos crímenes: el de la madrastra y el de Federico Viera, con cuyo misterio se juega en *La incógnita*.
- 2) Utilizó el reverso de sus planes y deshechos para realizar allí la versión definitiva, pero avanzó en hojas libres, lo cual podría mostrar dónde se detiene: escribe, usa el reverso para borrar y luego vuelve atrás y continúa escribiendo. Atendiendo a este procedimiento, es posible señalar cuáles son los puntos de mayor tensión en la escritura: diálogos de todos en relación con el crimen, diálogos de Agustina y Viera en relación con la imaginación y la realidad, y con el odio al orden.

La escritura de Galdós lleva también la huella de la imagen: hay dibujos (el tiempo de pensar), tachaduras en forma de peine, la caligrafía de los *bruoillons* es más floja.¹

También hay textos incompletos, como por ejemplo los tres folios que aparecen en el manuscrito de *Tristana*, que no sabemos si pertenecen a la novela *Realidad* o a su versión teatral.

1 No he visto aun los álbumes o cuadernos de dibujos de Galdós, conservado en la Casa-Museo de Las Palmas, pero he podido verificar que, como dice W. H. Shoemaker ("Cómo era Galdós", *Anales Galdosianos*, 8, 1973), "el novelista trazó en los manuscritos de sus obras manos, cuerpos enteros y, sobre todo, cabezas que se transformarían literariamente en los personajes de sus obras. Galdós escribió, por ejemplo, a su amigo santanderino Atilano Lamela sobre el crimen de la calle Fuencarral y la asesina condenada a muerte. Higinia Balaguer, y le dice que 'publicaré un retrato de Higinia hecho por mí. Está bastante parecido. Pienso hacer otro de la Dolores Avila, otra mujer procesada en el mismo crimen.' y en carta a José María Carretero, *El caballero audaz*, dice 'Para escribir me resulta (el arte gráfico) un complemento, porque antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con lápiz, para tenerlos después delante mientras hablo de ellos. Es muy curioso, tengo dibujados a lápiz todos los personajes que he creado'".

II

La observación de los manuscritos y el señalamiento de sus puntos de tensión permite afirmar que el "odio al orden" es uno de los principios temáticos constructivos de estas dos versiones de un mismo acontecimiento. Escritas entre 1888 y 1889 (Shoemaker dice entre noviembre del 88 a febrero del 89 y en julio del 89), las dos novelas plantean el tema de la reescritura, que sería en cierto modo un ejercicio de transición hacia el teatro de sus últimos tiempos. Algunas acciones se modifican en el pasaje de una a otra forma y en todo caso, las dos novelas existen indisolublemente ligadas, como las versiones de un acontecimiento en el que el lector debe elegir una solución.

Ya en el texto, Galdós configura un equilibrio estético entre los motivos del crimen de la calle del Baño, y la muerte de Federico Viera, pero también hay que decir que el crimen (ver sus propias notas sobre el crimen de la calle Fuencarral, que Alberto Ghirardo incluyó en su edición de obras inéditas) es una manera de transgredir el orden social, por lo cual el núcleo temático del "odio al orden" aparece en los personajes novelescos como un reflejo de la motivación de los personajes reales de los que se habla.

En la fecha en que se escriben estas novelas, existe en España una burguesía social que va siendo conformada por el ascendente capitalismo. La transparente relación entre el dinero, el poder y las relaciones sentimentales tiene en la novela europea del XIX un exponente cercano a Galdós por su planteo. Se trata de Henry James, quien en novelas como *The golden bowl*, toma el tema del ocultamiento de relaciones adúlteras como una cobertura del valor fetichista del dinero en la sociedad burguesa. La diferencia entre James y otros escritores decimonónicos consiste en que su análisis engloba los procedimientos narrativos a la vez que su análisis social. Como James, Galdós escribe estas novelas de adulterio y a la vez alude a las relaciones entre "verdad" y "realidad" por medio de sus reflexiones metanovelescas.

Hay que destacar, al mismo tiempo, que Galdós utilice al final de *La incógnita* un recurso que lo asemeja a Cervantes y a los artistas barrocos: lá mirada desde fuera del texto, el reconocimiento de que éste no es más que un artificio, mecánico casi, cuyo producto no pertenece a nadie y cuyo autor no existe. Que el destinatario de las cartas de Manolo Infante, el querido Equis, haya metido las cartas de su amigo en el arca de los ajos y allí se hayan transformado en la novela *Realidad* no es más que una muestra de

En algunos casos los reversos, aunque lleven una numeración distinta a la del folio, pertenecen a la misma escena: esto ocurre en el caso de los folios 34 a 37, que llevan en su reverso la numeración 17 a 20 y tratan del tema del crimen y de la identidad del asesino.

Podríamos esbozar las siguientes hipótesis:

- 1) Galdós partió de la idea del crimen de la calle Fuencarral -que por otra parte fue objeto de una crónica periodística suya, y planteó una trama, que luego fue desarrollando en dos versiones: *La incógnita* y *Realidad*, quizás simultáneamente. El boceto del tema del móvil del asesinato no está desarrollado en forma de diálogo, como sí lo está el de la identidad del asesino, y es el núcleo que configura el juego de espejos entre los dos crímenes: el de la madrastra y el de Federico Viera, con cuyo misterio se juega en *La incógnita*.
- 2) Utilizó el reverso de sus planes y deshechos para realizar allí la versión definitiva, pero avanzó en hojas libres, lo cual podría mostrar dónde se detiene: escribe, usa el reverso para borrar y luego vuelve atrás y continúa escribiendo. Atendiendo a este procedimiento, es posible señalar cuáles son los puntos de mayor tensión en la escritura: diálogos de todos en relación con el crimen, diálogos de Agustina y Viera en relación con la imaginación y la realidad, y con el odio al orden.

La escritura de Galdós lleva también la huella de la imagen: hay dibujos (el tiempo de pensar), tachaduras en forma de peine, la caligrafía de los *bruoillons* es más floja.¹

También hay textos incompletos, como por ejemplo los tres folios que aparecen en el manuscrito de *Tristana*, que no sabemos si pertenecen a la novela *Realidad* o a su versión teatral.

1 No he visto aun los álbumes o cuadernos de dibujos de Galdós, conservado en la Casa-Museo de Las Palmas, pero he podido verificar que, como dice W. H. Shoemaker ("Cómo era Galdós", *Anales Galdosianos*, 8, 1973), "el novelista trazó en los manuscritos de sus obras manos, cuerpos enteros y, sobre todo, cabezas que se transformarían literariamente en los personajes de sus obras. Galdós escribió, por ejemplo, a su amigo santanderino Atilano Lamela sobre el crimen de la calle Fuencarral y la asesina condenada a muerte. Higinia Balaguer, y le dice que 'publicaré un retrato de Higinia hecho por mí. Está bastante parecido. Pienso hacer otro de la Dolores Avila, otra mujer procesada en el mismo crimen.' y en carta a José María Carretero, *El caballero audaz*, dice 'Para escribir me resulta (el arte gráfico) un complemento, porque antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con lápiz, para tenerlos después delante mientras hablo de ellos. Es muy curioso, tengo dibujados a lápiz todos los personajes que he creado'".

II

La observación de los manuscritos y el señalamiento de sus puntos de tensión permite afirmar que el "odio al orden" es uno de los principios temáticos constructivos de estas dos versiones de un mismo acontecimiento. Escritas entre 1888 y 1889 (Shoemaker dice entre noviembre del 88 a febrero del 89 y en julio del 89), las dos novelas plantean el tema de la reescritura, que sería en cierto modo un ejercicio de transición hacia el teatro de sus últimos tiempos. Algunas acciones se modifican en el pasaje de una a otra forma y en todo caso, las dos novelas existen indisolublemente ligadas, como las versiones de un acontecimiento en el que el lector debe elegir una solución.

Ya en el texto, Galdós configura un equilibrio estético entre los motivos del crimen de la calle del Baño, y la muerte de Federico Viera, pero también hay que decir que el crimen (ver sus propias notas sobre el crimen de la calle Fuencarral, que Alberto Ghirardo incluyó en su edición de obras inéditas) es una manera de transgredir el orden social, por lo cual el núcleo temático del "odio al orden" aparece en los personajes novelescos como un reflejo de la motivación de los personajes reales de los que se habla.

En la fecha en que se escriben estas novelas, existe en España una burguesía social que va siendo conformada por el ascendente capitalismo. La transparente relación entre el dinero, el poder y las relaciones sentimentales tiene en la novela europea del XIX un exponente cercano a Galdós por su planteo. Se trata de Henry James, quien en novelas como *The golden bowl*, toma el tema del ocultamiento de relaciones adúlteras como una cobertura del valor fetichista del dinero en la sociedad burguesa. La diferencia entre James y otros escritores decimonónicos consiste en que su análisis engloba los procedimientos narrativos a la vez que su análisis social. Como James, Galdós escribe estas novelas de adulterio y a la vez alude a las relaciones entre "verdad" y "realidad" por medio de sus reflexiones metanovelescas.

Hay que destacar, al mismo tiempo, que Galdós utilice al final de *La incógnita* un recurso que lo asemeja a Cervantes y a los artistas barrocos: la mirada desde fuera del texto, el reconocimiento de que éste no es más que un artificio, mecánico casi, cuyo producto no pertenece a nadie y cuyo autor no existe. Que el destinatario de las cartas de Manolo Infante, el querido Equis, haya metido las cartas de su amigo en el arca de los ajos y allí se hayan transformado en la novela *Realidad* no es más que una muestra de

la ironía novelesca de Galdós: un agudo y reflexivo escritor de fines de siglo.²

Si en las novelas de adulterio del siglo XIX (*Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *Effie Briest*) el castigo termina con toda aspiración femenina de ruptura del orden, en Galdós observamos una verdadera subversión de las ideas dominantes: Augusta Cisneros no recibe directamente el castigo, sino a través de su amante Federico, gran amigo del marido y verdadera conciencia en caos, que solo alcanza a resolver por la muerte el conflicto en el que se debate. Más aun: en el pasaje de *La incógnita* a *Realidad*, las aseveraciones que se refieren a la rebeldía y que en la primera de estas novelas pertenecen a Viera o a Cisneros, en *Realidad* se condensan en el personaje de Augusta.³

Aparece entonces oblicuamente el tema de "la dignidad del varón", tema que vincula a los dos personajes masculinos principales y excluye a la mujer como ser asocial.⁴ Este es, en todo caso, también uno de los ejes del pensamiento galdosiano: cómo transformar a la mujer en un ser que genere sus propias reglas de conducta. Augusta explicita sus propias reglas, pero no puede concertar con ninguno de los personajes masculinos un acuerdo.⁵

Orden y dignidad terminan siendo la cobertura de la idea de *propiedad* de la ideología burguesa, que en España corre hacia su

2 "Es que yo no me aferro a las opiniones, ni tengo la estúpida vanidad de la consecuencia de juicio. Observo lealmente, rectifico cuando hay que rectificar, quito y pongo lo que me manda quitar y poner la realidad, descubriéndose por grados, y persigo la verdad objetiva, sacrificándole a la subjetiva, que suele ser un falso ídolo fabricado por nuestro pensamiento para adorarse en efigie." (*La incógnita*, 142).

3 "Augusta.- (Para sí) (...) Declaro que hay dentro de mí, allá en una de las cuevas más escondidas del alma una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular. Las personas más allegadas a mí ignoran esta querencia mía, porque la educación me ha enseñado a disimularla. Pues sí, tengo antipatía al orden pacífico del vivir, a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades. (...) Este compás social, esta prohibición estúpida del más allá me hace a mí maldita gracia. Y lo peor es que la educación puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo. (...) Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en todo quiere entrometerse, es un recurso de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas." (*Realidad*, 833).

4 "Federico.- (...) La realidad del hecho en mí las siento; pero este fenómeno interno, ¿es lo que vulgarmente llamamos realidad? (...) ¡Pobre mujer! Alucinada por el amor, has perdido de vista la ley de la dignidad, o, al menos, desconoces en absoluto la dignidad del varón." (*Realidad*, 900).

5 "El se merece más, yo le doy lo que puedo. La equidad es letra muerta en cosas de amor". (*Realidad*).

máximo cenit, y se extiende hacia los sentimientos aunque se la presente con variantes transgresoras.

III

En cuanto al tratamiento del *decoro femenino*, notamos algunas variantes respecto de novelas anteriores. Cuando en *Fortunata y Jacinta*, Feijóo aconseja a Fortunata que regrese con Maximiliano y resume la filosofía burguesa respecto de la mujer, está muy lejos de esta Augusta que se sabe casada con un santo pero que no puede aceptar una vida matrimonial donde no hay pasión ni deleite físico: "el dogma frío y teórico de este hombre no me entra." (*Realidad*, 924). Tampoco Augusta es la feroz Fortunata, cuyo amor posesivo por Juanito Santa Cruz la lleva a todos los engaños posibles: Augusta siente que la santidad de su marido la autoriza a vivir su cuerpo en plenitud. Y se destaca como personaje porque encarna la posibilidad de imaginar con total libertad, como en el diálogo sobre las posibles soluciones al crimen de la calle del Baño, donde se empeña en sostener "no soy sistemática" o "me carga lo razonable".⁶ Galdós no sólo dibuja este rasgo de la protagonista como un elemento de su carácter⁷ sino que lo lleva fuera de la diégesis de la novela como una posibilidad de que la imaginación supere⁸ las limitaciones burguesas y también "el realismo vulgar de la novela decimonónica" (Rodríguez Puértolas, Introducción, 21).

En la génesis de estas obras pueden advertirse distintas vertientes: la propia ideología del autor, su biografía, su preceptiva novelística. Es necesario indagar en ellas exhaustivamente, así como cotejarlas con otros desarrollos en manuscrito, claro ejemplo el de *Tristana*, tan vinculadas a estas otras. Sabemos también que, un mes después de haber terminado de escribir *Realidad*, novela dia-

6 "Augusta.- Yo no soy sistemática; pero me inclino comúnmente a admitir lo extraordinario, porque de este modo me parece que interpreto mejor la realidad que es la gran inventora, la artista siempre fecunda y original siempre. Suelo rechazar todo lo que solemos llamar razonable para ocultar la simpleza que encierra. ¡Ay! los que se empeñan en amanerar la vida no lo pueden conseguir. Ella no se deja, ¿qué se ha de dejar?" (*Realidad*, 823).

7 "Augusta.- (...) Pero yo no busco el interés febricitante. Es que sin darme cuenta de ello, todo lo vulgar me parece falso, tan alta idea tengo de la realidad... como artista; ni más ni menos". (*Realidad*, 24).

8 "Federico.- (...) Pero no nos lancemos por sistema a lo novelesco, ni por huir de un amaneramiento caigamos en otro, amiga mía". (*Realidad*, 24).

logada, Galdós se encontraba en París con Emilia Pardo Bazán para iniciar un viaje por Alemania juntos. En las cartas entre ambos hay alusiones a estas novelas y a la versión teatral. Por la misma época, otros dos amores competían con el de la escritora.

Sin duda sus propios sentimientos respecto de la infidelidad han tenido mucho que ver con la idea de la transgresión a través de esta relación ilícita de Augusta y Federico. Pero no resulta productivo tratar de confrontar, en cuanto al tema de las relaciones amorosas y su reconocimiento social, lo vivido por Galdós con lo expresado a través de sus personajes. Sin duda su propia tensión personal, esa ambigüedad que acompaña a ciertas elecciones vitales, fue una parte importante de la génesis de sus novelas. Probablemente también, Galdós, como dice Alan Smith, "ilusionado y visionario",⁹ confió en que una no muy lejana aurora histórica descubriera que la vida puede ser vivida con la imaginación que la idea de la propiedad burguesa no tolera.¹⁰ Para él, la *imaginación* sirve de instrumento taumatúrgico, de revelador iluminado de todo lo que puede esconderse detrás de una *incógnita*. La imaginación crea la realidad, "la idea es la madre de los hechos", una solución de corte idealista que, sin embargo, augura todas las teorías según las cuales desde los textos se anticipa una realidad que no puede definirse de otra manera.

Cuando se habla del realismo del siglo XIX, hay que cuidarse de reivindicar la mimesis como una condición de este realismo. Nunca como en estas dos novelas Galdós fuerza la mimesis y critica la verosimilitud. El encuadre metaficcional de *La incógnita* lo sugiere. Por ello es que sorprende el final de *Realidad*, que disuelve por cierto la ambigüedad en el desarrollo de la acción, llevándola a un moralismo incompatible con posturas anteriores.¹¹ Dice Orozco,

9 Alan Smith, 1994, "La imaginación galdosiana y la cervantina", en *Textos y contextos de Galdós*, Ed. Castalia, Madrid. Esta estructura binaria (la oposición entre *imaginación* y *realidad*) se encuentra también en la base significativa de la novela de Charles Dickens *Tiempos difíciles*, traducida por el mismo Galdós para ser publicada en un periódico.

10 "La Sombra.- Has dicho que me habías ofendido quitándome *mi* mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. (...) Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas; pero a nada más... Los términos *mío* y *tuyo* no rezan con las personas. (...) Hemos convenido tú y yo en que se quedaron allá abajo, en las capas donde el vulgo rastrea, todos esos convencionalismos pueriles, y los aparatos legales que arma la sociedad por el gusto ridículo de dificultarse su propia vida". (*Realidad*). (Las palabras finales son dichas por Augusta en *La incógnita*).

11 Esta disolución de la ambigüedad también se acentúa al cambiar de género.

obligado a definirse en relación con la muerte de Federico: "te arrancaste la vida porque se te hizo imposible colocada entre mi generosidad y mi deshonra" (*Realidad*, 927)

JOSEFINA DELGADO

Instituto de Filología y Literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso"

BIBLIOGRAFÍA

- FOUCAULT, MICHEL. 1980. *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta .
- GILMAN, STEPHEN. 1985. *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Madrid, Taurus.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1889. *La incógnita*, en 1942, Madrid, Aguilar, Obras completas, tomo V.
- . 1889. *Realidad*, en 1942, Madrid, Aguilar, Obras completas, tomo V.
- RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO. 1975. 93-176. "Galdós y *El caballero encantado*." *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid, Turner.

En *Realidad* (versión teatral), valga como ejemplo, Manolo Infante le deja el revólver a Viera y le insinúa que se suicide; Augusta le confiesa a Orozco, semidormida, que le tiene "antipatía al orden del vivir" y "que le entristece tener asegurados y distribuidos los afectos como las rentas".

logada, Galdós se encontraba en París con Emilia Pardo Bazán para iniciar un viaje por Alemania juntos. En las cartas entre ambos hay alusiones a estas novelas y a la versión teatral. Por la misma época, otros dos amores competían con el de la escritora.

Sin duda sus propios sentimientos respecto de la infidelidad han tenido mucho que ver con la idea de la transgresión a través de esta relación ilícita de Augusta y Federico. Pero no resulta productivo tratar de confrontar, en cuanto al tema de las relaciones amorosas y su reconocimiento social, lo vivido por Galdós con lo expresado a través de sus personajes. Sin duda su propia tensión personal, esa ambigüedad que acompaña a ciertas elecciones vitales, fue una parte importante de la génesis de sus novelas. Probablemente también, Galdós, como dice Alan Smith, "ilusionado y visionario",⁹ confió en que una no muy lejana aurora histórica descubriera que la vida puede ser vivida con la imaginación que la idea de la propiedad burguesa no tolera.¹⁰ Para él, la *imaginación* sirve de instrumento taumatúrgico, de revelador iluminado de todo lo que puede esconderse detrás de una *incógnita*. La imaginación crea la realidad, "la idea es la madre de los hechos", una solución de corte idealista que, sin embargo, augura todas las teorías según las cuales desde los textos se anticipa una realidad que no puede definirse de otra manera.

Cuando se habla del realismo del siglo XIX, hay que cuidarse de reivindicar la mimesis como una condición de este realismo. Nunca como en estas dos novelas Galdós fuerza la mimesis y critica la verosimilitud. El encuadre metaficcional de *La incógnita* lo sugiere. Por ello es que sorprende el final de *Realidad*, que disuelve por cierto la ambigüedad en el desarrollo de la acción, llevándola a un moralismo incompatible con posturas anteriores.¹¹ Dice Orozco,

9 Alan Smith, 1994, "La imaginación galdosiana y la cervantina", en *Textos y contextos de Galdós*, Ed. Castalia, Madrid. Esta estructura binaria (la oposición entre *imaginación* y *realidad*) se encuentra también en la base significativa de la novela de Charles Dickens *Tiempos difíciles*, traducida por el mismo Galdós para ser publicada en un periódico.

10 "La Sombra.- Has dicho que me habías ofendido quitándome *mi* mujer. ¿Qué quiere decir eso? Augusta no es mía. (...) Nadie es de nadie. La propiedad es un concepto que se refiere a las cosas; pero a nada más... Los términos *mío* y *tuyo* no rezan con las personas. (...) Hemos convenido tú y yo en que se quedaron allá abajo, en las capas donde el vulgo rastrea, todos esos convencionalismos pueriles, y los aparatos legales que arma la sociedad por el gusto ridículo de dificultarse su propia vida". (*Realidad*). (Las palabras finales son dichas por Augusta en *La incógnita*).

11 Esta disolución de la ambigüedad también se acentúa al cambiar de género.

obligado a definirse en relación con la muerte de Federico: "te arrancaste la vida porque se te hizo imposible colocada entre mi generosidad y mi deshonra" (*Realidad*, 927)

JOSEFINA DELGADO

Instituto de Filología y Literaturas hispánicas "Dr. Amado Alonso"

BIBLIOGRAFÍA

- FOUCAULT, MICHEL. 1980. *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta .
- GILMAN, STEPHEN. 1985. *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*. Madrid, Taurus.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1889. *La incógnita*, en 1942, Madrid, Aguilar, Obras completas, tomo V.
- . 1889. *Realidad*, en 1942, Madrid, Aguilar, Obras completas, tomo V.
- RODRIGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO. 1975. 93-176. "Galdós y *El caballero encantado*." *Galdós: burguesía y revolución*. Madrid, Turner.

En *Realidad* (versión teatral), valga como ejemplo, Manolo Infante le deja el revólver a Viera y le insinúa que se suicide; Augusta le confiesa a Orozco, semidormida, que le tiene "antipatía al orden del vivir" y "que le entristece tener asegurados y distribuidos los afectos como las rentas".

SOBRE EL NARRADOR DE *EL AMIGO MANSO*

El narrador de *El amigo Manso*¹ sufre un nacimiento, en el primer capítulo de la novela, y goza de una muerte en el último. En sus palabras, y para su nacimiento: “El dolor me dijo que yo era un hombre”(1160). Para su muerte: “el sosiego me dio a entender que había dejado de ser hombre” (1282). Estas dos declaraciones enmarcan, casi puntualmente, la vida de Máximo Manso, transcurrida, según nos advierte el capítulo segundo, entre el tardío nacimiento, a los treinta y cinco años de edad, y la temprana muerte unos pocos meses después.

La imposibilidad real y la inverosimilitud literaria de nacimiento tan postergado conforman una más que notoria ironía cuando Galdós manifiesta que con estos datos “quedarán satisfechos los lectores más exigentes en materias cronológicas” (1160), es decir, los lectores que suscriben el pacto de lectura de la literatura realista decimonónica.

Aunque no será materia de este trabajo, acotamos acá que no solo el realismo, sino la escritura romántica —manifiestamente en la sistemática destrucción de la noción de ideal que la novela propone—, y, en general, el estatuto mismo de la obra de ficción, del personaje, del narrador y del autor, son temas constantemente tratados, discutidos, criticados y sujetos pasivos de la ironía galdosiana. Esta puesta a crítica (que es a veces puesta en crisis) de escuelas literarias e instituciones del mundo de la ficción constituye uno de los más notorios méritos del texto.²

1 Cito por la edición de las Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1949, tomo IV, consiguando sólo número de página.

2 En su artículo “El amigo Manso” and the game of fictive autonomy” (*Anales Galdosianos*, XII, 1977), John W. Kronik hace un detallado relevamiento de ese espectro de violaciones con que Galdós acecha los procedimientos, convenciones y artificios literarios, en especial el estatuto del personaje-narrador, al par que somete

Antes y después, respectivamente, de aquellos nacimiento y muerte, quien narra es un no-ser: "Yo no existo", es el título del capítulo primero. Y "¡ Que vivan, que gocen! Yo me voy" el del capítulo final. Este último título tiene una doble direccionalidad: apunta por un lado a los vivientes y gozosos personajes de la novela y por el otro a Máximo Manso, ya que el "Yo me voy" señala el acto de alejamiento del mundo por parte del narrador. El desdoblamiento del título se corresponde con una división temporal y temática: la primera parte del capítulo corresponde a los últimos momentos de vida de Máximo Manso, la segunda, a acontecimientos que se producen luego de su muerte.

El marco narrativo se constituye entonces con la voz de ese no-ser (que llamaremos en adelante primer narrador, sin prejuzgar sobre una diferencia absoluta con el que más adelante llamaremos segundo narrador) que celebra un pacto con un novelista autor de treinta novelas, la misma cantidad, exactamente, que había escrito Pérez Galdós cuando, en enero de 1882, comienza a escribir la que ahora nos ocupa.

El pacto supone el intercambio de un "agradable y fácil asunto" (1160), que el primer narrador posee, a cambio de las habilidades escriturarias del ficto, mencionado y no representado autor. Para que el relato sea posible, y por razones inexplicadas, el no-ser, (primer narrador), debe ser, y encarnarse en el papel de segundo narrador (quien resulta no ser otro que Máximo Manso) del relato así enmarcado. El primer capítulo ("Yo no existo") finaliza con ese nacimiento. El segundo, ("Yo soy Máximo Manso") inicia el desarrollo de la trama que lo tiene por protagonista. El último, relata los acontecimientos finales de la vida del narrador, y sus informaciones y apreciaciones post-mortem sobre los destinos ulteriores que el texto reserva a los demás personajes de la trama.

El primer acto del segundo narrador, Máximo Manso, es nombrarse. Luego, y no sin obedecer un mandato que recibe del primer narrador ("Orden, orden en la narración." (1159), explicita su edad, su profesión y su estado civil. Algo después, su lugar de nacimiento y su aspecto físico.

Hay una compleja continuidad entre el primer narrador y el

a crítica a diversas lecturas de la novela. Las observaciones del autor de ese artículo sobre mi ponencia en las Jornadas Galdosianas han tratado de ser recogidas en esta versión escrita, obviamente bajo mi entera responsabilidad de interpretación. Cualquiera sea la consistencia de dicha responsabilidad, agradezco a John W. Kronik la atención que quiso prestar a mi trabajo.

narrador llamado Manso, en el cual se ha convertido por arte alquímico:

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mi; no sé qué diabluras hechiceras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dio fuego a un papel; que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía detestablemente a pez, azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre.

II. YO SOY MAXIMO MANSO

Y tenía treinta y cinco años cuando me pasé. (1160)

La cita corresponde al final del capítulo primero, el subrayado corresponde al título del capítulo segundo, la oración final es la primera del texto del mismo capítulo. En ella puede verse por un lado de qué forma (uniendo y separando a la vez) se logra la continuidad de los títulos de los capítulos con su propio texto, recurso utilizado sistemáticamente. Por el otro, el primer narrador alcanza a contar los detalles de su nacimiento (fin del capítulo primero) y cede su lugar al segundo narrador). En medio de ese cambio, se produce, ficcionalmente y sin ser propiamente narrada, la intervención del autor-alquimista.

La misma operación se repite en el último capítulo, pero esta vez en la mitad de él: el segundo narrador no se reserva la totalidad para sí mismo: (...) sereno, me morí como un pájaro. El mismo perverso amigo que me había llevado al mundo sacome de él repitiendo el conjuro de marras..."(1202). En este fragmento, podemos fijar la aparición del narrador primero en el momento en que el sujeto de la enunciación y del enunciado, conjuga el verbo morir en tiempo pasado.

Antes de nacer y después de morir, el narrador primero da cuenta de como nace y como muere, por voluntad propia expresada mediante pacto y solicitud, respectivamente, a manos del autor-alquimista innominado. Estas decisiones del sujeto narrador primero son las que lo constituyen en un "purportedly autonomous character", en palabras de John W. Kronik.³

3 Cfr. Kronik, 1977, 71.

La narración del primer narrador se constituye así en un marco dentro del cual tomará la palabra el narrador segundo, para contar su historia terrenal.

Esta cesión de la enunciación (o, si se quiere, este cambio ontológico que se produce en el narrador de la novela) no se efectúa sin pérdidas y ganancias. De ellas nos ocuparemos.

El primer narrador es el dueño del "agradable y fácil asunto" (1160) que va a relatarse. Es el dueño del relato, lo sabe todo sobre él. Cuando el lector a su vez lo vaya conociendo, lo hará de acuerdo con una estrategia narrativa dosificada por el narrador segundo, pero el narrador primero ya conoce toda la historia, de la que es dueño. En este sentido, aunque no en el que tradicionalmente se utiliza en teoría literaria, es omnisciente: tiene la omnisciencia del poseedor, del dueño, del autor.

También lo es en otro sentido: en los últimos tramos de la novela, después de la muerte del narrador segundo, penetra, literalmente, la conciencia de los demás personajes. ("Diferentes veces he descendido a los cerebros —pues nos está concedida la preciosa facultad de visitar el pensamiento de los que viven—, y metiéndome en las entendederas de muchos...") (1282). Esta particular clase de omnisciencia, tampoco responde a la convención literaria que permite al narrador un desplazamiento a voluntad en los tiempos y en los espacios novelísticos, y en el pensamiento o los sentimientos de los caracteres. Es una omnisciencia tematizada: pertenece al orden de la trama. El procedimiento (la omnisciencia) se desnuda, y queda expuesto y validado —y por lo tanto subrayado— argumentalmente. Así se logra lo que podemos calificar de anomalía: la omnisciencia presente en una narración en primera persona.

El segundo narrador, Máximo Manso, carece de omnisciencia. Está muy lejos, en realidad, de ella. Sabe solo lo que ve, lo que le cuentan y lo que colige. Y colige mal, pese a su doctorado en dos facultades, a su empleo de Catedrático del Instituto y a la especialidad que practica, la filosofía. Manso concibe a la filosofía como la ciencia de las ciencias, la que lo llevará a la cima de la verdad, con el ejercicio sistemático de la razón. No en vano, como personaje, Manso trabaja en un prólogo y en las notas a una traducción de un texto de Hegel, que la novela llama "*Sistema de Bellas Artes*", el que suponemos sea en realidad el conjunto de escritos del filósofo alemán que hoy conocemos con el nombre de "*Estética*". Denah Lida (1967) ha argumentado en su artículo "Sobre el "krausismo" de Galdós" sobre "la sutil escala de adhesiones y rechazos con que res-

pondió Galdós a lo que solo en sentido muy elástico puede llamarse "krausismo"⁴, y sobre algunos aspectos de las conexiones entre Hegel, Krause, Sanz, Giner, Pérez Galdós y el propio Máximo Manso.

El problema consiste en que Manso, que es la máxima autoridad intelectual que el texto presenta entre los personajes, comete errores de interpretación que a su vez lo conducen a errores de actuación, sobre todo en una relación sentimental nunca revelada pero siempre presente en su interior: la que sostiene con Irene. Si por una parte la omnisciencia del primer narrador aparece fundada y verosimilizada en la trama, la falta de omnisciencia del segundo tiene consecuencias sobre ella. En ambos casos, la magnitud de la sabiduría del narrador es presentada como tema, sin el precario anonimato del recurso literario.

Manso se equivoca: los sentimientos de Irene no se inclinan hacia él, sino hacia su discípulo, Manolito Peña. Si hay una oposición entre los dos pretendientes (discípulo y maestro, hombre maduro y joven), también la hay entre sus respectivos caracteres: pensamiento versus acción, biblioteca versus salón (o su sucedáneo en el espacio público en el Siglo XIX: el teatro), rigor intelectual versus elocuencia, mansedumbre versus audacia.

La omnisciencia del primer narrador no se traslada al manso narrador segundo, y esto, que es la pérdida que se produce en el cambio de narradores, tiene a su vez consecuencias narrativas: los errores de Manso desempeñan un papel principal en la trama.

En ésta, el Manso hegeliano-krausista no puede menos que ir reconociendo, sobre la base de frustraciones amargas que el tono irónico y festivo de la novela disimula, (recordemos que es un "agradable y fácil asunto") que en esta vida a la que ha nacido, el ideal (amoroso, pero también estético y social y político) es precario, o no existe. O, lo que es tal vez de mayor importancia en la lectura de la novela, reconocer que para vivir es necesario contemporizar con las mellas que el ideal sufre, hasta llegar a desnaturalizarlo.

En otras palabras: un aspecto de la mansedumbre de Manso es su paulatina adaptación a contentarse con el "Erzats" del ideal que la vida práctica de la España de 1880 propone. Todo se degrada: la belleza y el carácter de Irene, su honestidad y desinterés, las relaciones familiares, las carreras públicas de los personajes, los mecanismos de ascenso social y político. Por debajo de todo eso, otra degradación, la miseria, corroe la base social, en uno de los

4 Denah Lida, 1967, "Sobre el krausismo de Galdós", *Anales Galdosianos*, II, 21.

momentos de mayor impronta naturalista de la novela, que consigue transformar en vacas repulsivas a las amas de cría.

Estos giros naturalistas del relato no empañan un tono general amable, en el que los adulterios no se consuman, los duelos no son fatales, las familias no se disuelven, los ascensos sociales se logran, las hambrunas acaban con gozosas golosinas, los menesterosos consiguen empleo, las enfermedades de los niños no nos hacen temer por sus vidas, las fortunas no se disipan, los discípulos se educan y triunfan, aunque veremos luego con qué limitaciones, y —en general— las peripecias no adquieren dramaticidad.

Paralelamente, los mobiliarios se deterioran y envejecen mal, las casas se desordenan, los relojes generan confusión al marcar horas distintas, las tazas de café se ensucian y los bellos senos devienen glándulas mamarias. El desorden, el desajuste y la suciedad proliferan, pero nunca hasta el punto en que el caos triunfe sobre el sistema, el que, sin embargo, aparece dañado, deteriorado y pervertido. Si lo que lo amenaza pudiera convertirse en fatal (como en el caso de la paupérrima familia de la segunda ama de cría, de necesidades elementales insatisfechas), es alejado del texto, se lo rechaza como elemento temático.

Sobre este fondo, lentamente pero con pertinacia, el rigor intelectual de Manso se debilita, su aspiración a lo bello y a lo sistemático (y a la belleza del sistema) se van perdiendo en resignaciones menores ante el embate de la realidad y del pragmatismo. Mansamente, Manso acomoda su vida al desgaste y al desorden del mundo. En una bella imagen, Irene termina apareciendo a sus ojos como “una escultura cuya cabeza estuviese concluida y el tronco solamente desbastado” (1250).

Aún a esa obra de arte inconclusa se acomoda Manso, pero también esto le niega el desarrollo de la trama. Manso se ha convertido en el discípulo de esa maestra, que sin perversidad le enseña la ley de la imperfección. En su momento de mayor lucidez, dirá: “Cuando menos perfecta, más humana, y cuando más humana, más divinizada por mi loco espíritu, al cual había desquiciado de sus fijos polos aquel fanatismo idolátrico, bárbara adoración hacia un fetiche con alma” (1281). La cita no carece de importancia: el espíritu, perdidos los polos fijos de la razón y del sistema, enloquece: su locura consiste en divinizar lo que es cada vez menos perfecto, lo que no es sino un falso ideal parcialmente desbastado.

Cuando Manso se aleja de Irene, no por causa de su no perfecta desbastación, sino porque su amor no declarado es también no correspondido, vuelve, por el mismo arte alquímico, al lugar de

donde provino, que ahora llama Limbo. Recupera la omnisciencia, da cuenta de la escasa pena que su muerte produce entre su familia, sus amigos y sus discípulos, del débil rastro que dejó en su pasajera vida, y experimenta nuevamente el sosiego. Echa una última mirada sobre todos ellos “con el mismo desdén con que el hombre maduro ve los juguetes que le entretuvieron cuando niño” (1283).

Manso cambia la vida de Madrid, por la muerte gozosa del Limbo. Se evade a un espacio que el narrador omnisciente ha referido, en el primer capítulo, como “estos espacios de la idea” (1159).

Es el momento de pensar en las ganancias que el narrador segundo —Manso— experimenta al perder su calidad de narrador primero. Las ganancias son literarias, estilísticas, discursivas.

Cuando el narrador segundo se pregunta, en el título del capítulo V, “¿Quién podría pintar a Doña Cándida?”, encuentra una primera respuesta: “Nadie, absolutamente nadie” (1169). Lo que sigue son cinco páginas que conforman una descripción física y moral de la tal señora que prodigan sutileza irónica y acerba, al par que deslizan agudas críticas disparadas hacia los ámbitos de lo social, lo religioso, lo lingüístico, y los mecanismos bastardos de ascenso social del Madrid cuya modernización, al mismo tiempo, se describe.

La economía de la descripción y la riqueza de sus resultados dan acabada respuesta al título del capítulo. Es Benito Pérez Galdós (escondido tras la máscara de Manso) quien puede pintar así a Doña Cándida María de García Grande. A despecho de que este personaje, en sus aspectos físicos y morales, guarda una relación de descendencia indudable con Mistress Sparsit, el ama de llaves de Mr. Bounderby en *Tiempos difíciles*, de Dickens, el capítulo se constituye en un sobresaliente “pezzo di bravura” de los poderes descriptivos del realismo decimonónico.

Decía entonces: sólo Pérez Galdós. Pero, en la ficción, y vicariamente, es el narrador, Manso, el que posee estas notorias cualidades.

La torpeza descriptiva del narrador primero, en cambio, es tan notoria como su omnisciencia. Ni el espacio ni las características del lugar desde el que narra ese no-ser aparecen claras en el texto, hay algunas incongruencias conceptuales entre lo que se dice en el primer capítulo respecto de lo que se dice en el último acerca de estos “espacios de la idea” que dificultan una lectura —así fuera ambigua, alegórica, simbólica o de cualquier otro tipo.⁵

5 Para poner algunos ejemplos: los “espacios de la idea” del capítulo primero se transforman en un Limbo que al parecer es una alternativa a la trilogía purgatorio,

Si volvemos a olvidarnos de la supuesta autonomía del narrador primero, podríamos constatar cómo Pérez Galdós se mueve con enorme facilidad y maestría en el mundo de la descripción realista, y al mismo tiempo cuál es la magnitud de sus dificultades para imaginar mundos “no reales”, por la mera comparación de estos segmentos de la novela.

¿Cuál es, cabe ahora preguntarse, la función que cumple este espacio tan deficientemente representado, llamado Limbo, en *El amigo Manso*?

Para contestar esta pregunta es necesario volver sobre el contenido del último capítulo, en el que el narrador primero retoma el uso de sus funciones. Y sobre todo, sobre el destino final (del que es dueño, al par que del relato) que reserva en él a los dos personajes que —junto con Manso mismo—, conforman la trilogía protagonista de la novela: Irene, el ideal fallido y Manolo, el alumno predilecto, también a su manera frustrado, ahora unidos en matrimonio.

Sobre ese matrimonio nada se dirá: no hay hijos, alegría del hogar, dificultades o triunfos económicos, sereno amor familiar, arrebatadora pasión o cualquier otro tópico adecuado a su circunstancia.

Lo que se dice de Irene es que, además de todas sus fallas respecto de la mujer ideal prefigurada por los errores de Manso, se ha vuelto, por añadidura, supersticiosa (es decir, contraria a la razón, capital pecado).

Algo más se dice sobre el antiguo discípulo: que hace “prodigios en el arte que podríamos llamar de mecánica civil, pues no hay otro que le aventaje en conocer y manejar fuerzas, en buscar hábiles resultados, en vencer pesos, en combinar materiales, en dar saltos arriesgados y estupendos” (1283).

Destaco la dudosamente laudatoria terminología: prodigio, mecánica, manejo, hábiles, combinar, saltos arriesgados y estupendos. Pero no sabemos a qué conduce tanto movimiento. Esta actividad frenética y vacía de Manolo Peña, que el primer y sapiente narrador destaca, es la misma que el segundo narrador pudo

infierno y cielo, espacio al que irían a parar todos los seres humanos, a su muerte (por ejemplo, José María Manso, a quien los demás habitantes del Limbo rechazarían en el momento en que tal tránsito acaeciera). Por los demás, del propio narrador primero conoce la limitación de su escritura. Así, dirá de sí mismo: “Y a escape me salgo de estos laberintos y me meto en la clara senda del lenguaje común...”. Y, por fin, su exhortativo “Orden, orden en la narración”, no está dirigido más que a sí mismo, ya que se reconoce perdido.

constatar en el exitoso discurso que el propio Manolo pronunció en el teatro, en el capítulo llamado precisamente "Habla Peñita". El tal discurso merece de Manso estas apreciaciones: "palabra arrebatadora... elegancia de los conceptos... audacia de las imágenes... encanto físico de la voz robusta y flexible... red de simpatía" pero, un párrafo mas adelante: "¿Y de qué hablaba? No lo sé fijamente... No concretaba, y sus elocuentes digresiones eran como una escapatoria del espíritu... Con estar yo tan fascinado como los demás oyentes, no dejaba de comprender que el brillante discurso, sometido a la lectura, habría de presentar... tantas contradicciones como párrafos" (1227). Eso facilitará lo que podemos considerar el juicio final sobre Manolito: "Lo que yo le enseñé apenas se distingue bajo el espeso fárrago de adquisiciones tan luminosas como prácticas" (1283).⁶

Las contradicciones de Manolito y su fárrago de adquisiciones luminosas facultan al primer narrador para volver a establecer la oposición entre la teoría (ideal, sistemática) y la práctica (brillante y vacía).

Máximo Manso no puede resolver esta oposición, y se refugia en la desaparición, en su poder sobre la trama, en sus privilegios de narrador vicario. No sólo la imposibilidad del amor, sino la imposibilidad de cualquier ideal en el mundo terreno causan "el dolor [que] me dijo que yo era un hombre" (1130).

En otro nivel, el recurso utilizado por Pérez Galdós implica la imposibilidad de mantener en existencia terrena a Máximo Manso, sino a costa de dolores que el registro de la novela no se permite, como hemos argumentado más arriba. Tenía, literalmente, que mandar a Máximo Manso a alguna parte para no precipitar al texto en lo dramático, en lo melodramático o en el conformismo (tres posibilidades que la novela niega constantemente). No hay lugar en el texto para Máximo Manso. Como no hay lugar en el teatro para su discurso. Como no hay lugar para su ideal en el Madrid, en la sociedad española de 1880.

Como queda dicho, *El amigo Manso* está escrita en 1882. Falta cinco años para que Galdós utilice el mismo recurso en *Fortu-*

6 Los juicios del primer y del segundo narrador sobre los ejercicios intelectuales de Manolito son coincidentes. La orientación y el poder críticos de ambos narradores son similares, si no idénticos. En este aspecto, el segundo narrador no se equivoca, pero su fascinación declarada por el discurso de Manolito, es decir, por los asuntos del mundo en deterioro, le impiden una actitud más cáustica, la que practicaría solamente en el momento de asumir la decisión de alejarse de él.

nata y Jacinta. En esta obra fundamental Galdós renuncia a su pretensión de fundar una épica de la burguesía, que en el texto toma el nombre degradado de “comercio matritense”. En ese mundo bajo de intereses sórdidos tampoco hay lugar para los dos personajes más puros de la novela: Fortunata y Maximiliano Rubín. Fortunata, en el delirio de su agonía, se siente un ángel. Maxi, en el de su locura, pretende vivir en las estrellas.

Los dos, como nuestro amigo Manso, pagan con el exilio su altísima moral. El humanismo de Galdós —falta de una utopía política que lo sustente— no sabe qué hacer con ellos.

OSCAR CALVELO

Universidad de Buenos Aires

LA DOBLE LECTURA DE ANGEL GUERRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS

1. INTRODUCCIÓN

Angel Guerra constituye en la dilatada producción de Galdós la bisagra que abre las puertas a una narrativa que, sin alejarse del realismo-naturalismo de sus obras anteriores, potencia el simbolismo que siempre estuvo presente, aunque atenuado, en las grandes novelas de su ciclo contemporáneo. Aunque su enorme importancia ha sido opacada, en la consideración de los críticos, por monumentos como *Fortunata y Jacinta* o *La desheredada*, esta novela posee una extraordinaria complejidad estructural y semántica.

Es casi un lugar común en la crítica galdosiana, el referirse a la evolución de Angel Guerra como el paso del materialismo al espiritualismo cristiano. El salto de la pasión política al misticismo —también apasionado— induce a pensar en un cambio que sin duda lleva a la perfección, a la superación del mal, a la elección de la verdad. Sin embargo, teniendo en cuenta los avatares mentales del protagonista y ciñéndome de la manera más ajustada posible al texto, creo que tal evolución, entendida como cambio vital, no existe.

El propósito de este trabajo es demostrar que, más allá de las apariencias (estructurales y aun semánticas), el tan declamado cambio de Angel Guerra no se produce hasta el instante anterior a su muerte. Su espíritu débil, pusilánime, puesto de manifiesto desde el comienzo de la novela, se mantiene incólume aun cuando las circunstancias de su vida parecen decir lo contrario. ¿Dónde está, entonces, la clave que lleva a pensar que la metamorfosis se ha producido y cuál pudo haber sido la intención de Galdós para jugar de esa manera con la apariencia y la realidad? Estas dos preguntas son las que voy a tratar de contestar en este trabajo, sabiendo de antemano que la estrechez del tiempo que debo ocupar me obligará a comprimir mis argumentos.

2. PARECER Y SER

Podemos considerar que *Angel Guerra* está concebida, en el plano de la significación, en dos niveles a los que llamaré externo e interno, sostenidos sobre una plataforma de intertextualidad, el *Quijote*, que condiciona y moldea la significación. He preferido no considerar esto último como un nivel aparte por cuanto está diseccionado a lo largo de la obra (en las dos instancias que he anotado anteriormente) y redimensiona los hechos otorgándole otros alcances semánticos.

El nivel externo, que también llamaré fáctico o superficial, está armado como un díptico en el que se pone frente a frente el mundo moderno, frívolo y engañoso y el mundo antiguo, con olor a santidad que es capaz de hacer meditar al hombre. Esta dualidad que es dualidad de espacio, del personaje y de la novela arranca desde el título: nombre y apellido del protagonista corresponden a esas dos formas de vivir y de ser del hombre; pero Angel Guerra, aunque lo parezca, ni es ángel ni es guerra.

El nivel interno está compuesto por el mundo o espacio espiritual de Angel: sus pensamientos —expresados en monólogos o soliloquios—, sus sueños, pesadillas y alucinaciones. Es aquí donde aparece el verdadero sentir y pensar del protagonista; donde se define su personalidad indecisa y hasta irracional y donde se lleva a cabo la intensa lucha entre el ser y el parecer, entre realidad e ilusión —dice Rubén Benítez (1990)— que libra consigo mismo. Este estrato, que corresponde a la faceta íntima de Guerra, a su yo secreto aflora, a veces, en el nivel externo, sorprendiendo a los lectores y desnudando la capa oscura de su personalidad y carácter. Curiosamente, y en contraste con lo externo, no está armado como una dualidad sino que se mantiene uniforme a lo largo de la novela hasta el momento inmediatamente anterior a su muerte.

2.1. Nivel externo: el parecer

Si bien la novela está integrada por tres partes, en rigor su significación se reduce a dos que corresponden a los ámbitos espaciales de Madrid y Toledo. La primera parte de la novela, comprende el período madrileño de Angel Guerra. En ese medio aparece el protagonista como hijo de su época: guerrillero, ateo, descreído de todo y de todos, viviendo en forma irregular con Dulcenombre. Angel pertenece a la rica burguesía y parece que sus

ideales políticos y morales lo han llevado a convertirse en un luchador por sus ideas. Sin embargo, apenas empieza la novela, cuando nos adentramos en su espíritu convulsionado por la situación que acaba de vivir, nos encontramos frente a un ser cuyas convicciones son débiles y cuya posición o actitudes responden más a impulsos externos que a decisiones racionales o a comunión ideológica. Se impone analizar, entonces, el por qué de la decisión de abrazar la causa de la oposición que estuvo a punto de llevarlo a la clandestinidad. Ruiz Ramón (1964) atribuye el compromiso político del protagonista a la necesidad de abandonar la casa familiar para escapar del autoritarismo materno, de la educación estricta y poco contemplativa de Doña Sales. "Soy revolucionario por el odio que tomé al medio en que me criaste y a las infinitas trabas que poner querías a mi pensamiento" (1952, 79); más adelante: "Mi inclinación a las ideas más avanzadas exasperaba a mi madre, y la resistencia de ésta y su tenaz empeño de que pensase como ella me sulfuraba a mí, empujándome hacia adelante" (1952, 105). De estos dichos, de la profunda crisis que sufre después de una revuelta en la que participó, del abandono sin remordimientos de sus ideales, de la vergüenza por la derrota en una escaramuza sin demasiada importancia, del enojo por la herida menor que no le permite considerarse héroe ni nada, se desprende que su actitud militante no es más que una imposición de las circunstancias.

Tampoco tiene verdaderamente asumida su vocación por la vida bohemia y la pobreza; lo prueba su reprimido entusiasmo cuando se convierte en el rico burgués heredero de la cuantiosa fortuna de Doña Sales. La muerte de su madre, la de su hija, y la herencia borran de un plumazo su pasado y con ello desaparece de su vida su fiel y solícita amante, Dulcenombre. Esta mujer perteneciente a la familia de los Babeles (de la más rancia aristocracia, según dice su madre a quien la quiera oír, caída luego en la debacle económica y moral), prostituta por necesidad, redimida por su amor a Guerra, vivía en un refugio su amor clandestino, contenta de su papel. "No me gusta la libertad —se apresuró a decir Dulce—. Me siento mejor sometida, y con el cuello bien amarrado al yugo de un hombre que me gusta por el alma y por el cuerpo. Obedecer queriendo es mi delicia, y servir a mi dueño, siendo también por mi parte un poco dueña de él, quiero decir esclava y señora... pero déjame ir un momento a la cocina, que se nos quema el puchero" (1952, 16). La inclinación y consideración hacia esta amante compañera desaparece cuando entra en escena Leré quien sustituye en los sentimientos a Dulce-

nombre y se convertirá en el factotum de la segunda parte de la novela.

El deslumbramiento que Angel sufre con Leré merece un capítulo aparte. Esta mujer aparece en su vida en un momento de grandes tristezas. Sus ojos bailones, su figura angelical y, sobre todo, su profunda determinación producen una verdadera revolución en el castigado espíritu del protagonista. Leré representa todo lo que Angel no es, de allí su incondicional devoción y la decisión de abandonar todo en pos de un ideal (ya no político sino religioso) que, convengamos, tiene las raíces cortas. La fe incorruptible de Leré, su resignación mansa ante las terribles adversidades, su desapego de los bienes terrenales unido a los atributos físicos de la toledana —que de ninguna manera son atrayentes, pero que despiertan la pasión de Angel— condicionan la conducta futura de nuestro protagonista. Llamativamente, Galdós anota en la descripción de los caracteres físicos de Leré un elemento que aparentemente desentona con el resto de la figura —me refiero a sus pechos—, pero que tendrá un papel decisivo en la obsesión de Angel: representan los bajos instintos de su pasión humana en la pesadilla de la cueva. La presencia de Leré en la primera parte de la novela significa el paso de Madrid a Toledo.

Este Madrid convulsionado políticamente, en crisis moral e ideológica es reflejo y prolongación del alma de nuestro protagonista. Curiosamente, son pocas las notas costumbristas o paisajísticas que Galdós incluye de la ciudad de sus desvelos. Así como el meollo de la novela se sitúa en el pensamiento y conciencia de Angel Guerra, así también la mayoría de las acciones transcurren en espacios cerrados. Los sucesos de afuera los conocemos por el relato de los personajes.

La segunda y tercera parte de la novela transcurren en Toledo. Aquí la actitud del narrador cambia: con amoroso detenimiento ~~va describiendo la ciudad sin descuidar detalle. Hay un recuerdo en ...~~ la minucia arquitectónica de los grandes monumentos antiguos que se completa con visiones aéreas. Tal vez la razón de este detenimiento esté en la devoción que el autor profesaba por esta ciudad imperial, tal como cuenta Gregorio Marañón en "Galdós en Toledo": "Galdós conocía de corrido, desde muchacho las crónicas toledanas. En 1870 publicó en la Revista de España la serie de artículos titulada "Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo..."; páginas juveniles... pero llenas de afán de interpretar el sentido de la misteriosa ciudad y, sobre todo, de entusiasmo hacia su gloria pretérita... Pero culmina su amor y su interés toledanos en *Angel Guerra* cuyo

escenario tenía que ser necesariamente el contraste maravilloso entre el boato litúrgico de la catedral primada y el yermo de los cigarrales. En estos libros y en las explicaciones verbales del propio Galdós, entre estampas y fotografías se me fueron haciendo familiares muchos nombres, rincones e historias de la ciudad castellana" (1937, 18).

Este paisaje impregnado de misticismo e historia es el que elige Galdós para la frustrada transformación espiritual de Angel. Los signos de religiosidad del lugar sumados a la actitud sumisa del converso lo convence (y nos convence) de que la ansiada madurez ha llegado. De la mano de Leré, guiado por su ministerio y a la manera quijotesca, nuestro protagonista va enfrentando las pruebas, sugeridas por su directora espiritual, que lo llevarán a convertirse en caballero del Señor. La lucha entre la carne y el espíritu, entre el querer y el deber es larga y angustiosa. Nuevamente son las circunstancias externas las que deciden su conducta: "Pero tú me vas dominando de tal modo, que harás de mí lo que quieras, y sufriré las modificaciones más absurdas" (1952, 276). Su vocación sacerdotal viene impuesta por la necesidad de estar cerca de Leré. Lo único verdadero en su vida es el amor que siente por la monja que es lo que, en última instancia, lo redime.

2.2. *Nivel interno: el ser*

Frente a la dualidad del nivel externo, el interno aparece estable, sin contrastes. En el fondo, Angel Guerra es siempre el mismo. Como ya dije antes, sus cambios son aparentes y vienen impuestos por las circunstancias. Desde las primeras páginas, en los momentos de mayor tensión o desánimo, el temperamento de Angel —su naturaleza— aparece como "atravesado, tempestuoso, excitado, furioso" (1952, 9 y 301). A medida que la novela avanza, y aun cuando hay un "trabajo" por dominar esa especie de potro desatado que es su carácter, se mantienen esa suerte de exabruptos que son el desvelo de Leré y la gran preocupación de Guerra. Ganarle a ese yo desordenado es la finalidad de su sometimiento al ministerio divino y cuando parece que lo está logrando, aflora con fuerza inusitada en sus pesadillas y alucinaciones. Hasta sus acciones más desinteresadas y generosas están contagiadas de la "hibrys" de su temperamento: cuando decide invertir todos sus esfuerzos y su fortuna en la fundación de una orden destinada a realizar los fines cristianos de Leré, imagina en su cabeza afiebra-

da una doctrina lereana y, a partir de ella, la transformación de la iglesia toda en nombre de lo que él consideraba su llamado a tener un destino grande: "Leré está llamada a muy altos destinos. Por ella y para ella fundaré yo la orden más grande, más bella, mejor armonizada con los tiempos que corren" (1952, 305). El mismo fanatismo que lo llevó a ser guerrillero, lo lleva ahora a emprender esta especie de cruzada contra el mal y el sufrimiento en nombre de Leré a quien ya considera santa. La herida mortal que le propinan al final de la novela despierta su razón. Por única vez se da cuenta de su locura y en esa lucidez hace profesión de fe y confiesa su amor por la monja con quien algún día soñó casarse.

3. EL INTERTEXTO CERVANTINO

Tanto en el nivel externo como en el interno es constante la presencia de *El Quijote*. No me voy a detener en puntualizar los elementos que justifican la filiación por estar suficientemente estudiada por numerosos especialistas (sirvan de ejemplo las obras citadas en este trabajo de Ruiz Ramón y Francisco Benítez). Sí quiero destacar lo que creo que esconde la presencia de ese intertexto en la novela galdosiana. *El Quijote* es una parodia, un travestimiento diría Genette (1979), de las novelas de caballería. Tomando ese molde, Cervantes dibujó la forma de vida del hombre hispánico: "esa extraña combinación de fracaso y de gloria, o mejor: de gloria en el fracaso" dice Francisco Ayala (1974). Angel Guerra es un Quijote degradado, como está degradada la sociedad del siglo XIX español. Carece del idealismo sin límites de su antecesor, (transformado en irracionalidad) pero conserva de él su arrojo para la consecución de las empresas que cree nobles. Los dos grandes emprendimientos de su vida: la militancia política violenta y el sacerdocio le sirven a Galdós para denunciar la corrupción de las instituciones. Salva a aquellos hombres y mujeres, pocos, de carácter firme y conducta tolerante a pesar del medio adverso. A Angel le concede la redención final en el momento de la muerte en nombre de la fe y de los sentimientos puros que arraigaron en su alma a partir de su amor sostenido por Leré.

4. CONCLUSIÓN

El juego de dualidades a nivel temático y espacial de la novela hace pensar que el asunto de *Angel Guerra* se resuelve en la dicotomía materialismo-espiritualismo. El paso de guerrillero a sacerdote del protagonista induce a pensar en una evolución que lleva a un cambio de vida y actitud. Sin embargo, cuando nos detenemos en sus reacciones, caemos en la cuenta de que tal cambio si se produce, se lleva a cabo sólo en el momento de la muerte donde, como si despertara de un sueño, Angel reconoce su locura pasada. El intertexto cervantino, presente a lo largo de la novela, potencia la intencionalidad, en cierto modo paródica, de crítica, por parte de Galdós, a la situación de crisis política y moral por la que atraviesa la España de su época.

GLADYS GRANATA DE EGÜES

Universidad Nacional de Cuyo

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AYALA, FRANCISCO. 1974. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona.
- BENITEZ, RUBÉN. 1990. *Cervantes en Galdós*. Murcia, Universidad de Murcia.
- GENETTE, GERARD. 1979. *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- MARAÑÓN, GREGORIO. "Galdós en Toledo". En *Obras Completas*. Madrid, Espasa Calpe. p. 350 y ss.
- PÉREZ GALDOS, BENITO. 1952. *Angel Guerra*. Buenos Aires, Austral.
- RUIZ RAMON, FRANCISCO. 1964. *Tres personajes galdosianos*. Madrid, Revista de Occidente.

LA RESTAURACIÓN VENCEDORA: UN CASO DE NARRACIÓN INTERIOR EN *FORTUNATA Y JACINTA*

De los múltiples abordajes con que puede encararse *Fortunata y Jacinta*, creemos que uno de los más fecundos es el que surge a partir de la nueva perspectiva con que se enfrenta hoy al realismo literario. Si la novela realista ya no es solo “espejo de la vida” —como alguna vez se propuso ser— sino también, como señala John Kronik, espejo de sí misma por su capacidad de autorevelación, se impone entonces estudiarla procurando descubrir los procedimientos y convenciones que constituyen la retórica del realismo (Kronik, 1982 y 1988a). El mismo Kronik emprende esta “lectura deconstructiva” de *Fortunata y Jacinta*, que él postula como indispensable para apreciar la maestría del arte narrativo galdosiano, a través del análisis de la significación y funcionamiento de las narraciones interiores, consideradas éstas como uno de los indicadores que definen la autonomía de la obra literaria. Si bien son varios los ejemplos de narraciones interiores sobre los que reflexiona el crítico, a una de ellas le dedica especial atención: la que corresponde al capítulo *Viaje de novios* y que está en boca de Juanito Santa Cruz. Ello se debe a un doble motivo: la función objetiva de toda narración interior, la de ser un “eco interior de la empresa narrativa y creadora y de los códigos de compromiso que se establecen entre creador y lector”, se potencia en este largo relato de Juanito que, además, constituye una microestructura de la novela en conjunto (Kronik, 1982, 255 y 271).

Partiendo de la sugerencia que hace Kronik en el artículo en cuestión, nos proponemos abordar el análisis comparativo de esta narración interior y la incluida en la escena de la reconciliación entre Juanito y Jacinta en el segundo capítulo de la tercera parte de la novela, teniendo en cuenta su constitución narrativa y su condición de ficción dentro de otra ficción. Por lo que respecta a la condición de narrador privilegiado de Juanito, conviene remarcar, además de los rasgos ya apuntados por Kronik —su instrucción y su

ingenio agudísimo—, el hecho de que “en su boca las paradojas eran más bonitas que las verdades”.¹ Esta afirmación instala implícitamente en la novela una cuestión central en la retórica del realismo: la intervención del novelista como recreador de la realidad y, en función de ello, las categorías pertinentes en la estructuración de su discurso —lo bello y lo feo y lo verdadero y lo falso respectivamente—, pues es en virtud del estilo seductor de Juanito que lo contradictorio pasa a ser más bello que la verdad.

En ambos capítulos es la conducta de Jacinta, receptora y, por ende, lectora interna del relato, la que actúa de catalizador narrativo, pero con caracteres bien distintos. En el primero se trata de una lectora ingenua a quien la mueve la curiosidad de “leer de cabo a rabo ciertas paginitas de la vida de su esposo antes de casarse” porque “ayudan bastante a la educación matrimonial” (I,v,i, 202). Al placer de leer se le agrega entonces la finalidad didáctica buscada por Jacinta en la lectura y que se correspondería con el presupuesto pedagógico propio del discurso realista, tal como lo caracteriza Phillipe Hamon (1970).

En la segunda narración, en cambio, nos encontramos con una lectora, no solo experimentada —capaz de “desmenuzar” los livianos argumentos de su marido (I, viii, i, 284)— sino también informada —Amalia le ha revelado con datos precisos la infidelidad de Juanito— y observadora —confirma con su propia versión, forjada desde su perspectiva fragmentaria y deficiente, la traición conyugal—. La narración de Juanito se configura entonces partiendo de un saber previo de su oyente que él debe retocar para lograr “quedar bien, remontarse hasta su mujer, y superarla si era posible” (III, ii, iii, 60), más allá de su declarado propósito de “contar toda la verdad”. Esta narración, a instancia de Jacinta, se plantea desde un comienzo en términos de verdad/mentira, pero el lector exterior, alertado por el narrador exterior, sabe de las verdaderas intenciones de Juanito y como, además, conoce los hechos que éste se propone historiar, queda ubicado en una posición de franca superioridad irónica con respecto a Jacinta. Anticipa y luego reconoce el simulacro de verdad que construye Juanito a lo largo de su versión de los hechos y de la misma, además de sus implicancias en las conductas de los protagonistas, le interesa, precisamente, aquello que el discurso realista procura borrar: el proceso mismo de la enunciación. Pues si en Juanito queda desvirtuada la función del

1 Me remito para esta cita y las posteriores a la edición de 1983, de Francisco Caudet de *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra.

narrador autenticador de su información, en cambio se potencia su capacidad de organizador de los elementos de su mensaje.

En el capítulo *Viaje de novios* el distanciamiento lector exterior — lector interior comienza siendo semejante, pero se va reduciendo hasta llegar a anularse en la noche de borrachera de Juanito, que descubre hechos ignorados tanto por uno como por el otro. Este acercamiento no anula en el lector exterior su condición más compleja de receptor de una doble ficción: mientras que está pendiente con Jacinta de las palabras de Juanito, también lo está de las reacciones de uno y otro en función del devenir novelesco. En la instancia final, sin embargo, y por obra de la intervención del narrador exterior —que convalida así su poder demiúrgico—, el lector exterior se vuelve a distanciar de Jacinta. Lo que en ella es duda, en él se torna certeza: el amor propio de Juanito no le permitió reproducir fielmente los hechos.

Este movimiento pendular entre el distanciamiento y el acercamiento, ya registrado por Kronik en el nivel de autor/narrador y lector exterior (1988b, 337), se reproduce en las relaciones del narrador interior con su narración. Juanito comienza siendo un narrador historiador, que explícitamente denuncia su alejamiento del yo protagonista al afirmar: “Creo que me volví otro de lo que era y de lo que volví a ser.” (I, v, iii, 211); al descontrolarse por el alcohol se involucra totalmente en lo narrado, anulándose así la distancia entre el yo narrador y el yo protagonista, para finalmente retomar su posición inicial en un alegato de autojustificación, en el que, sin embargo, no se compromete emocionalmente.

En el capítulo *La Restauración vencedora* la perspectiva que adopta Juanito frente a su ficción no presenta fluctuación alguna. Superada la dosis del desconcierto inicial que le produce la categórica acusación de Jacinta, Juanito se recompone, desarma a su oyente con un certero gesto teatral —el reconocimiento de que lo dicho por ella es verdad— y como narrador avezado que es pone en marcha los resortes que potencian el interés de la narración y, por ende, la seducción del lector, y que son los mismos que despliega en el otro capítulo: los gestos zalameros y las dilaciones. En cuanto a esta última estrategia narrativa, merece especial atención la exigencia que pone Juanito para comenzar su relato —que Jacinta le cuente lo que “observó” y “lo que supo” de su infidelidad— por lo que supone de tácito reconocimiento de la capacidad de Jacinta de apreciar exacta y “miméticamente” la realidad. Si Juanito como narrador interno no solo no descalifica a su lectora, como en el episodio del falso Pitusín donde la censura por haber colaborado en el

desarrollo de “una novela cursi”, sino que le cede la voz es porque ahora intuye en ella —aunque más adelante lo niegue en función de su amor propio— un método riguroso de aproximación a la realidad, el único que él reivindica como válido, tal como el propio narrador exterior nos lo ha advertido ya: Jacinta “...todo lo observaba con disimulo (...) como los naturalistas esconden y disimulan el lente con que examinan el trabajo de las abejas.” (I, viii, i, 283.).

Al iniciar su relato Juanito es consciente de que el mismo debe hacer aparecer “blanco y hasta noble lo que con los datos sueltos del botón y el cabello era negro y deshonesto” (III,ii, iii, 60). De allí que se sitúe como narrador observador para poder, desde su fingida imparcialidad, argumentar con el ingenio y la rapidez que pide el caso, frente a una lectora experimentada como Jacinta que se debate entre el hechizo de la ficción y la incredulidad, en un juego de contrastes mucho más marcado que en la otra narración. A punto tal que puede afirmarse que las intervenciones de Jacinta —motivadas algunas por el propio narrador interno que apela a ella como una táctica de argumentación— son determinantes en varios casos de la estructuración del relato. Esta marcada participación del lector, que guarda relación simétrica con la ya apuntada del narrador, aunque nuevamente transgrede la norma de detonalización propia del discurso realista, está en consonancia con la postura galdosiana, ya señalada tanto por Kronik como por Jean-Francois Botrel (1989), de otorgar “carta de ciudadanía e incluso protagonismo en sus fábulas al lector nominal”. Esta estrategia, convalidada por las afirmaciones del propio Galdós,² alcanza su culminación, según Botrel, precisamente en *Fortunata y Jacinta*. La misma complicidad o colaboración ficticia que se establece entre el narrador exterior y el lector nominal aparece aquí reflejada en la relación Juanito-Jacinta. Como lectora y virtual co-autora Jacinta obliga al narrador a extremar su desarrollo imaginativo —“el prestidigitador acudió a defender la suerte con la presteza de su flexible ingenio.” (III, ii, iii, 63)— y a reconocer, con algo de desconcierto, su dificultad para hacer del lenguaje un instrumento fidedigno en la representación de la realidad: “¿Qué palabras usaré yo para pintarte la situación en que me encontraba?” (III, ii, iii, 63).

Esto nos lleva a la consideración de una cuestión medular en ambas narraciones interiores y en la retórica del realismo: el des-

2 “... las obras no son más que la mitad de una proposición lógica y carecen de sentido hasta que no se ajustan con la otra mitad o sea el público.” Cit. en Botrel, 1989, 452.

linde entre realidad y ficción y la percepción de ambas por el lector. En *Viaje de novios*, según lo ya observado, es el propio narrador interior quien, a través de su "inestabilidad narrativa" (Kronik, 1988b, 335), problematiza lo narrado en un gesto que duplica, en ambos sentidos, al del narrador exterior a lo largo de toda la novela. Al sincerarse con Jacinta, en términos que define como de "pura verdad", Juanito descalifica la veracidad de su anterior narración. Pero, en lo que constituye una nueva vuelta de tuerca, al otro día revierte su juicio y toma por "disparates" lo que antes ostentaba la categoría de verdadero. Esta oscilación entre verdad/mentira o realidad/ficción denuncia la ambigüedad de la línea fronteriza que separa ambos términos. El narrador exterior, precisamente, será quien lo convalide al caracterizar las declaraciones de Juanito como una "verdad refundida como las comedias antiguas" (I,v,v, 233). Verdad y mentira conviven en la ficción como lo hacen en la realidad que aquella procura representar. La percepción que la lectora interna tiene de lo narrado en este episodio también es contradictoria y reproduce el entrecruzamiento verdad/mentira que registramos a propósito del narrador. Jacinta califica de "disparates" la apasionada confesión de Juanito y, en cambio, terminará creyendo como cierta la retocada versión final de los hechos que recibe, aunque —como bien lo recalca el narrador exterior— lo hace más por fe y por la seducción que ejerce el narrador, que por convicción.

En el capítulo *La Restauración vencedora* la narración interior de Juanito plantea explícitamente su propósito de "contar toda la verdad" de lo que dijo Amalia lo cual, en términos de la estética realista equivale a afirmar que, no solo la ficción deberá ser "imagen de la vida", como sentenció Galdós, sino que, con palabras de Clarín, "el mejor arte deriva de la imitación más fiel del mundo".³ Amalia, como Jacinta, ha reproducido y juzgado la realidad, según la parcial opinión de Juanito, sin "ir al fondo de las cosas" (III, ii, iii, 64) como él reclama. Al igual que en *Viaje de novios* el narrador interno funciona como vocero del narrador exterior para enunciar los presupuestos de la representación del mundo del escritor realista. Pero de esta declaración de intenciones al relato mismo media la misma distancia que hay entre los postulados teóricos de Galdós y sus propias creaciones artísticas, como bien destaca Kronik (1988a, 53). En su condición de sujeto mediador Juanito interpondrá su amor propio en la recreación de la realidad, en un doble juego que implica reducir la historia de Fortunata a un vulgar folletín

3 Citado en Kronik, J. W., 1988a, 47.

melodramático para luego ennoblecer su propia figura. Jacinta como lectora competente, aunque conmovida por el alarde de sinceridad de Juanito que la mueve a creer en la veracidad de su relato, desconfía de la misma a la vez que reconoce la complejidad de "la composición" que ha hecho el Delfín, atribuyéndole valores opuestos: en un primer momento valor de verdad porque "para mentira estaba demasiado bien hiladita" (III, ii,iii, 63) y luego valor de mentira porque "en todo lo que has dicho hay demasiada composición (...) porque para fabricar estos arcos triunfales de frases y entrar por ellos dándote mucho tono, te pintas tú solo." (III,ii,iii, 64). Si verdad y mentira, realidad y ficción, pueden revestir la misma forma es porque la radical ambigüedad que define sus límites se hace extensiva al lenguaje. Con él se articulan por igual verdades y mentiras y a través de él la realidad se plasma en ficción.

A diferencia de lo que sucede en la narración anterior, en este caso el narrador exterior, renegando de su omnisciencia y apelando a la participación del lector exterior, prefiere no aclarar si Jacinta cree sinceramente lo afirmado por Juanito o si finge creerlo "como Sancho las bolas que D. Quijote le contó de la cueva de Montesinos." (III, ii,iii, 65). También Jacinta elude pronunciarse en forma tajante, pero actúa como si creyera y a cambio de esa credulidad exige —como Sancho exigió de D. Quijote que creyera el vuelo de Clavileño— que Juanito rompa sus relaciones con Fortunata. La "expresión de ingenuidad" con que éste manifiesta su deseo de dejar a Fortunata es la hábil maniobra final que clausura el pacto de lectura que han establecido marido y mujer a lo largo de toda esta escena.

En tanto que espejos de la narración total que las incluye, la narración de Juanito en *La Restauración vencedora* retoma y ahonda los planteos que Galdós, como creador inquieto y rebelde frente a su propio proyecto de escritura, exhibe en *Viaje de novios*. En una y otra narración Juanito, reduplicando al propio Galdós en buena parte de sus escritos críticos, se proclama abanderado del mimetismo para luego, en los hechos, renegar de su postura, al manipular la realidad según sus intereses y con plena conciencia creadora de lo que está haciendo; conciencia que en el caso de la escena de la reconciliación se extiende al reconocimiento de los límites que le impone el lenguaje y el lector como coautor e intérprete. Mientras que en la primera narración Jacinta, como lectora interna, desempeña un papel pasivo por no poder descubrir el mecanismo de recreación de la realidad que despliega Juanito, en el segundo caso, instada por el narrador pero también por decisión propia y compe-

tencia lectora, reconoce y participa de la composición del relato de cuya ficcionalidad casi no duda. El proceso de representación de la realidad, cifrado tanto en la imitación como en la creación, y el producto acabado quedan así instalados en un mismo nivel.

Ambas narraciones interiores, a la vez que desmontan el proceso creador del texto galdosiano, dan cuenta de la complejidad del mismo, sometido como está a la extrema tensión de que el artificio literario parezca verdad siendo ficción y sea empresa conjunta aparentando ser obra individual.

GUILLERMINA I. COSTANTINI

Universidad de Buenos Aires

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- BOTREL, J., 1989. "Lector nominal y lector real en *Fortunata y Jacinta*" en *Galdós. Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Universidad Complutense.
- HAMON, P., 1970. "Un discours contraint", *Poétique*, 16.
- KRONIK, J., 1982. "Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*" en Homenaje a J. López Morillas, Madrid, Castalia.
- 1988a. "La retórica del realismo: Galdós y Clarín", en *Realismo y naturalismo* (Y. Lissorgues, ed.), Barcelona, Anthropos.
- 1988b. "Fortunata y Jacinta: estructura y estrategias narrativas", *La Torre*, año II, nro. 6.

JUEGOS ESTRUCTURALES GALDOSIANOS: LA NOVELA PITUSIANA EN *FORTUNATA Y JACINTA*

*Fortunata y Jacinta*¹ ha sido objeto de numerosos abordajes críticos. La novela parece responder infinidad de preguntas y darle a los distintos lectores a través del tiempo, oportunidad de elaborar su propia teoría. En este trabajo nos detendremos en un episodio del texto que nos autoriza a pensar que Galdós concebía sus obras con un criterio que en estos días llamaríamos “estructural”.

El trabajo de Galdós con la estructura narrativa consiste fundamentalmente en un excelente manejo de la totalidad que él mismo construye. *Fortunata y Jacinta* es un orden cerrado —a pesar de su inscripción en un marco histórico social preciso— en el que la información que recibe el lector y el lugar desde donde se cuenta son aspectos cruciales para el desarrollo de la novela.

Es muy preciso el enorme juego que se hace con una anécdota pequeña, fácilmente resumible (Incluso se la resume explícitamente en el texto, varias veces). La historia de Fortunata con Juanito es, si se quiere, trivial, increíble, folletinesca. La propia novela se encarga de remarcar lo absurdo y remanido de esta historia.

Sin embargo, por una cuestión de orden narrativo, de expectativas creadas sobre el lector, Galdós se las ingenia por mantener el suspenso y el interés durante más de 1000 páginas.

La historia, lejos de ser alargada inútilmente, es tomada desde distintas perspectivas y contada con distintos tonos.

Si bien dentro del texto hay una serie de motivos en distintos niveles (objetos, personajes, descripciones, argumentos) que se vuelven recurrentes con una función clara dentro de la economía de

1 Utilizo la edición de *Fortunata y Jacinta* de Francisco Caudet, 1992, Madrid, Cátedra. Las citas de páginas corresponden a esta edición.

la novela; nos detendremos en un episodio y sus componentes: la *novela pitusiana*.²

Esta zona de la novela es una de las más arriesgadas, si se quiere, en cuanto a estrategias de escritura. Galdós va a contar al principio de *Fortunata y Jacinta* y en tono deliberadamente farsesco, lo que luego será la zona más dramática de la novela.

Es pertinente plantear entonces, para qué se cuenta y qué función cumple este episodio dentro de un texto tan complejo.

La *novela pitusiana* es una reproducción feroz del final de *Fortunata y Jacinta*. Narrada en tono de parodia, organiza ciertos elementos indispensables para la trama y evita tener que contarlos en el final de la novela. Es un acierto en cuanto a economía. Galdós estiliza así el final de la novela y no deja de contar algunas *escenas de la vida íntima* tan interesantes para caracterizar —y demoler— a la Familia Santa Cruz.

El rol del dinero, la aceptación de la compra-venta de niños, las relaciones entre ricos y pobres, son elementos desarrollados con exquisito detalle en estos capítulos. Son aspectos macabros a veces, pero que pueden ser contados dentro del texto gracias al tono de farsa que impera en todo el episodio. Lo grotesco sirve aquí para caracterizar a patéticos personajes populares como José Izquierdo o don Ido del Sagrario y para representar descarnadamente a los burgueses madrileños. Mercaderes que se sientan sobre bolsas de dinero, que compran niños pobres y se quejan del precio que pagaron por ellos y por sus juguetes. Hombres ricos que ganan la lotería y hablan la lengua del dinero.

Jacinta vaga por este mundo desconcertada, valida de su intermediaria que le exige comisiones y pagos para llevar adelante sus caprichos. Quiere imponer una novela —comprada a dos baratos narradores populares— que no es aceptada por la familia de su esposo. La esposa de Juanito muestra una crisis similar a la que sufre Fortunata más adelante cuando quiere llevar a cabo su proyecto. Las dos personajes principales de la historia pasan por una trama similar contada en distinto tono.

El episodio es rico en referencias metaliterarias.

El lector asiste a la génesis, el desarrollo y posterior venta de un relato de ficción que intenta pasar por cierto. Sus narradores tratarán de imponerlo de distinta manera y aparecen dentro de la ficción los supuestos lectores de este texto.

² Consideramos la *novela pitusiana* a los capítulos XVIII, IX y X, de la primera parte.

Si se quiere, la *novela pitusiana* repite la anécdota central de *Fortunata y Jacinta*, sólo que hay detalles formales que hacen imposible una homologación entre ambas historias. A lo largo de su desarrollo, se irán entreviendo pistas que dejan ver que lo que se cuenta es un engaño. Lo único que puede hacer verosímil este episodio, es un lector acostumbrado a las historias folletinescas. Jacinta es la primera lectora de esta *novela*, narrada por un escritor de novelas de brocha gorda. Cuando tome la iniciativa y trate de narrarles a los Santa Cruz esta historia desmesurada, la *novela pitusiana* será destruida.

Es interesante detenerse en la forma en que es presentado este episodio. Se ha focalizado a Jacinta, y el lector recibirá la misma información que ella. Aquí es donde se aprovecha un episodio velado, las relaciones de Fortunata con Juanito Santa Cruz. Esta zona oscurecida de la historia va a ser evocada y construida por distintos personajes. El lector tampoco sabe qué pasó y debe seguir las reconstrucciones para enterarse. Al estar focalizada Jacinta, el lector recibe por primera vez la historia desde su punto de vista.

Ido del Sagrario es quien comienza a narrar la *novela pitusiana*. En un rápido diálogo con Jacinta, arma un argumento folletinesco. La caracterización que hace de Fortunata parece salida de una de estas novelas de brocha gorda.

—El *Pitusín* —prosiguió Ido tomándose más confianza y bajando más la voz—, es un nene de tres años, muy mono por cierto, hijo de una tal Fortunata, *mala mujer*, señora, *muy mala*... Yo la ví una vez, una vez sola. *Guapetona; pero muy loca*. Mi vecino me ha enterado de todo... Pues como decía, el pobre *Pitusín* es muy salado... ¡más listo que Cachucha y más malo...! Trae al retortero a toda la vecindad. Yo le quiero como a mis hijos. El señor Pepe le recogió no sé dónde, porque *su madre le quería tirar*... (305)

Al ser Jacinta la primera receptora de la historia, Don Ido caracteriza como malvada a su rival, dejándole a ella el papel de heroína. Es una novela hecha a su medida.

Es Jacinta la primera en criticar la imaginación enferma de don Ido y también en considerar *posible* lo que se cuenta en esas novelas baratas. Los personajes realizan el doble movimiento de desvalorizar la historia por considerarla *novela*, y acto seguido, considerar la posibilidad de que esa *novela* sea cierta.

Sólo en las novelas malas se ven esos hijos de sorpresa que salen cuando hace falta para complicar el argumento. Pero si lo revelado podía ser una papa, también podía no serlo.

(...) Porque empezaba a creer que el loco, con serlo tan rematado, había dicho verdades. Las inequívocas adivinaciones del corazón humano decíanle que la desagradable historia del Pitusín era cierta. (307-308)

Si bien Jacinta esta vez se equivoca, la historia del Pitusín se volverá cierta más adelante.

En todo caso, las reflexiones del personaje especulan sobre lo factible de un argumento tan literario dentro de la *realidad* del texto. Es un doble movimiento que aparecerá a lo largo de *Fortunata y Jacinta*. Cuando la trama roza lo folletinesco, algún personaje reniega de lo que sucede diciendo que *son cosas de novela*. Sólo dos personajes tratarán de imponer en el *mundo real* —del texto— estos argumentos propios del mundo de la ficción: Fortunata y Jacinta. Los dos personajes principales tratarán de llevar a cabo la misma tarea aparentemente imposible. La única que puede llevar la empresa a cabo, es Fortunata, sobre el final de la novela.

Toda la *novela pitusiana* está contaminada por un tono farsesco, evidentemente ficcional, que denuncia el carácter artificioso de lo que se cuenta.

La trama tiene un origen popular y dos narradores muy especiales: José Izquierdo y José Ido del Sagrario.

Este último es, sin duda, el narrador más literario de la *novela pitusiana*. José Izquierdo aparece como un mentiroso que fabula a partir de la historia y, como otros personajes, desprecia la novela. Es don Ido quien lo ayuda a construir la farsa del pitusín:

—Entonces —dijo Ido, fatigado de aquel *relato incoherente y de aquel vocabulario grotesco*—, recogió usted a ese precioso niño...

Buscaba Ido la novela dentro de aquella gárrula página contemporánea; pero Izquierdo, como *hombre de más seso*, despreciaba la novela para volver a la *grave historia*. (343)

La novela pitusiana contiene narradores poco creíbles, malos narradores. José Izquierdo y José Ido del Sagrario aparecen caracterizados como dos personajes fabuladores y ridículos. José Izquierdo arma un enrevesado discurso mezcla de voces populares, errores gramaticales y voces de tono oratorio aprendidas en *clubs*. Hace gala de un protagonismo ficticio en los sucesos históricos españoles y

cuenta historias que pretenden ser verídicas. Dice contar la historia de España.

En oposición a este mentiroso-cuenta-historias de la Historia, aparecerá en la novela D. Evaristo Feijoo, que es un buen narrador de la historia de España: "Nada refería Feijoo que no fuera verdad, porque ni siquiera recargaba sus cuadros y retratos del natural".

José Ido del Sagrario, por su parte, tiene una predisposición física a la fabulación. Se dice que ha enloquecido por escribir novelas *comiendo mal*.

Aparece aquí la idea de ficción como sinónimo de locura. Ido sólo concibe *novelas de brocha gorda*.

El es el que impulsa la narración en su encuentro con Jacinta. El es quien arma la novela pitusiana y la cuenta. Izquierdo sigue con el texto de Ido del Sagrario, mintiendo y adjudicando el falso pituso a Fortunata y Juanito.

Si bien a lo largo de la *novela pitusiana*, el narrador principal se va a contaminar de ciertos giros de los narradores internos, siempre dejará entrever que lo que se cuenta es una farsa.

Cuando Jacinta ve por primera vez al Pituso, este aparece totalmente cubierto de betún. Se dice que el niño ríe detrás de su *infernal careta*. Aparece caracterizado como un *adefesio*. No es posible describir su rostro. Ido le cuenta a Izquierdo que Jacinta *le vio... quiero decir, no le vio porque estaba todito dado de negro*. (337)

El primer encuentro se da con el niño cubierto, tapado por esa máscara de mugre. En el segundo encuentro, con el *Pitusín* a cara descubierta Jacinta es la que nota el engaño.

Lo más particular fue que si cuando la fisonomía del Pituso estaba embadurnada creyó Jacinta advertir en ella un gran parecido con Juanito Santa Cruz, al mirarla en su natural ser, aunque no efectivamente limpia, *el parecido se había desvanecido*.

"No se parece", pensaba entre alegre y desalentada. (354)

Sin embargo, los deseos de ser madre permiten que se engañe. Efectivamente, el narrador modaliza las acciones de Jacinta, relativizando la realidad de sus afirmaciones, marcando el autoconvencimiento de la esposa de Sta. Cruz.

Con la risa del gracioso chiquillo resurgía de un modo extraordinario el parecido que la dama creía encontrar en él. Figuróse que

la raza de Santa Cruz le salía a la cara como poco antes le había salido el carmín del rubor infantil. "Es, es...", pensó con profunda convicción. (356)

El narrador, por otra parte, se niega a describir al niño, remitiendo al lector a un cuadro de Murillo. Por un lado se asocia el carácter ficcional, de representación, con el niño. Por otro, esta referencia se cruza con el destino final de José Izquierdo, autor de este *Pitusín*. Platón será modelo de pintores y aparecerá, tal como su pequeño fraude, en las telas. Podría decirse que estas relaciones son innecesarias y fatuas, pero intensifican la coherencia estructural del relato. Si se leyera *Fortunata y Jacinta* como si de una novela policial se tratara, diríamos que esta referencia pictórica es un indicio de la verdadera naturaleza del niño.

Más adelante, los demás personajes se niegan a creen en la ficción del Pitusín. Es, de hecho, una novela escrita para Jacinta. (Y para el lector, al estar ella focalizada).

Tal vez la diferencia central entre las dos historias novelescas que quieren ser impuestas al mundo por Jacinta y Fortunata esté en los orígenes y desarrollos de ambos textos. Fortunata saca la historia *de entre sí* y la lleva adelante prescindiendo del dinero. Jacinta, en cambio, *compra* la historia hecha por dos malos narradores y necesita de intermediarios para llevarla adelante. Jacinta actúa coherentemente, desde la familia Santa Cruz. Guillermina Pacheco y Estupiñá aparecen como intermediarios de las transacciones que los Santa Cruz realizan con miembros grupos sociales más bajos. Cuando Jacinta quiere tratar directamente con estos grupos, se equivoca y es engañada por José Izquierdo.

Guillermina es la encargada de la compra del niño y comienza demoliendo la condición de narrador de José Izquierdo. Terminará anulando completamente su condición de fabulador. La *rata eclesiástica*, en un discurso marcado por el uso del poder del dinero sobre los pobres, acusa a Izquierdo de fabulador de su propia vida, desmintiendo las leyendas que sobre él se cuentan.

—¿Quiere usted que le diga la verdad? Pues es usted un infelizote que no ha tenido parte en ningún crimen ni en la invención de la pólvora.

Izquierdo alzó la vista y miró a Guillermina sin ningún rencor. Parecía confirmar con una mirada de sinceridad lo que la fundadora declaraba.

—Y lo sostengo, este hijo de dios no es un hombre malo. Dicen por ahí que usted asesinó a su segunda mujer... ¡Patraña! Dicen que us-

ted ha robado en los caminos... ¡Mentira! Dicen por ahí que usted ha dado muchos trabucazos en las barricadas... ¡Paparrucha!

—Parola, parola, parola —murmuró Izquierdo con amargura.

—Usted se ha pasado la vida luchando por el pienso y no sabiendo nunca vencer. No ha tenido arreglo... La verdad, este vendehumos es hombre de poca disposición: no sabe nada, no trabaja, no tiene pesquis más que para echar fanfarronadas y decir que se come a los niños crudos. Mucho hablar de la República y de los cantones, y el hombre no sirve ni para los oficios más toscos... ¿Qué tal? ¿Me equivoco? *¿Es éste el retrato de usted, sí o no?*

Platón no decía nada (...) *Las palabras de Guillermina resonaban en su alma con el acento de esas verdades eternas* contra las cuales nada pueden hacer las argucias humanas (...) el infeliz hombre cayó en su conciencia como en un pozo, y allí se vio tal cual era realmente, despojado de los trapos de oropel en que su amor propio le envolvía. (...)

Veo que entre usted y D. José Ido, otro que tal, podrían inventar lindas novelas. ¡Ah! la miseria, el mal comer, ¡cómo hacen desvariar estos pobres cerebros!... (371-373)

En estos párrafos Guillermina termina con las ilusiones verbales de *Platón*, con su ficción y hasta con su palabra. El personaje enmudece y ya no narrará más. Guillermina se jacta de hacer un retrato fiel, sin ficciones, de José Izquierdo, le arrebató las riendas de esta ficción y lo anula como personaje. Sus palabras son cortantes, unívocas, inapelables.

Posteriormente, la *santa* terminará su obra de censura sobre el personaje de Izquierdo. Ya lo ha acusado de no saber escribir. Esto lo opone al otro narrador fracasado, Ido del Sagrario, que es escritor. Izquierdo es un narrador exclusivamente oral. En el texto citado anteriormente, presenciemos el paulatino enmudecimiento de Izquierdo, que termina enumerando "Parola, parola, parola"; su único, y pobre capital. Luego Guillermina le marca su futura ocupación: ser modelo de pintores.

Esta ocupación de Izquierdo termina de hundirlo en el mutismo. De ser narrador oral, pasa a ser un mudo personaje narrado por otros —los pintores—. La victoria de la santa como lebel de la clase dominante es total en tanto que Izquierdo va a terminar representando augustos personajes que antes, oralmente, caracterizó como enemigos.

El retrato que hace Guillermina, *despojado de los trapos de oropel*, es un movimiento que anula la verborrágica naturaleza de Izquierdo y preanuncia su futuro. La santa es la primera en hacer

el *retrato* del potencial modelo de pintores. Estos se encargarán de llenar a Izquierdo de oropeles en las futuras ficciones en las que participará, caracterizado como sus enemigos políticos y sin opción a la palabra.

Guillermina asocia hábilmente a los dos tocayos narradores y pasa a discutir el precio de la venta. En el juego de regateos, la santa exhibe la duda sobre la identidad del niño como forma de conseguir un mejor precio. No está ahí para demostrar la veracidad o no de la paternidad. El personaje se limita a defender los intereses económicos de Jacinta, a sabiendas de que la joven está leyendo una ficción. Es interesante la relación con Estupiñá, otro personaje mediador de la familia Santa Cruz. Estupiñá consigue para Barbarita la mejor mercadería al mejor precio posible, peleándose con los tenderos. La adquisición de los niños está marcada por un fuerte sentido comercial, constitutivo de los Santa Cruz, por otra parte.

—Señor Izquierdo; guárdese usted su *churumbé*, que lo que es este timo no le ha salido.

(...) ¡Si habrá usted creído que esta señora tenía un gran interés en apropiarse el niño! Es un capricho, nada más que un capricho. Esta simple se ha empeñado en tener chiquillos... manía tonta, porque cuando Dios no quiere darlos, El sabrá por qué... Vio al Pituso, le dio lástima, le gustó... pero es muy caro el animalito. En estos dos patios los dan por nada, a escoger... por nada, sí, alma de Dios, y con agradecimiento encima... ¿Qué te creías, que no hay más que tu piojín?... Ahí está esa niña preciosísima que llaman Adoración... Pues nos la llevaremos cuando queramos, proque la voluntad de Severiana es la mía... Con que abur...

¿Qué tienes que contestar? Ya te veo venir: que el Pituso es de la propia sangre de los señores de Santa Cruz. Podrá ser, y podrá no ser... Ahora mismo nos vamos a contarle el caso al marido de mi amiga, que es hombre de mucha influencia (...) el verá lo que hace. Si el niño es suyo, te lo quitará; y si no lo es, ayúdame a sentir. En este caso, pedazo de bárbaro, ni dinero, ni portería, ni nada. (...)
(375)

Guillermina pone la trama en términos comerciales, que es por otra parte, una variable predominante en la historia. Los Santa Cruz manejan con ese criterio por delante todos sus asuntos. La *santa* utiliza un método salvaje de regateo en el precio del niño, desarma a José Izquierdo relativizando la importancia del Pitusín —un capricho de Jacinta— y amenaza con el poder que inspira la posición de los Santa Cruz. Todos estos recursos desplegados sim-

plemente para bajar el precio. El paralelismo con Estupiñá, que regatea el precio de las mercaderías de Barbarita, es inevitable.

Guillermina ha cumplido con su papel; ha silenciado a un narrador molesto, José Izquierdo, y le da el poder de la ficción a Jacinta. Es ella quien llevará adelante una zona imposible de narrar por los tocayos narradores: la entrada del *Pituso* en la familia Santa Cruz. Izquierdo e Ido del Sagrario narraron la *zona popular* de la *novela pitusiana*. Será Jacinta la encargada de terminar esta ficción.

Se destaca en la narración el estatuto de irrealidad dentro de la novela que tiene todo este episodio. El pituso aparece ya con el nombre de *juguete* y *muñeco*, del que no se librará nunca. El narrador incorpora este apelativo que sigue caracterizando al niño como engaño, como representación.

Jacinta, ahora al mando de la *novela pitusiana*, reflexiona sobre la forma de continuar la ficción en función del *efecto* a causar en sus *lectores*. Es interesante destacar que a la hora de contar historias dentro del texto, son pocos quienes se las apañan para contar algo creíble. Sólo Feijoo es un buen narrador, amén del narrador de la novela. Jacinta reflexiona sobre cómo montar la escena en que le revelará a Juanito que ha descubierto a su hijo. El texto pone en evidencia la dificultad de narrar poniendo atención en qué reacción se quiere provocar en los lectores.

La *novela pitusiana* abunda en la farsa, el grotesco y la esperpentización de los personajes. Aparecen buscavidas, charlatanes, narradores enloquecidos. Los ricos despliegan sus poderes con salvajismo, sin delicadezas. Los personajes que en el resto de la novela mantienen cierto decoro —los padres de Juanito— cierran el episodio con pitorreos. Hasta en los momentos más terribles aparecen contando dinero. Se los ve miserables, quejándose por las monedas gastadas en los juguetes del niño.

Es de destacar cómo se ha contaminado el narrador con los narradores enloquecidos de la *novela pitusiana*. Ha extremado las diferencias, ha exacerbado los rasgos de los personajes.

Jacinta parece estar leyendo —y generando, de alguna manera— toda esta situación. La ficción que concibe con la ayuda de los dos narradores populares, es un simulacro de la segunda *novela pitusiana*. Es decir, del desenlace de *Fortunata y Jacinta*.

La inclusión de esta *novela pitusiana* dentro del texto tiene múltiples interpretaciones. Si se piensa en las estrategias narrativas seguidas por Galdós, el episodio del Pituso es especialmente productivo.

Permite desarrollar en tono farsesco una trama que más adelante tomará un tono dramático.

Los mismos personajes que intervienen en primer plano en la *novela pitusiana*, se vuelven secundarios luego para dejar lugar a otros. Es un recurso económico para contar este argumento sin perder el ritmo de la narración y abarcando distintos planos.

La *novela pitusiana* resuelve —en un tono liviano de comedia— algunos aspectos de la apropiación del pequeño hijo de Fortunata. El lector sabe, al finalizar *Fortunata y Jacinta*, con qué criterios actúan Ido del Sagrario, José Izquierdo, Guillermina Pacheco y Jacinta. Sabe qué pasa en la familia Santa Cruz si Jacinta aparece con un hijo de Juanito para criar. Todo esto se cuenta al principio de la novela.

Los últimos capítulos se concentran en Fortunata. Desaparecen casi los Santa Cruz en función de mantener el suspenso y el tono dramático. Pero es que ya no es necesario contar las reacciones de Don Baldomero o de Barbarita. Ya ambos intervinieron en una historia que lleva por tema *Jacinta-trae-un-niño-a-casa*.

En la novela, las reiteraciones estructurales sirven para condensar cada episodio. La agonía de Fortunata —breve, si se quiere—, entra en diálogo directo con la de Mauricia la Dura —episodio mucho más desarrollado—. Narrativamente, es económico. El final de la novela no se dilata. La trama toma un *tempo* mucho más rápido. Detenerse describiendo la agonía de Fortunata o, una vez muerta, la forma en que los Santa Cruz reciben al niño, sería desequilibrar este tiempo narrativo.

Muerta Fortunata, la novela entra en una distensión que no soportaría muchas páginas. Apenas si se cierran algunas historias trascendentes y el texto acaba. La *novela pitusiana*, así como otras reiteraciones del texto, completan aspectos de la trama que sería narrativamente engorroso tocar en el dramático final. Allí no será necesario contar algunas cosas, ya que fueron narradas antes.

La novela complica su estructura en una figura que se alimenta de sí misma. Las reiteraciones no son meros juegos especulares, sino que sirven para poder graduar los tiempos de la narración y completar la información que se le da al lector sobre ese mundo representado.

Por otro lado, la *novela pitusiana* insiste, como hemos visto, en su carácter ficticio. La complicada trama plagada de dramatismos será puesta en cuestión por distintos personajes. Desde Guillermina hasta la familia Santa Cruz, los discursos irán marcando

los límites de *lo real* dentro del texto, señalando los desbordes imaginativos como *cosa de novelas*.

Curiosamente, los únicos personajes capaces de aceptar esta novelería son Fortunata y Jacinta.

Jacinta acepta la novela contada por Izquierdo y ella misma la continúa ante su familia, ocupándose de la puesta en escena de la ficción ante su marido.

La versión definitiva de este texto, despreciado por los demás personajes, será elaborada por Fortunata. Ella lo concibe como proyecto y lo lleva a cabo. Es más, logra lo que no pudo hacer Jacinta: llevar el increíble argumento al estatuto de realidad instaurado por los distintos discursos que aparecen en el texto. Fortunata realiza lo que Jacinta esbozó torpemente en la novela pitusiana, con algún argumento tomado prestado de los tocayos narradores.

Lo que al principio fue farsesco, grotesco e imposible de creer, se vuelve real gracias al crecimiento del personaje de Fortunata.

Es evidente que más allá de las discusiones sobre la salvación del personaje, Fortunata es el personaje preferido del texto, que con todas en contra lleva adelante una novela dentro de la novela. Fortunata logra, de alguna manera, escribir la novela que Jacinta no pudo teminar ni con el poder del dinero. La trama considerada dentro del texto como imposible, falsa, folletinesca, es puesta dentro del texto que la rechaza y, finalmente, aceptada.

En un magistral trabajo estructural, Galdós logra forzar los límites de una novela realista incorporando en ella tramas, situaciones y descripciones propias de otros géneros. La estructura argumental logra que estos saltos aparezcan coherentes y legibles.

El movimiento desverosimilizador hacia la *trama pitusiana* (llamémosle así al argumento de la *novela pitusiana*, repetido en el final del texto en forma dramática: madre pobre abandonada por su amante rico —> niño adoptado por la esposa del amante) tiene un doble efecto. Por un lado se refuerza el sentido realista del mundo representado (se critica a los personajes que sueñan con *cosas de novelas*. Entonces, *esto no es una novela*).

Por otra parte, el desarrollo de la *novela pitusiana* implica que algunos personajes estarían predispuestos a aceptar tramas novelísticas como parte de su vida. Jacinta, metida a fabuladora, acepta la posibilidad de hacerse con un niño, hijo de Fortunata y Juanito, mediante algunas transacciones comerciales. La familia Santa Cruz acepta la posibilidad de vivir esa farsa y, de hecho, la vive por un tiempo.

Todo el episodio está cargado de irrealidad, de novelería. Co-

mo señalamos antes, el narrador exaspera los rasgos de los personajes y de las situaciones. Dentro de la *novela pitusiana* aparecen más destacadas que nunca las relaciones económicas y la estrecha relación de los Santa Cruz con el dinero, en oposición a las clases subalternas. Recordemos el episodio del billete de lotería, las bolsas de dinero sobre las que se sienta el *pituso*, las reiteradas menciones sobre el dinero gastado en juguetes. El narrador remarca estos aspectos en la *novela pitusiana*. Aparecerán más diluidos en el resto del texto.

Todo el episodio está cargado de irrealidad y exageración, esa navidad se aproxima a un carnaval donde no hay máscaras. En realidad, los personajes parecen sacarse los disfraces para actuar descarnadamente. El episodio novelesco parece posible, llevado adelante a fuerza de dinero. La trama novelesca se hace verosímil, probable, dentro de la realidad del texto.

Cuando Fortunata lleve efectivamente a cabo la *novela pitusiana*, el lector del texto conocerá las posibles reacciones de Jacinta ante la posibilidad de adoptar al niño. No será necesario narrar a Jacinta y este personaje puede diluirse hasta las últimas escenas. También conocerá el lector las reacciones de los Santa Cruz ante un heredero verdadero.

La novela, sobre el final, girará en torno a su personaje más importante: Fortunata.

La historia, que fue entrevista como parodia al comienzo del texto, puede ser llevada a cabo por un personaje popular que va a dejar atrás los valores comerciales que la nueva generación de comerciantes sustenta, para sostener simplemente sus ideales, caracterizados como los valores del pueblo español. Fortunata crece como personaje dentro del texto y logra lo que parece imposible. Lo que un personaje como Jacinta, con todo el poder del dinero no es capaz de lograr. Contar una novela increíble.

ÁLVARO FERNANDEZ

REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA EN *FORTUNATA Y JACINTA* Y EN *LA DESHEREDADA* DE BENITO PÉREZ GALDOS

A lo largo de su vasta producción narrativa, Benito Pérez Galdós elaboró una serie de ensayos en los que manifestó su opinión sobre la novela española de su tiempo. En "Observaciones sobre la novela contemporánea en España", de 1870, criticó los excesos románticos, el lirismo corrosivo, la costumbre de privilegiar la imaginación y relegar la observación. Señalaba Galdós que en ese momento no se producía literatura seria, sino la que pedía el lector: convencional y sin carácter, imitación de modelos extranjeros (Dumas, Soulié, Victor Hugo):

El público ha dicho: "Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio" y le han dado todo esto. Se lo han dado sin esfuerzo, porque estas máquinas se forjan con asombrosa facilidad (...) ¹

Frente a una novela de elaboración y consumo rápidos, llena de situaciones tan típicas como disparatadas e inverosímiles, Galdós propuso "una novela nacional de pura observación" o "una novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos".

Años más tarde, en el discurso de ingreso a la Real Academia Española, "La sociedad presente como materia novelable", leído en 1897, Galdós definió a la novela como imagen de la vida y afirmó que "el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones (...) todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea". ²

1 La cita pertenece a Pérez Galdós, Benito, *Ensayos de crítica literaria*. (Selección, introducción y notas de Laureano Bonet). Barcelona, Editions 62, S.A., 1972.

2 *Ibid.*, pp. 175-176.

Hoy nos referimos a las pretensiones del realismo decimonónico y consideramos pertinente abordar ciertos problemas que se han planteado: la hipercodificación de su discurso, el puro artificio en función de un efecto de realidad o las técnicas de verosimilización que tienden a ese fin. Nada de esto le importaba señalar a Galdós, para quien las únicas estructuras dignas de ser analizadas y recreadas eran las socio-históricas, para insertar al individuo en ellas y mostrar una coincidencia de destinos.

El rechazo conciente de una literatura romántico-folletinesca y la opción por el realismo no solo aparecen en textos teóricos sino también en la ficción galdosiana; trataré de ilustrar esto con ejemplos tomados de dos novelas: *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta*. En ellas descubrimos, sin embargo, una paradoja: ambas incorporan recursos del folletín. Veremos más adelante de qué manera lo hacen.

Antes de considerar las novelas mencionadas, me referiré brevemente a un cuento escrito al año siguiente de la publicación del primer ensayo citado, titulado "La novela en el tranvía", que pone en escena los estragos que provoca en un individuo la imaginación exaltada por disparates literarios. Durante un viaje por Madrid, este personaje oye de boca de un médico amigo suyo parte de la historia de una cierta condesa víctima de un intrigante mayordomo. La similitud del médico con los literatos de moda es manifiesta, ya que aquel se caracteriza por "la amenidad de su trato y el complaciente sistema de no dar a los enfermos otro tratamiento que el que ellos quieren". Cuando el médico baja del tranvía, el protagonista se encuentra nuevamente con la historia de la condesa en un periódico que sirve de envoltorio de unos libros; se trata de un "papelucho, folletín, sin duda, traducido de alguna de esas desatinadas novelas". Esto lo trastorna al punto de creer que las conversaciones de los otros pasajeros que lo acompañan en el viaje se refieren a aquella condesa en apuros, y que ellos mismos son parte de la intriga. Con la actitud quijotesca que asume al salir en defensa de la dama, el protagonista solo logra ponerse en ridículo.³

³ Utilizo una edición de las *Obras completas*. Tomo VI. Madrid, Aguilar, 1942, pp. 503-515.

1. VIDAS DE FOLLETÍN

“Imagen de la vida es la novela”, afirmó Galdós, y creó personajes engañados por creer lo opuesto, es decir, que la vida reproduce lo que ocurre en la ficción.

Un caso paradigmático es el de Isidora Rufete, quien mira su existencia en el espejo del folletín; cree ciegamente en unos documentos falsos que certifican que ella es nieta de la marquesa de Aransis y piensa que el suyo

No es caso nuevo ni mucho menos (...). Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! Y ¿qué cosa hay más linda que cuando nos pintan a una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una guardilla y trabaja para mantenerse, y esa joven (...) llora mucho y (...) luego, en cierto día se para una gran carretela en la puerta y sube una señora marquesa muy guapa, y va a la joven, y hablan (...) y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa? (Cap. 7)⁴

Su tío Santiago Quijano-Quijada le aconseja en una carta que se registre bien el cuerpo buscando algún lunar o seña que sirva para el reconocimiento, ya que “de eso están llenas las historias” (Cap. 18). Su tía Encarnación, en cambio, quiere que Isidora entre en razón: “En setenta y ocho años no lo he visto nunca... Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas” (Cap. 3).

Isidora Rufete tiene una segunda vida, forjada durante sus insomnios por su fantasía, y cuando se encuentra ante la necesidad de trabajar, busca la ocupación que se adecue a modelos novelescos:

Pensó, pues, que la costura, la fabricación de flores o de encajes le cuadraban bien, y no pensó en ninguna otra clase de industrias, pues no se acordaba de haber leído que ninguna de aquellas herófnas se ocupara de menesteres bajos, de cosas malolientes o poco finas. (Cap. 20)

Cuando ella le sugiere a Joaquín Pez que vivan juntos, ocultamente, él rechaza la propuesta por simplista y novelesca. Dice que los novelistas “han introducido en la sociedad multitud de ideas

4 Cito por la edición de 1977 de Alianza editorial, Madrid.

erróneas. Son los falsificadores de la vida, y por esto deberían ir todos al presidio" (Cap. 30).

Los personajes de *Fortunata y Jacinta* no muestran, de la misma manera que Isidora, una tendencia a imitar con sus vidas la ficción. Sin embargo Fortunata, que conoce *La dama de las camelias* por haber escuchado su lectura, se compara con la protagonista cuando Nicolás Rubín le pide que realice un acto de abnegación y deje a Maximiliano:

Recordaba la escena aquella del padre suplicando a la dama que le quite de la cabeza al chico la tontería de amor que le degrada, y sintió cierto orgullo de encontrarse en situación semejante. (...) aceptó aquel papel que se le ofrecía, ¡y vaya si era bonito! (Segunda IV,4)⁵

Por otra parte, cuando Jacinta se entera de lo ocurrido entre su esposo y Fortunata, el narrador señala que

aunque Jacinta no conocía personalmente a ninguna víctima de las palabras de casamiento, tenía una idea clara de estos pactos diabólicos por lo que de ellos había visto en los dramas, en las piezas cortas y aun en las óperas (...) (Primera V, 2)

Por su lado Juan toma prestadas expresiones cristalizadas del ámbito literario y las usa en su discurso amoroso con Jacinta, pero en un registro irónico. Le asegura: "Te amo con delirio, como se dice en los dramas" (Primera V,5).

En el episodio del Pitusín falso, Jacinta se siente protagonista y a la vez autora de un folletín cuando elabora un plan para presentar al niño a la familia:

Depositaría su hallazgo en casa de su hermana Candelaria (...) Todo el toque estaba en observar la cara que pondría Juan al verle. ¿Diríale algo la voz misteriosa de la sangre? ¿Reconocería en las facciones del niño las de ...? (...) Imaginándose lo que iba a pasar, la turbación del infiel, el perdón suyo, y mil cosas y pormenores novelescos que barruntaba, producíase en su alma un goce semejante al del artista que crea y compone (...) (Primera X,1)

Cuando finalmente se revela el engaño, Juanito juzga la calidad literaria de esta "novela" de Jacinta: "Y puedes creerlo: si como historia el caso es falso, como novela es cursi" (Primera X,7).

5 Cito por la edición de 1952 de Austral, Buenos Aires.

Joaquín Pez, en una novela; Juan Santa Cruz, en la otra. Pareciera que por lo general son los personajes masculinos de Galdós quienes intentan hacer a las mujeres más realistas desacreditando sus fantasías románticas. Y, sin embargo, tenemos representada en el personaje de Ido del Sagrario, en *Fortunata y Jacinta*, la gran locura que provoca el folletín. Este literato que vive en la miseria, de tanto escribir sobre damas infieles y duques adúlteros, tiene ataques de celos cada vez que come bien.

A pesar de que Galdós fustigó duramente el folletín (no el sistema de entregas sino la literatura de evasión que se solía publicar en esta forma), se valió de sus recursos en novelas como las que nos ocupan.⁶

Además, los mismos lugares comunes del folletín no se desdennan en la ficción galdosiana, pero aparecen parodiados y resueltos de una forma diferente: Isidora Rufete no resulta ser la nieta de la marquesa, el niño que encuentra Jacinta no es el hijo de su marido, el problema del adulterio no se resuelve con duelos y muertes, ni Fortunata consigue con el amor romper las barreras sociales y legitimar su relación con Juan Santa Cruz.⁷

Obsérvese también, como ejemplo, la explotación del recurso del reconocimiento del hijo de Santa Cruz. Cuando se trata del falso, la situación se carga de tintes melodramáticos para resultar finalmente una gran equivocación; frente a esto, el encuentro de los Santa Cruz con el verdadero heredero, el hijo que Fortunata cede a Jacinta, no se pone en escena.

6 José F. Montesinos, 1963, señala que "Galdós se vio ante el folletín un poco como Cervantes ante los libros de caballerías, despreciables, no porque fueran de caballerías, sino por estar llenos de disparates. Galdós no llega a decirlo, pero creo que él también pensaba que sin disparates, sin forzar las cosas, una ficción vertiginosa que mantuviera en vilo al lector y lo dejara sin aliento, era perfectamente legítima." ("Galdós en busca de la novela", *Insula*, 202.)

7 María del Carmen Porrúa, 1985, afirma que "el lector de la novela realista sabe que está ante la ficción pero espera indicios que le demuestren que la historia que está leyendo es real, que sucedió y que no puede ser de otra manera, que las condiciones sociales, económicas, morales, etcétera, se cumplirán inexorablemente. No hay milagros en la novela realista. El lector no espera sucesos maravillosos que transformen el destino del personaje; espera sucesos razonables. ("La función de la ambigüedad en la protagonista de *La desheredada* de Galdós." *Revista de Filología*. Año XX, 1).

2. LA NOVELA REALISTA HABLA DE SI MISMA

Además de presentar una crítica de la literatura del momento, según hemos visto, las novelas de Galdós reflejan muchas veces su propio proceso de construcción y exponen incluso una teoría sobre el arte de novelar.⁸

Esta autorreflexividad se observa en distintos niveles; sirvan como ejemplos los casos en que el narrador omnisciente o algún personaje teorizan sobre la novela, y las historias enmarcadas que tienen a los personajes novelescos como narradores, receptores e incluso críticos —quienes a veces expresan tener conciencia del papel asumido— y que actúan como espejos de la narración total. John Kronik, en un trabajo sobre las narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*, señala que en toda la producción galdosiana está presente la doble dimensión de recreación mimética y autorevelación novelesca.⁹

Hacia el final de aquella novela, el narrador refiere en tercera persona una conversación entre dos personajes que ha sido comentada con frecuencia por la crítica: en el camino hacia el cementerio, Segismundo le cuenta a Ponce la historia de Fortunata, y este dice que en ella hay elementos para una novela, aunque

el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazónada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien. Segismundo no participaba de tal opinión, y estuvieron discutiendo sobre esto (...) resultando al fin que la fruta cruda bien madura es cosa muy buena,

8 En este sentido, y siguiendo a Roland Barthes, 1964, es posible hablar de la modernidad de un escritor del siglo XIX como Benito Pérez Galdós. Dice Barthes: "Durante siglos, nuestros escritores no imaginaban que fuese posible considerar la literatura (el término mismo es reciente) como un lenguaje, sometido, como todo otro lenguaje, a la distinción lógica: la literatura nunca se reflejaba sobre sí misma (a veces sobre sus figuras, pero nunca sobre su ser), nunca se dividía en objeto a un tiempo contemplador y contemplado; en una palabra: hablaba, pero no se hablaba. Y más tarde, probablemente con los primeros resquebrajamientos de la conciencia burguesa, la literatura se puso a sentirse doble: a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura-objeto y meta-literatura." (Barthes, Roland, "Literatura y Meta-literatura" En *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix-Barral).

9 Ver Kronik, 1982, "Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*" en *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Ed. Castalia, p. 273.

y que también lo son las compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos. (Cuarta VI,16)

Fortunata ha muerto y alguien cuenta a otro su historia; se pone así en escena lo que ha hecho el narrador de la novela hasta el momento y, a continuación, se teoriza sobre lo que constituye la pretensión del realismo decimonónico: la reproducción de la vida.

Según señala Ana Fernández Sein refiriéndose al pasaje citado, "Galdós parece reconocer tanto la validez de imitar la contingencia y el desorden, la crudeza y la agitación de la vida humana en una novela como la voluntad opuesta de seleccionar y organizar artísticamente esos materiales, de imponerles orden, coherencia y límites" (Fernández Sein, 1988). No estoy de acuerdo con esta observación; creo más bien que este párrafo de la novela se refiere a un paso previo al de la necesaria elaboración (selección y organización artística de los materiales): Galdós nos dice que hay frutos del árbol de la realidad muy sabrosos de por sí como para convertirse en materia novelable con escasos aderezos de la imaginación.

2.a. *La producción de una historia*

Para un escritor como Galdós, el punto de partida es la observación de los hechos de la realidad.¹⁰ En las dos novelas consideradas, esta actitud de observación no aparece en ningún personaje de la misma forma que está presente en Estupiñá (*Fortunata y Jacinta*). Se nos dice que Plácido Estupiñá tenía "un inmenso saber en esa historia viva que se aprende con los ojos" y una gran "erudición ocular" (Primera III,1). Sabemos que "no poseía Estupiñá ningún libro, pues no necesitaba de ellos para instruirse. Su biblioteca era la sociedad, y sus textos las palabras calentitas de los vivos" (Primera III,4). Este personaje nos recuerda al propio Galdós cuando escribió los *Episodios Nacionales*, recogiendo testimonios orales, y valiéndose de mucha observación y de pocos libros.

Cuando doña Barbarita le encarga a Plácido que vigile a su hijo, aquel sigue a Juanito y observa lo que este hace para luego convertirse en narrador. Entonces se complace en ir con los cuentos "en voz baja y melodramática" (Primera IV,1) y más tarde, para no

¹⁰ Se dice que Balzac, en sus frecuentes paseos por París, solía elegir a algún desconocido y lo seguía, tratando de adivinar quién era, qué hacía y cómo vivía. Y el mismo Galdós recorría Madrid y conversaba con la gente para recoger historias.

disgustar a la señora, retacea, esconde lo que sabe. Estupiñá-narrador es dueño de la información ya que la maneja como quiere; la recorta y dosifica, la adorna, la ofrece o la niega.

Muchos personajes en estos textos cuentan a otros historias, hechos del pasado que, por lo general, tienen que ver con sus vidas o con las de otros personajes novelescos. Como observa Kronik, estas narraciones interiores reflejan la constitución de la narración total que las contiene.¹¹

Augusto Miquis, en *La desheredada*, aparece como informante del narrador al comienzo de la segunda parte. El comenta "largamente" y "con gusto" los últimos sucesos relativos a la vida de Isidora y los vincula a la situación socio-política de España. José Relimpio, en sus efemérides verbales, también suministra información detallada sobre la historia de España y la de Isidora.

En *Fortunata y Jacinta*, Juanito no quiere ser muy explícito con Jacinta al hablar de su pasado durante el viaje de novios, y le cuenta a grandes rasgos, suavizando asperezas y generando suspense al demorar la revelación del nombre de su amante. Por el contrario, Fortunata es muy franca con Maximiliano y arroja una luz vivísima sobre los sucesos que refiere, haciéndolos reverberar con su lenguaje pintoresco.

2.b. *La voluntad de corregir*

En las novelas de Galdós encontramos la intención de corregir vicios individuales y sociales, aunque esto no sea para él la finalidad del arte.¹²

En *La desheredada*, se intenta limitar los excesos de la imaginación, encarnados en Isidora Rufete. La dedicatoria (a los maestros de escuela, que enseñan lógica y sentido común) y la moraleja (que señala la manera adecuada de hallar mejores posiciones en la

11 Ver Kronik, 1982, p. 255.

12 En "Observaciones sobre la novela contemporánea" señala Galdós: "Los vicios y virtudes fundamentales que engendran los caracteres y determinan los sucesos son también estos de por acá. Nada de abstracciones, nada de teorías; aquí solo se trata de referir y de expresar, no de desarrollar tesis morales más o menos raras y empingorotadas; solo se trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos, diciéndolo siempre con arte. Si nos corregimos, bien; si no, el arte ha cumplido su misión, y siempre tendremos delante aquel espejo eterno reflejador y guardador de nuestra fealdad".

vida) manifiestan aparentemente una voluntad reformista a este respecto.

Pero en la sociedad hay muchos otros males que se deberían corregir, y es revelador el capítulo 12 que, bajo la forma de un sermón, expresa con ironía los defectos morales de la familia Pez y, en ella, los de una buena parte de la burguesía española: la cursilería, el deseo de aparentar, el desprecio del trabajo y el oportunismo. El mismo capítulo señala en Joaquín Pez rasgos negativos similares a los de Juan Santa Cruz: una cháchara frívola pero seductora, calidad de galán incorregible, ausencia de vigor moral e indolencia. Podríamos decir que este capítulo realiza lo que hace el texto en su totalidad: sermonear con humor e ironía a la sociedad marcando los principales vicios contemporáneos.

En el caso de *Fortunata y Jacinta*, la novela habla de sí misma al final y se define como un discurso capaz de cuestionar libremente el estado de la sociedad. No lo hace explícitamente ni se vale de moraleja alguna, sino que es la actitud que asume Maximiliano Rubín la que refleja lo que hace el texto: Maxi parte de la observación y del razonamiento para juzgar ciertas actitudes que en su medio social se consideran aceptables o bien "perdonables". Primero juzga el proceder de Juanito y, en éste, el de los señoritos que seducen a muchachas como Fortunata para luego abandonarlas (Segunda II,1) y, al descubrir más tarde que el Delfín engaña a Jacinta con Aurora, reflexiona en estos términos: "Esto lo tolera y aun lo aplaude la sociedad... Luego es una sociedad que no tiene vergüenza. ¿Y qué defensa hay contra esto? En las leyes, ninguna." (Cuarta V,4). El marido de Fortunata hace lo mismo que realiza la novela en su totalidad: cuestionar los valores de una burguesía degradada. Es cierto que el cuestionamiento que hace la novela es mucho más amplio que el de este personaje, pero cuando Maxi finalmente es conducido al Leganés, hay en sus últimas palabras un gesto de libertad interior que refleja el de la propia novela. Maximiliano sabe que el pensamiento no puede guardarse en las jaulas como las gallinas de esta historia (que simbolizan a Fortunata y, en ella, al cuarto estado). Es posible acallar al pueblo —al menos por el momento—, pero las ideas de Maxi (que denuncian algunas contradicciones de la burguesía) quedan en libertad a pesar de su confinamiento en el hospicio. Y la novela prácticamente se cierra con su afirmación —la de Maxi y la del texto—: "No encerrarán entre murellas mi pensamiento".

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- BARTHES, R. 1964. *Ensayos Críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- CAUDET, F. 1983. Prólogo a Pérez Galdós, Benito, *Fortunata y Jacinta*, Edición de Francisco Caudet, Madrid, Cátedra.
- 1994. "Fortunata y Jacinta: el 'Naturalismo espiritual'" en *Textos y Contextos en Galdós*, Madrid, Castalia.
- FERNANDEZ SEIN, A. 1988. "Razones y sinrazones de un final: apuntes sobre la 'geometría' de Fortunata y Jacinta" en *La Torre*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Coloquio Galdosiano, Fortunata y Jacinta cien años después, Homenaje a Stephen Gilman, Año II, núm. 6.
- HAMON, P. 1970. "Un discours contraint", *Poétique*, 16.
- KRONIK, J. W. 1982. "Narraciones interiores en Fortunata y Jacinta" en *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Editorial Castalia.
- PORRUA, M. C. 1985. "La función de la ambigüedad en la protagonista de La desheredada de Galdós", en *Filología*, Año XX, 1.

FORTUNATA Y JACINTA DE BENITO PÉREZ GALDOS, UNA NOVELA ROMÁNTICA O UN FOLLETÍN REALISTA?

Si bien el realismo es una categorización que uno cree tener bien definida, ha habido, en ciertas épocas y lugares, problemas para determinar sus límites. Uno de estos casos se verifica con el realismo en España que, al llegar tardíamente, hubo de contener en su esencia elementos del movimiento anterior: el romanticismo.

El aspecto romántico al cual se hará referencia es *lo folletinesco* en una obra que bien podría catalogarse como bastante representativa del más crudo y perfecto realismo español: *Fortunata y Jacinta* de Benito Perez Galdós. Del más perfecto realismo porque no en vano fueron escritas 763 páginas para lograr una extraordinaria y minuciosa descripción histórica, geográfica, política y social de la época.

Galdós relata la historia de un típico triángulo amoroso: un señorito español, su inmaculada esposa y una tentadora y exuberante mujer de pueblo. La propuesta es demostrar que, muy a su pesar, Galdós integra, y no de manera superficial, técnicas folletinescas, además de temáticas típicamente melodramáticas. Muy a su pesar porque en más de una ocasión Galdós declara su convicción y su respeto por el realismo y, en contraposición, su rechazo al género de folletín, aspecto que también se hará cargo este trabajo de demostrar y señalar.

A partir del encuentro de estos elementos, es importante rescatar el término acuñado por Donald Fanger (1965) "realismo romántico" para caracterizar este estilo —término que los alemanes prefieren denominar "realismo poético". Ya sea con uno u otro término, lo que se quiere señalar es la hibridación, la superposición de elementos de diferentes movimientos.

Sin embargo, históricamente, esta imbricación no sería del todo arbitraria. Sería interesante tener en cuenta que entre los años 1830 y 1848 cristalizan en Europa una serie de fenómenos de ca-

rácter político, económico, social y cultural que irán afirmando, gradualmente, el predominio de la burguesía que, a su vez, conlleva el desarrollo simultáneo del cuarto estado, la clase obrera. Es decir, Galdós estaría reflejando "realísticamente" a la sociedad. Sin embargo, el quid de la cuestión residiría en relatar este suceso de imbricación social pero sin utilizar técnicas de folletín.

El trabajo entonces, consistirá por un lado, en determinar cuándo, dónde y cómo, se utiliza el folletín y si realmente la novela puede ser considerada una obra típicamente realista. Por otro, verificar que en las ocasiones en que se utilizan estas técnicas folletinescas, "casualmente", hablan los personajes del cuarto estado o se habla de ellos. Como si la entrada de estos personajes en "La" Literatura, pudiera llevarse a cabo sólo a través de una literatura menor.

Para esto es necesario recordar ciertas características folletinescas. Es decir qué se cuenta y la forma que se utiliza para contar.

El folletín se adapta a un modelo bastante rígido donde se encuentra un elemento fundamental, el suspenso: la suma de acciones inconclusas en el momento más crítico y la develación de algo interminablemente postergado como técnica impuesta para mantener latente el interés de los lectores. Tomemos dos ejemplos de la primera parte:

—(...) Tú quieres saber? Pues te lo voy a contar, para que me quieras más. (...)

—Espérate a que llegemos a Zaragoza.

—No, ahora. (I, 108)

Esto que te voy a decir es el último párrafo de una historia que te he referido por entregas. (I, 378)

En el primer ejemplo, Juanito relata la historia de Fortunata a su mujer creando en ésta gran ansiedad, y no es sino hasta el otro capítulo que seguirá contando. En el segundo ejemplo el protagonista mismo expresa la forma en que ha relatado su historia. En ambos casos verificamos la técnica y también la presencia indirecta del cuarto estado.

—Te lo digo?..., te lo digo? (II, 361)

En este caso también es la técnica pero ya es Fortunata la que escucha, está presente el cuarto estado directamente.

La tercera posibilidad en la utilización técnica del folletín es con una actitud apelativa por parte de Galdós:¹

La materia básica y principal del folletín son los sentimientos, elemento que es, sin lugar a duda, el meollo de *Fortunata y Jacinta*. El contexto histórico y geográfico, aunque exhaustivo, no es más que el marco para el desarrollo de una historia de amor.

Beatriz Sarlo (1985) comenta que los sentimientos están organizados según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral. Además agrega que cuando el deseo se opone al orden social, la solución suele ser la muerte o la caída. En *Fortunata y Jacinta* el deseo es el móvil del conflicto, justamente es Galdós quien dice que el deseo, al romper con el orden social, es el que instaura el orden novelesco. Juanito desea fervorosamente a Fortunata lo que lo instiga a convertirse en adúltero. Indudablemente esto conlleva una oposición al orden social: los personajes pertenecen a clases diferentes.

El hombre bien criado y la mujer ordinaria no emparejan bien. (I, 117)

La moralidad, en cambio, juega más en el campo de cómo resolver el tema de los deseos: continuamente Fortunata es aconsejada por otros personajes que insisten en que no es tan terrible la incompatibilidad social o el estado civil del hombre sino el hecho de que la sociedad se entere, en una palabra "el qué dirán", ya que Juanito está casado y no precisamente con Fortunata.

—Hay que guardar en todo caso las santas apariencias (...) cuando se quiere, el secreto se consigue. (II, 489)

Por último, la resolución del conflicto es también en esta novela, la muerte. Fortunata muere e, indudablemente, es la única manera de finalizar esta historia. No hay alternativas. El amor no es más fuerte que las barreras sociales, aunque Fortunata no lo crea así:

Lo que Fortunata había pensado era que el amor salva todas las irregularidades, (...) que rectifica las leyes, derogando las que se oponen.

1 " Volvió Jacinta al comedor. Si cumplió el encargo de Guillermina, lo veremos a su tiempo (...) como verá el que siga leyendo." (II, 442)

Pero el desenlace confirma las diferencias: en definitiva el final esperado (típico, por otra parte, del folletín): la protagonista se ve obligada a capitular, pacta con la sociedad como en este caso en que Fortunata entrega a su hijo a Jacinta.

La mujer es un personaje que tiene como destino la desdicha, porque sus pasiones se ven frustradas y porque tiene que pagar las consecuencias que le trae haberse entregado a ellas. Su mundo se centra en el deseo como algo impulsivo, instintivo, casi incontrolable, tal como lo dice Guillermina:²

Esto, de alguna manera, se entrelaza con las características generales del ambiente al que pertenece. No es sólo la mujer sino el "pueblo" el que tiene su destino designado.³

En definitiva la moral de estas narraciones folletinescas se articula alrededor de dos hechos fundamentales: la felicidad fuera de la norma es imposible y la ignorancia, la pobreza, etc. pueden ser justificaciones pero no alcanzan a revertir el desenlace desdichado. La verdadera figura antagonista, el verdadero enemigo en estos relatos es el destino.

Respecto al papel de la mujer en el folletín, es relevante insistir sobre el deseo que debe existir para que la historia se desarrolle. No sólo Juanito desea a Fortunata. Todos desean a Fortunata. Se diría que esta mujer más que persona es *el deseo* personificado. Es por eso que sólo puede tener fuerza en la narración si se presenta con características particularmente tentadoras, que además deben contraponerse radicalmente a las de las otras mujeres. Como si la belleza conllevara en su esencia el pecado.⁴

Fortunata es pobre pero bellísima. Su belleza es lo único que le permite participar en esta novela. Es una mujer que, por sobre todas las cosas, posee un gran erotismo (concepto que el folletín cultiva). Pero, como decíamos, además es pobre, lo que indica un obstáculo para su felicidad. Por eso es esencial su belleza. Es con lo único que cuenta: si la muchacha pobre no es hermosa, el hombre rico no se descontrola, ergo no habría habido relato.

2 " - Tiene usted las pasiones del pueblo, brutales y como un canto sin labrar." (lo dice Guillermina) (II, 564)

3 " (...) la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo." (I, 117)

" (...) la dejó abandonada en medio de las calles ... (...) su destino es el destino de las perras (...)." (I, 140)

" El se empeñaba en que yo fuera de otro modo; pero la cabra siempre tira al monte. Pueblo nació y pueblo soy (...)." (II, 455)

4 " - Las mujeres casadas no deben ser muy hermosas (...)." (II, 299)

Un motivo recurrente del folletín y que en *Fortunata y Jacinta* deviene fundamental, es el tema de los hijos: el nacimiento de éstos, su sustitución, las falsas identidades. Todos estos aspectos aparecen en la novela de manera muy precisa: Fortuna insiste en que Juanito es su marido, aunque la iglesia no haya dado el “nombriamiento”, por el sólo hecho de que ella es la madre de su único hijo. La maternidad le otorga estado civil, es un derecho, una obligación. Ella se lo merece. Sin embargo se desconfía, se niega, se producen confusiones, se logra engañar. Se crea, en definitiva, el telón folletinesco:⁵

Por último es indispensable recalcar y verificar las ocasiones en que, ciertas características del folletín, son criticadas. Justamente aquellas que se desarrollan de manera casi igual en la novela de Galdós. En general estos comentarios son dichos por el personaje de Ido del Sagrario, escritor que está loco:

de escribir tanto adulterio (...) (y) porque estuvo escribiendo cosas de mujeres malas (...). (I, 234- 293)

Ido simboliza otra cara del mismo Galdós porque, en definitiva, veremos que se parodia lo que en realidad se critica, tal como se demuestra en estos ejemplos:

Sólo en las novelas malas se ven esos hijos de sorpresa que salen cuando hacen falta para complicar el argumento. (I, 239)

Esos hallazgos de hijos parecen cosa de novela. (I, 345)

Galdós, como correctamente Francisco Caudet comenta, hubiera querido escribir una novela completamente realista, pero ésto le hubiera permitido, simplemente, la creación de una novela costumbrista sin acción. Por eso, la amalgama con el folletín es lo que le permitió, en definitiva, obtener acciones.

Las partes folletinescas tienen una intencionalidad que podría ser técnica, es como la utilización de un recurso: hay que integrar como personaje al pueblo, pues entonces hablemos como el pueblo. Y esto sí queda claro, hablemos como el pueblo pero diferenciémosnos; Galdós, a pesar del sentimiento de solidaridad que siente por *Fortunata*, la sigue con mirada severamente crítica y no puede

5 “Ya te veo venir: que el Pitusín es de la propia sangre de los señores de Santa Cruz. Podrá ser y podrá no ser... .” (I, 324)

“El chico será ó no será... quién lo sabe!” (I, 334)

ocultar sus reservas ante la clase social que ocupa. Quién otro sino Galdós podría estar escondido tras estas palabras puestas en boca del narrador?

—Quien va a ir a la cárcel es ésa —chilló la agresora, frenética, re-vertida otra vez bruscamente a las condiciones de su origen, mujer del pueblo, con toda la pasión y la grosería que el trato social había disimulado en ella (...) (II, 718)

Por último y como elemento más importante insistimos en la ya citada inclusión romántica dentro de un texto realista, lo que Biruté Ciplijauskaité denomina “el romanticismo como hipotexto en el realismo”. El collage es permitido. Y Galdós reconoce que el folletín le sirve para otorgarle temas más escabrosos, elementos populares que, en definitiva, ayudan a la acción. La pasión es, para Galdós antisocial y por ende literalmente interesante.

El amor, como decía José Ingenieros (1970, parte IV), al ofrecerse como tentación peligrosa para la moral, se convierte en impulso narrativo. Y esto ha sido lo que, en definitiva, convenció a Galdós.

BETINA LIPPENHOLTZ

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- AA.VV. 1988. *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Ed. Yvan Lissorgues, Toulouse.
- CAUDET, FRANCISCO. 1986. “El folletín en *Fortunata y Jacinta*” en *Les productions populaires en Espagne 1850-1920*, Ed. Burdeos: CNRS.
- FANGER, DONALD, 1965. *Dostoievsky and Romantic Realism. A study of Dostoievsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol*. Harvard University Press, Cambridge.
- PEREZ GALDOS, BENITO. 1952. *Fortunata y Jacinta* (dos historias de casas), Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid (I).
- PEREZ GALDOS, BENITO. *Fortunata y Jacinta* (segunda Edición), Colección Austral (II).
- INGENIEROS, JOSÉ. 1970. *Tratado del amor*, Buenos Aires, Losada, 3a. edición.
- RIVERA, JORGE. 1967. *Eduardo Gutierrez*, CEAL, Buenos Aires.
- REQUENA, JESUS GONZALEZ. 1986. “La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk”, Ed. Hisperión, España (fotocopia).
- SARLO, BEATRIZ. 1985. *El imperio de los sentimientos*, Catálogos Editora, Buenos Aires.

REPRESENTACIÓN FEMENINA Y POLÍTICA DOMÉSTICA EN *TORMENTO* DE GALDOS

1. UN BINOMINO CLÁSICO: BURGUESÍA / NOVELA DECIMONÓNICA

Los estudios dedicados a analizar la aparición y triunfo de la novela del siglo XIX llamada realista, en sus relaciones con la serie social, coinciden en otorgar un papel clave en la evolución del género a la suerte corrida por la burguesía como nueva clase dominante. Según Peter Bürger (1987), los contenidos de carácter político de la novela realista están al servicio de la autocomprensión del mundo burgués. Sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX la ficción empezará a dejar de ser un medio para la reflexión sobre la situación del hombre en la sociedad. Para Roland Barthes (1967), la novela decimonónica permitió a la burguesía triunfante del siglo pasado construir un mundo autártico, jerárquico, seguro, a la medida de los propios valores concebidos con alcance universal.

En la misma dirección, Juan Oleza (1984) sostiene que el realismo es un modelo cultural que expresa un momento de optimismo de la burguesía consolidada en Francia a partir de 1830. Los elementos formales del realismo manifiestan la confianza en la posibilidad de controlar los conflictos entre el hombre y el espacio social a través del castigo y regeneración de los rebeldes, y del premio a aquellos que, en armonía con el medio, luchan por lograr reformas justas y necesarias.

No es mi cometido abundar aquí sobre lo ya escrito con largueza acerca de la estrecha ligazón entre la obras de Pérez Galdós y la etapa ascensional de la burguesía española, cuyas luchas por imponerse como clase dominante tienen lugar en condiciones históricas diferentes a las de Francia. Para Oleza, —como para Guillermo de Torre y Gonzalo Torrente Ballester, citados por el profesor de la Universidad de Valencia—, el autor de *Fortunata y Jacinta* es

“el más típico representante de la ideología burguesa que inició la revolución, que contribuyó a consolidarla y que, finalmente, entró en crisis a finales de siglo” (Oleza, 1984, 92).

Francisco Caudet (1983), a partir de una concepción dialéctica de las relaciones del escritor con el referente socio-histórico, subraya igualmente la vinculación, desde su punto de vista problemática y sujeta a cambios y conflictos, de la obra galdosiana con la burguesía española (11-86).

He debido mencionar, una vez más, la génesis paralela de la novela decimonónica y la emancipación y consolidación de la clase burguesa porque es imprescindible para introducir el tema de este trabajo, surgido de la siguiente observación: la novela del siglo XIX, al servicio de la omnicomprensión burguesa del mundo, presenta con una frecuencia harto destacable situaciones protagonizadas o coprotagonizadas por una mujer en torno al conflicto que podemos llamar *contrato matrimonial*. Se nos plantea entonces un interrogante acerca de la significación de este conflicto, que generalmente transcurre en la esfera de la vida privada —en un ámbito identificable como doméstico— y es conducido casi siempre por personajes femeninos que desempeñan papeles decisivos en su resolución. La frecuencia con que, en las novelas realistas, el *contrato matrimonial* constituye el eje del desarrollo argumental, o bien es motivación decisiva de las peripecias de un personaje, nos lleva a indagar en la relación de esta circunstancia de índole privada con la representación, en la novela decimonónica, de un mundo jerárquico, ordenado, estable y totalizador.

2. BUSCAD LA MUJER

La prestigiosa crítica Nancy Armstrong (1991) realiza un exhaustivo análisis de la relación existente entre el auge de la ficción que la autora denominó *doméstica*, y la ascensión y consolidación de la clase media. Algunas de las hipótesis con las que trabaja Armstrong, más allá de su particular atención a la serie literaria y cultural inglesa, tienen un alcance suficientemente universal como para servir de guía o patrón a otras tradiciones literarias, aun cuando los procesos de surgimiento y luchas de la clase burguesas se hayan desenvuelto en circunstancias y tiempos heterogéneos en los distintos países de occidente.

Me detendré en aquellas hipótesis que ofrecen una posible entrada para responder a las cuestiones enunciadas anteriormente.

1. En la novela que acompañó el ascenso de la clase media, el lenguaje de las relaciones sexuales aparece separado del lenguaje de la política. Esta demarcación permitió el crecimiento del poder de la mujer doméstica en la vida privada, desde donde se proyectó al campo de la cultura a través de la autoridad sobre la casa, el ocio, las modalidades del cortejo, las relaciones de parentesco.

2. A partir de la novela doméstica, se impone un nuevo modelo femenino que reemplaza los valores que acompañaban a la mujer según los requerimientos vigentes entre las clases nobles. Cualidades vinculadas al nacimiento, al título, al status, cedieron paso a la preeminencia de las cualidades mentales reveladas a través de matices sutiles de comportamiento y de la práctica de una virtud que transforma el deseo masculino en amor de clase media, adecuándolo a las normas de una monogamia heterosexual.

3. La novela doméstica despliega las operaciones del deseo humano como si fueran independientes de la historia política; este procedimiento le permite neutralizar los conflictos ideológicos de distinta naturaleza, tal como sucede con las diferencias entre personas de distintos rango social.

4. La ficción contribuyó a formular el espacio hoy conocido como *el hogar* y lo usó como contexto para definir el comportamiento normal, rechazando como ruido o aberración las conductas no integradas en ese paradigma. La lucha de la clase media por el dominio se llevó a cabo y se ganó en el frente doméstico quizá incluso más que en los tribunales y el mercado.

3. TORMENTO: ¿UN NUEVO MODELO DE CONTRATO SEXUAL?

*Tormento*¹ constituye un texto apropiado para tratar de obtener algunas respuestas al interrogante planteado. El conflicto central gira en torno al cortejo y noviazgo de la protagonista, Amparo, con Agustín Caballero, un acaudalado indiano. Amparo, pobre, bella y desvalida, ha tenido en el pasado una relación pecaminosa con un sacerdote, Pedro Polo, a quien debe el apelativo de "Tormento". El pasado deshonoroso retorna mediante un nuevo asedio del seduc-

1 Utilizo la edición de *Tormento* de 1983, de Alianza editorial, Madrid.

tor. Finalmente le es revelada al indiano la situación y el contrato matrimonial aún sin realizar es reemplazado por una relación no legítima que se iniciará en una ciudad francesa.

Amparo Sánchez Emperador/ Tormento, hasta tanto se da a conocer su pasado, representa un tipo femenino ideal según el nuevo modelo descrito por Armstrong, reforzado por dos figuras contrapuestas: su hermana Refugio y Rosalía Pipaón de la Barca ("la señora de Bringas"). Rosalía representa el modelo femenino de la aristocracia en irremediable decadencia, patético remedo de la mujer noble que valía por su sangre. Su pretencioso apellido, su dudosa alcurnia, sus gestos de hidalgo pobre atento a la simulación, simbolizan la pervivencia del Antiguo Régimen en estado de total descomposición (la acción se sitúa en el año 1867). Su política casamentera intenta sin éxito la alianza de los derechos de sangre con los de fortuna, aunque sea plebeya. Acepta con resistencia la boda de su pariente pobre con el indiano pero conspirará para que no se realice. Su proyecto para Amparo, coherente con la visión estamental que encarna, es el convento.

Refugio es la contrafigura del modelo femenino en auge. Pobre y huérfana como su hermana, no se resigna a las privaciones ni a la esclavitud de un trabajo duro y no reductible, ni al descenso social que significaría una boda con un asalariado. Tiene lucidez como para no ignorar que honestidad y pobreza no suelen ir de la mano.

¿Por qué es mala una mujer? Por la pobreza... Tú has dicho: "Si trabajas..." ¿Pues no he trabajado bastante? ¿De qué son mis dedos? Se han vuelto de palo de tanto coser. ¿Y qué he ganado? Miseria y más miseria.. Asegúrame la comida, la ropa, y nada tendrás que decir de mí. ¿Qué ha de hacer una mujer sola, huérfana, sin socorro ninguno, sin parientes y criada con cierta delicadeza? ¿Se va a casar una con un mozo de cuerda? ¿Qué muchacho decente se acerca a nosotras viéndonos pobres?... Y ya sabes: desde que la ven a una tronada y sola, ya no vienen a cosa buena ... (81)

A través de la insinuada inclinación de Refugio a aceptar contratos sexuales no tolerados por la sociedad, se proyecta en el ámbito doméstico la política de la burguesía encaminada a marginar como aberrantes las conductas sexuales que no se asimilan a la normalidad.

Entre Rosalía y Refugio, Amparo parece reunir todas las cualidades para llevar adelante el nuevo modelo de contrato sexual

que según Armostrong, consagró la clase media y aún sigue vigente. Sus cualidades morales, acompañadas de una discreta belleza, reemplazan la dote y contrapesan la ausencia de fortuna que a cambio de sus virtudes proporcionará el pretendiente. Reacia a la vida mundana y al ajetreo festivo cercano a palacio, promete el tipo femenino hogareño que se fortalecerá en el ámbito privado. Perteneció además a la misma clase social de Caballero, su padre había sido un reconocido conserje de la Escuela de Farmacia. Si en un principio la ficción doméstica había alentado los matrimonios desiguales, —amo con criada—, en el siglo XIX la tendencia es condenar a la infelicidad las transgresiones al origen social.

Agustín Caballero, el indiano, cumple un papel fuertemente contrastivo en la atmósfera provinciana, de Antiguo Régimen de la novela. Agustín ha traído de América no sólo la fortuna sino también una modernidad que emerge en sus hábitos y proyectos. Es un hombre de negocios emprendedor, dinámico, discreto y austero. Rechaza el ocio y la vaciedad de la rutina social de la corte. En Agustín Caballero *fortuna* quiere decir además bienestar, progreso.

Su vivienda constituye un espacio diferente, no tanto por la abundancia sino por estar al día en los adelantos que la modernidad ofrece. El costado público y político de *Tormento* está representado por el enfrentamiento entre un modo de existencia renovado en todos los planos —en definitiva, moderno— con la peor herencia del antiguo régimen: intolerancia, burocracia, frivolidad, medianía. Frente a los espacios estrechos, oscuros y laberínticos de los Pipaón, de las hermanas Sánchez Emperador o de Pedro Polo, la residencia de Caballero se impone luminosa, aireada, higiénica, algo *kitsch*. En la aún provinciana capital del reino, el cuarto de baño, el agua caliente, la amplias alcobas que dan a la calle sorprenden con toda su carga de progreso y modernidad. Existe una total coherencia entre los valores modernos que encarna el indiano y su intento de subvertir la fórmula del contrato matrimonial vigente en la corte mediante la propuesta de casamiento a una joven sin medios pero con los atributos acordes a la modalidad de un buen burgués:

Porque Amaprito, dígame claro, no tenía ambición de lujo, sino de decencia; aspiraba a una vida ordenada, cómoda y sin aparato. (147)

Los méritos asociados al ocio y a la abundancia dejan de ser un atractivo en la esposa de clase media, y se buscan mujeres que

puedan erigirse en buenas administradoras de su hogar. Escribe Caballero a un amigo:

Las pollas no saben hablar más que de noviazgos, de pollos, de trajes, del tenor H, del Baile X, de álbumes y de la última moda de sombreros... (...) No saben hacer unas sopas, ni pegar un triste botón, ni sumar dos cantidades; aunque hay excepciones. (134)

La excepción es Amparo:

La mía es una joya. La conocí trabajando día y noche, con la cabeza baja, sin decir esta boca es mía... La he conocido con las botas rotas, jella, tan hermosísima, que con mirar a cualquier hombre habría tenido millones sus pies!. Pero es una inocente, y tan apocada como yo. (134)

4. EL PASADO QUE VUELVE: EL CUESTIONAMIENTO AL MODELO

Hasta aquí la novela de Galdós concentra los elementos como para convertirse en un paradigma de la llamada *ficción doméstica*: la pobreza afrontada con resignación y virtud es recompensada con una boda provechosa. Este cambio de estatuto —ascenso en la escala social—, permitirá a la mujer, desde la esfera privada, acompañar al esposo en la labor pública del afianzamiento de su clase, valiéndose de las mismas cualidades que la llevaron a la nueva situación. Los conflictos ideológicos quedan anulados por el deseo sexual que todo lo nivela.

Pero en la misma novela *Tormento* se encuentran los mecanismos que cuestionan el modelo en auge. La relación no sólo ilegítima sino sacrílega de Amparo con el sacerdote Pedro Polo —favorecida por otra parte, por las circunstancias de orfandad y extrema necesidad— deberían llevar necesariamente al castigo y condena social de la culpable y traducirse en más miseria y marginación social, o en prostitución, o en convento.

No son estas las alternativas elegidas por Galdós. El escritor canario destaca en *Tormento* la inclemencia del código social. A la severidad de la clase media para condenar los “ruidos” del sistema se suma el viejo tema de la honra y de la mujer como depositaria del honor patriarcal. Galdós ha construido un personaje que reúne todas las condiciones para justificar su mala conducta y ser merecedor del perdón. Perdón que por vía divina le ha sido otorgado a

través del tolerante y compresivo padre Nones. Queda demostrado entonces que la intransigencia, más social que religiosa, llevaría necesariamente a la protagonista a profundizar su deshonra.

Agustín Caballero convierte a Amparo en su querida, según su propio pensamiento, para evitar que otro se aproveche de las muchas partes sanas que la manzana podrida posee. De todas las consecuencias que en la sociedad del siglo XIX podía tener una deshonra pública, esta parece la menos mala —la solución del convento no es una alternativa propicia para un escritor liberal como Galdós—. Amparo se salva de la miseria y otros riesgos mayores; Caballero desafía a la sociedad y se revela como el hombre indómito que siempre había sido. La magnitud de su desafío no se origina en la relación ilegítima, —qué hombre encumbrado no la tenía— sino en hacerlo público y concederle a Amparo el lugar de la esposa, no el de una oculta acompañante.

Pero la transgresión debe concretarse lejos. De la misma manera que Pedro Polo es enviado a Filipinas a evangelizar infieles, Caballero toma distancia con su mantenida. La sociedad recupera así el equilibrio sancionando o disuadiendo a sus elementos perturbadores. Si embargo, el narrador ha dado suficientes indicios a lo largo del relato, de que esos elementos perturbadores, más que valores edificantes, son rémoras de una sociedad encastillada en el dogmatismo y la intolerancia. Pedro Polo es víctima de la inadecuación de su naturaleza joven y expansiva a las rígidas reglas del celibato; Amparo, del severo código del honor y la sanción social. La imposibilidad de rehabilitación se revela finalmente en el título de la novela: *Tormento*; el nombre oculto de la protagonista, aquel que sólo conocían los muy cercanos a su secreto, se impone y se proyecta como una sombra sobre el intento de la joven de re-construir su historia y anular aquella identidad no deseada.

El equilibrio social es salvado, pero los valores triunfantes son puestos en duda y se descubren como inadecuados y extremos; los transgresores se alejan pero la sociedad pierde al único hombre que se había mostrado capaz de imprimir un sello moderno a la mediocre y aletargada vida capitalina. Los aspectos públicos y políticos aparecen encubiertos por un problema doméstico en torno a un contrato sexual. La diferencia de dos mundos antagónicos, uno que se empecina en un pasado sin vigencia, otro que intenta seguir el ritmo de la modernidad se salda a través de un episodio de naturaleza privada centrado en un personaje femenino. En el mundo representado en la novela decimonónica, al servicio de la autocomprensión

burguesa, una nueva imagen de la subjetividad femenina, situada en el espacio doméstico, llega a convertirse en materia narrativa privilegiada, en tanto acompaña y es parte esencial de la consolidación de la nueva clase ascendente. No obstante, en las mismas raíces de su constitución se encuentran ya los gérmenes que socavarán progresivamente el modelo.

RAQUEL MACCIUCI

Universidad Nacional de La Plata

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ARMSTRONG, NANCY. 1991. *Deseo y ficción doméstica*. Madrid, Cátedra.
- CAUDET, FRANCISCO. 1983. Introd. a *Fortunata y Jacinta*. Madrid, Cátedra.
- BARTHES, ROLAND. 1967. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez.
- BÜRGER, PETER. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- OLEZA, JUAN. 1984. *La novela del siglo XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. LAIA, Barcelona.
- SARLO, BEATRIZ. 1991. "Literatura e historia". En *Boletín de historia social europea*. Universidad Nacional de La Plata. La Plata. Facultad de Humanidades. 3, pp. 25-36.
- CHARTIER, ROGER. 1992. *El mundo como representación*. Barcelona, Gedisa.

DE/CONSTRUCCIÓN DE LA INSTITUCIÓN LITERARIA EN *TORMENTO* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

I

Mi trabajo nace de una observación de Alfredo Rodríguez (1978), que dice: “ninguna exigencia de orden propiamente literario (ni de carácter argumental, ni de estructura formal, y ni siquiera de reintroducción caracterizacional a lo Balzac) impone esa repetida aparición de Ido... ello mismo —su gratuidad presencial— pide a gritos, pues tal es siempre el efecto de la inserción literaria de lo peculiar o extraordinario sin motivación inmediatamente inteligible, una explicación convincente” (1978, 84).

Rodríguez analiza la recurrencia del personaje de Ido del Sagrario a lo largo de varias novelas de Galdós y concluye en “una posible existencia de una especie de perentoriedad psicológica” (89). La repetida aparición de este personaje estaría vinculada, según Rodríguez, con una explicación psíquica más que estética: representaría “la ridiculizada... objetivación de pervivencias juveniles, románticas, que se resisten a la oportuna desaparición” (94).

Mi propuesta, centrada en una sola de esas ocurrencias: la presencia del personaje en la apertura de *Tormento*, pretende construir una lectura de la novela que, a partir de la gratuidad de esta aparición, no ya a lo largo de una serie, sino en un solo texto, coloque la explicación en otro lugar. El punto de partida de mi análisis reside en la falta de motivación de la escena inicial donde dialogan Ido del Sagrario y Felipe Centeno y donde el maestro-escritor cuenta su nuevo oficio y la trama de uno de los folletines que está componiendo. En un verosímil como el realista donde todo está motivado, justificado en su momento de aparición en la trama y con un papel claramente asignado, la falta de función de uno de sus elementos en relación a la historia que se desarrolla, resulta un dato ineludible para producir una lectura que logre aprehender el proceso de semiosis del texto en cuestión. Esto es: la “gratuidad presen-

cial” de Ido del Sagrario con su nuevo oficio de escritor de folletines a cuesta, no puede ser gratuita y en esa paradoja —gratuidad no gratuita— quiero asentar otra “explicación convincente”.

II

Ramos Gascón (1989), sostiene que “La historia literaria, y el concepto mismo de literatura, son ambos productos del nacionalismo cultural emergente en el siglo XIX” (203-228). En ese sentido, en el proceso de construcción de esa “literatura” —como realidad históricamente datable— es central el canon y las jerarquías que al interior de la esfera literaria distribuyen a los textos y sus practicantes. *Tormento*, con su relectura del lugar ocupado por el folletín y su doxa, contribuye a consolidar cierto canon y cierta idea acerca de lo que es literatura y aquello que no lo es. Ramos Gascón aporta un dato sumamente interesante que quiero aprovechar. Dice este autor: “Hasta tal punto el término y el concepto de “literatura” se encontraba todavía en estado de embrionaria confusión en la primera mitad del XIX que, en 1878, cuando Menéndez y Pelayo se presenta a los ejercicios para concursar a la cátedra de Historia Crítica de la Literatura Española, en el programa que elabora se ve obligado a clarificar que, dada la imprecisión del término “literaturā”, le parece imperativo pronunciarse antes de todo sobre qué debemos entender como objeto de su investigación bibliográfica” (Bürguer, 1978, 62). Si en 1878 una noción central para definir la institución literaria, un campo intelectual y las colocaciones de sus agentes a partir de las prácticas que desarrollan, aún era incierta, la duplicación de *Tormento* en un folletín puede leerse como un gesto que señala dónde está la literatura, cuál es la clave de la definición, cuáles son los fenómenos que ocupan una posición marginal dentro de la serie literaria y porqué. Entonces: en la duplicación novela seria/novela folletinesca sobre la que *Tormento* se funda, se pone en evidencia las divergencias de un proyecto narrativo como el de Galdós, consagrado de forma indudable como autor de alta literatura, y el de una literatura dominada por la lógica del mercado y de consumo rápido. La exposición narrativa de esa divergencia diseña su propia noción de “literatura” y no deja de repercutir en la estructuración de la institución literaria de esos años.

Con “institución literaria” me remito al concepto de “institución arte” de Peter Bürger (1987) que lo define de la siguiente manera: “... tanto (el) aparato de producción y distribución del arte co-

mo las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras..." (62).

III

El proyecto narrativo o poética del autor de novelas por entrega, Ido del Sagrario, reconstruible a partir de las afirmaciones del personaje en el diálogo inicial que abre la novela *Tormento*, se desprende de un subsistema marginal de la serie literaria constituido por la novela por entrega o folletín.

A lo largo de la serie de textos en los que Ido cumple alguna función, sus oficios siempre tienen relación con la posesión de un saber: la escritura. Todas sus ocupaciones pertenecen a los márgenes del campo intelectual y bordean el límite exterior de la institución literaria. Ido ha sido, es o será: maestro, escribiente, amanuense, autor de novelas por entrega.

Según relata a Felipe, Ido elige primero ser escribiente de un autor de novela por entregas porque "es más honroso y lucrativo".¹ La esfera literaria resulta así atravesada por el mercado y la distribución del trabajo. "Escribir", la destreza técnica que a esa altura del siglo XIX constituía un saber experto que producía diferencias sociales, es un oficio y su valor reside sólo en que es mejor remunerado. La conversión de esa habilidad "manual" en un trabajo le quita cierta aura de prestigio pero le garantiza una autonomía en relación a posibles y obligadas funciones representativas. Ser "escribiente" es diferente de ser "escritor"; de esta manera el recorrido de Ido en el mundo del trabajo diseña una especie de jerarquía regulada siempre, como exigencia mínima, por la posesión de la escritura —entendida prácticamente como caligrafía—. La jerarquía constituida sería, en orden ascendente y según la complejidad de los saberes implicados: escribiente de un escritor de novelas por entrega/maestro/escritor de novelas por entrega. La marca de prestigio del escalón más elevado, el de escritor de novelas por entregas, está asentada en el dinero. Esto es: el valor ordenador de ciertas esferas del campo intelectual y ciertas zonas de la institución literaria se legitima en un valor ajeno a la esfera estética. En la reconfiguración de la institución literaria es posible leer una práctica social que la novela sería *Tormento* confirma al mismo tiempo que

1 Citaré por la edición de *Tormento* de Alianza Editorial, Madrid, 1983.

rechaza. El canon que la dialéctica folletín/novela sería propone, se construirá sobre un exclusión del factor dinero.

Por otro lado el personaje de Ido es siempre ridiculizado en el juicio que emite Felipe, un muchacho inexperto, sobre el personaje —está “gordo”, dice Felipe— y en la enunciación del narrador que lo describe medio borracho y delirante (“soltando del inferior labio hilos de transparente baba”) (9). De esta manera, desde el canon que Tormento comienza a proponer a partir de la escena inicial y en diálogo con la poética folletinesca de Ido, el escritor que escribe sólo por dinero es descalificado.

Ido también menciona el modo de producción de sus obras: estaba escribiendo “tres novelas a la vez” (10), “salen pliegos y más pliegos” (10), “Él dictaba los comienzos, luego yo cogía la hebra y allá van capítulos y más capítulos” (10). El autor ya no es el sujeto que debe lograr ciertas condiciones espirituales para la creación sino que se despliega en una empresa. La literatura que Ido escribe no es expresión de un sentimiento del yo. Aclara que para tal trabajo “se necesita cabeza” (10) con lo cual el proceso de escritura pasa a ser un juego de cálculo y previsiones mezquinas. El escritor es continuamente acicateado por el editor que ocupa un lugar de jefe y quien encarga a Ido novelas con llanto y moralina. El proceso de creación de una obra literaria se ha convertido en el resultado de una organización de empresa donde cada individuo ocupa una función. El final de la obra es determinado por el editor según las necesidades comerciales.

“Lo que importa es ganar dinero” (11), dice Felipe en una de sus réplicas como conclusión al diálogo que mantiene con Ido.

Por otra parte, Ido enumera una serie de tópicos sobre los cuales se basan previsiblemente las historias que compone y que caracterizan a la novela por entregas. “hombres embozados, alguaciles, caballeros flamencos y damas... más quebradizas que el vidrio y más combustibles que la yesca; ...mucho falda, mucho hábito frailuno...; subterráneos, monjas levantadas de cascos..., chiquillos naturales a cada instante...” (10). La horizontalización de todos esos procedimientos en el sintagma produce una relectura crítica del folletín que lo excluye abiertamente del canon. Un recurso retórico del folletín, el hallazgo de un diario escrito por una mujer, es ridiculizado por Refugio. La repetición argumental y retórica denuncian la ceguera de esa literatura en relación a los cambios estético-ideológicos al interior de la institución literaria. Tópicos previsibles y una retórica archiconocida colocan a esa subliteratura en una suerte de “afuncionalidad” feliz respecto de la serie social. Retomo

aquí una idea de Beatriz Sarlo (1985), para quien el folletín aparece ante sus lectores como un “descanso ficcional” sin pretensión referencial. El efecto buscado es la evasión: el distanciamiento de la esfera de la realidad le permite convertirse en el reducto de ciertos deseos y expectativas no realizables en la vida. La realidad excluye el deseo erótico y el folletín lo resguarda.

En la trama urdida por Ido, la dialéctica deseo/resistencia aleja a su novela de la realidad, que es oscura y es “prosa”. La bella joven, pobre, honrada y en consecuencia estoica ante el acoso del hombre, huérfana y costurera —es una labor que revela una condición: la pobreza honrada—, desea y es deseada, es tratada como objeto de deseo pero resiste los encantos de quien pretende comprarla. Y si cae, a pesar de la caída la felicidad prevalece porque se sigue estando en la esfera de los sentimientos. La felicidad folletinesca perdura.

IV

“Todo esto (se refiere a la descripción de las humillaciones de las hermanas) puede servir de base para un conocimiento exacto” (29), aclara el narrador; más adelante: “todo cuanto se le ocurría resultaba pálido, insulso y afectado, como si hablara por ella un personaje de las novelas de don José Ido... El estilo es la mentira” (79); Amparo rechaza la retórica de Ido por “cursi”. El proyecto literario del narrador coincide con el de Galdós y se opone al del folletín. El famoso discurso de Galdós al ingresar a la Academia resulta una confirmación metatextual de las ideas en torno a la literatura y las funciones que se le asignan. Los enunciados de la literatura se acreditan en la realidad y la literatura desempeña claramente una función social: conocer lo real. La literatura, en el proyecto narrativo de Galdós, se constituye en un método de conocimiento.

Tormento comienza donde termina el folletín: en la caída. Amparo ya ha caído y la novela es la historia de su culpa y su castigo. La felicidad y el deseo son excluidos de su universo: “Amparo desea ser monja” (33), anuncia Rosalía. Desear ser monja es el no-deseo; casarse con Dios, es el no-casamiento. Caballero siente “pasión por los niños” (40): como Amparo, su pasión es la no pasión.

Cuando Ido quiere leer la realidad según el código proiarético del folletín, se produce una decepción de las expectativas que los núcleos del folletín generan: los billetes no son de Banco sino de teatro (es decir: no-billetes), pero luego sí resultan ser de Banco y la joven se entrega. No resiste, como la heroína honrada de Ido.

V

Entonces: la reduplicación del folletín por parte de *Tormento* obtura la trama previsible y consoladora que el lector esperaba, y de seguro encontraría en el folletín, y quiebra esas estrategias de lecturas asentadas sobre hábitos construidos sobre lo fácil y lo rápidamente codificable. *Tormento*, en su proyecto estético, en las desviaciones y correcciones al entramado folletinesco, pone en cuestión una literatura asentada sobre el mercado que ha desplazado absolutamente los valores estéticos. Si cuenta con ellos como un plus de prestigio, sólo es como plus, como excedente, como sobra cercenable. Si la autonomía del arte se la debe a su ingreso en el mercado de bienes simbólicos, tasado pecuniariamente, ese ingreso implica un peligro: su absorción completa por la lógica de la mercancía. Esto es: producción en serie a bajo costo y en poco tiempo; estructura sencilla como garantía de un consumo rápido que dispare incesantemente el tráfico de la mercancía: ni bien se termina una novela, se compra otra, se la lee rápido, se compra otra y así al infinito.

Por otro lado, el objeto de deseo a lo largo de la trama de *Tormento* parece ser una sola: el dinero. *Tormento* pone en escena el imaginario social y el horizonte de expectativas de una sociedad, sintetizada en los de Bringas, cuyas prácticas sociales están asentadas sobre el dinero y que, al mismo tiempo, confía en las tramas del folletín que logra restituir un universo ausente de una realidad espúrea. (En ese sentido, el destino que Rosalía reserva para Amparo está articulado con uno de los destinos probables de la joven bella, pobre y virtuosa de la novela folletinesca: Amparo será monja). La voz narradora, al mismo tiempo que toma distancia crítica del folletín, también la toma de la doxa sobre la cual se asienta —y a la cual contribuye a conformar— que es el centro del imaginario de la medianía española que, según el narrador, ha arrastrado a España al fracaso, al menos antes de 1868. Una doxa consoladora que disimula en el mundo feliz del folletín la venalidad de lo real que sólo la literatura de Galdós puede revelar. Y según la estética galdosiana, en la posibilidad de penetrar lo real reside el valor estético por excelencia.

LUCIANA ELENA VÁZQUEZ

BIBLIOGRAFÍA

- BÚRGUER, PETER. 1987. *Teoría de la vanguardia*, Ediciones 62, Barcelona.
- RAMOS GASCON, ANTONIO. 1989. "Historiología e invención historiográfica: el caso 98", en Graciela Reyes, *Teorías Literarias de la Actualidad*, Madrid, El Arquero, pp. 203-228.
- RODRIGUEZ, ALFREDO. 1978, "Ido del Sagrario: notas sobre el otro novelista en Galdós" en *Estudios sobre la novela de Galdós*, Porrúa Turanzas.
- SARLO, BEATRIZ. 1985. *El Imperio de los Sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Colección Armas de la Crítica, Catálogos Editora, Buenos Aires.

ÍNDICE

Presentación	3
FRANCISCO CAUDET, <i>La falacia mimética: La cuestión del realismo en Galdós</i>	5
JOHN KRONIK, <i>Los lectores de Galdós</i>	29
EMILIA DE ZULETA, <i>Nuestro Galdós. Momentos de una recepción</i>	43
YOLANDA ARENCIBIA, <i>Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Ediciones</i>	57
DENAH LIDA, <i>Galdós frente al Romanticismo</i>	75
MA. CARMEN PORRUA, <i>Uso del espacio no convencional en dos obras de Galdós</i>	89
MARIANA GENOUD DE FOURCADE, <i>Realidad y ficción en el mundo galdosiano</i>	101
MA. DEL ROSARIO FERRER, <i>Las didascalias en <i>El Abuelo</i> (1904)</i>	107
JORGE DUBATTI, <i>El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1893-1920)</i>	117
MARIA LUZ ARRIGONI DE ALLAMAND, <i>Galdós y la teoría: una poética de integración</i>	127
MARIA TERESA POCHAT, <i>Galdós y el costumbrismo español decimonónico</i>	135
JOSEFINA DELGADO, <i>El "odio al orden" en los manuscritos de las novelas <i>La incógnita y Realidad</i></i>	147

OSCAR CALVELO, Sobre el narrador de <i>El amigo Manso</i>	155
GLADYS GRANATA DE EGÜES, La doble lectura de <i>Angel</i> <i>Guerra de Benito Pérez Galdós</i>	165
GUILLERMINA COSTANTINI, La Restauración vencedora: un caso de narración interior en <i>Fortunata y Jacinta</i>	173
ALVARO FERNANDEZ, Juegos estructurales galdosianos: la novela pitúsiana en <i>Fortunata y Jacinta</i>	181
MIRTHA RIGONI, Reflexiones sobre la novela en <i>La desheredada</i> y en <i>Fortunata y Jacinta</i>	193
BETINA LIPPENHOLZ, <i>Fortunata y Jacinta</i> , ¿una novela romántica o un folletín realista?	203
RAQUEL MACCIUCI, Representación femenina y política doméstica en <i>Tormento</i>	209
LUCIANA VAZQUEZ, Deconstrucción de la institución literaria en <i>Tormento</i>	217

**Se terminó de imprimir en el mes de
julio de 1996 en Imprenta de los
Buenos Ayres S.A.I.C., Carlos Berg 3449
Buenos Aires - Argentina**

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

- Ángel Rosenblat, *Las generaciones argentinas del siglo XIX ante los problemas de la lengua* (1960).
- Pedro Henríquez Ureña, *Estudios de versificación española* (1961).
- Rubén Benítez, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).
- Leo Spitzer, *Sobre antigua poesía española* (1962).
- Frida Weber de Kurlat, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).
- Agustín de Zárate, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por Dorothy Mc Mahon (1965).
- Hugo W. Cowes, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).
- María Rosa Lida de Malkiel, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).
- Frida Weber de Kurlat, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.
- Herminia E. Martín, *Bosquejo de descripción de la lengua aymara. Fonética y morfología*. (Tomo II de la "Colección de Estudios Indigenistas") 1970.
- María Rosa Lida de Malkiel, *Jerusalén: el tema de su cerco y destrucción por los romanos* (1972).
- Poetas varias* (Ms. 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Edición de Beatriz Entenza de Solare (1978).
- Ana María Barrenechea (Directora), *El habla culta de la ciudad de Buenos Aires. Materiales para su estudio*. Tomos 1 y 2 (1987).
- Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*, 2 volúmenes (1993).

