

«LECTURA ACTUAL DE GALDOS»

■ Conferencias de Ricardo Gullón

Mostrar la actualidad y modernidad de Galdós mediante la interpretación de textos ha sido el objetivo del ciclo de conferencias que impartió en la Fundación del 24 de febrero al 5 de marzo pasados el crítico literario y profesor de la Universidad de Chicago Ricardo Gullón, bajo el título general de «Lectura actual de Galdós». A lo largo de cuatro lecciones el profesor Gullón analizó, entre otras cuestiones, la utilización por Galdós de los recursos folletinescos, el doble plano de realidad-imaginación en *Tristana*; la novela epistolar y la novela hablada; y su visión de la historia, plasmada en los *Episodios Nacionales*.

La modernidad de Galdós, uno de los escritores más importantes del siglo pasado, viene dada, según Gullón, por la forma en que maneja el monólogo interior y el estilo indirecto, hablando como lo harían sus personajes; el cultivo de los desplazamientos de puntos de vista, etc. Opina el conferenciante que en la obra galdosiana se da, junto a la constante realista, una dimensión imaginativa importante que muchas veces está inspirada por los aspectos folletinescos de la literatura y de la vida.

Ofrecemos a continuación un resumen de las cuatro conferencias del ciclo.



RICARDO GULLÓN nació en Astorga (León), en 1908. Fue co-director, con Ildefonso Manuel Gil, de la revista *Literatura* y colaboró en la *Revista de Occidente* como crítico literario. Ha sido profesor en la Universidad de Puerto Rico y director de la Sala Zenobia-Juan Ramón Jiménez, de este país, habiendo ejercido la docencia en diversas universidades de Norteamérica. Desde 1973 es profesor en el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Chicago. Ha publicado numerosos trabajos sobre Unamuno, Machado, Juan Ramón, Galdós y otros temas de literatura española de los siglos XIX y XX.

FUNDACIÓN JUAN MARCH
CURSOS UNIVERSITARIOS

Lectura actual de Galdós

RICARDO GULLÓN



FEBRERO 1981

¿Qué rasgos caracterizan al folletín? En primer lugar, el folletín es truculencia, extremosidad, hipérbole. Los colores muestran tintes acentuados: lo blanco contra lo negro; hay siempre una tensión narrativa, una invasión del melodrama en el texto; imposibilidad de manejar matices, ausencia de claroscuro. Además, el narrador del folletín no es nunca neutral, tiende a presentar los hechos y a las personas de manera beligerante, mediante la adjetivación, la imagen, los símbolos. El estilo oscila entre la truculencia y el sentimentalismo, y los personajes van de lo angélico a lo demoníaco, son nobles o villanos.

Galdós no es folletinista, en este sentido. Sus personajes cambian y encierran una riqueza y complejidad de las que carece el folletín. *La Fontana*

de Oro es quizá la obra de Galdós más cargada de elementos folletinescos, junto a *El audaz*. Empecemos por analizarlos, basándonos en el método de Propp para el análisis del cuento popular. En éste hay siempre un héroe, una heroína y un villano, como elementos esenciales. En *La Fontana de Oro* la heroína es Clara, el héroe, Lázaro, su novio, que quiere rescatarla de la «prisión» a la que está sometida, y el villano, Coletilla, que es un reaccionario y un espía de Fernando VII. La novela transcurre durante el Trienio Liberal de 1820-23. Hay otras figuras negativas, semejantes a la perversa madrastra del cuento: las hermanas Porreño que tienen retenida a Clara; y un agente benéfico y protector, el militar liberal Vozmediano; así como varios elementos folletinescos como el delator, puertas secretas, las pruebas a que son sometidos héroe y heroína, etc.

Clara no cambia en toda la novela, algo muy característico del folletín, en el que nunca hay individuos sino tipos. Clara será siempre la misma muchacha delicada y fragante, haciendo honor a su nombre (la simbología de los nombres es de una gran importancia en Galdós). También el villano Coletilla será alma negra de principio a fin de la novela; y las Porreño se presentan siempre como figuras demenciales, animalizadas, como «bestias feroces». En cambio, Paulita, una de las Porreño, sí experimenta una conversión y lo va a hacer *por amor*, algo muy constante en la obra galdosiana.

También como en el cuento popular hay una serie de duras pruebas que pasan los protagonistas: el viacrucis o calvario, por razones personales para ella, y políticas para él. Centrándonos en la trama, que no hay que confundir con el argumento, ya que es el modo de presentación de éste, lo que liga el incidente personal con la historia, vemos que hay una historia de amor y una crónica política. Y se pasará de la cima del amor y de la ilusión al abismo. Como colores de esta trama folletinesca están el negro de la intriga política, el blanco de la que realiza el liberal Vozmediano; y el rosa del incidente amoroso: una trama coloreada lo suficientemente, pues, para lograr una viveza de la que carecería un folletín típico.

En cuanto a los espacios de la novela, hay tres principales: la calle, el café «La Fontana de Oro» y las prisiones. La Fontana y la calle, escenarios de intriga política; la casa-prisión, de lo amoroso. Galdós recurre, como en

otras de sus novelas, al sueño como medio de deformación de la realidad. Lázaro, en su camaranchón sueña con la Inquisición, con la cámara de tortura. Clara también sueña y en su sueño ve a las Porreño como brujas concertadas con el demonio. Con el sueño, tan importante en la técnica de Galdós, el novelista presenta la otra realidad al lector y le convierte así en espectador directo de esa escena.

Como ocurre en los cuentos populares, en *La Fontana de Oro* hay *tesoros*, elemento muy folletinesco, y, además, se trata de un tesoro inútil. Tesoro son los cabellos de Paulita, la santa y piadosa Paulita que cambia de pronto, por influjo del amor —amor de hombre, amor-pasión— y trata de seducir, sin éxito, soltándose el cabello, al hombre al que ama. Tesoros son también las onzas de oro que guarda Paulita y que serán descubiertas por sus hermanas.

Al final de la novela, siguiendo la técnica del folletín, los enamorados se encuentran y vivirán una vida idílica. No así será la suerte de la vida política, que acabaría con el derrocamiento del régimen liberal y con la vuelta al poder del tirano Fernando VII. *La Fontana de Oro* aparece en 1870. Al año siguiente Galdós publica una segunda edición, a la que pone un final melodramático: los enamorados son detenidos por Coletilla y sus secuaces y mueren ambos. Y años después vuelve el final feliz. Se ha dicho que estos cambios en el desenlace de la novela (de la que su autor hizo cinco ediciones), eran reflejo del optimismo o pesimismo de su visión de la realidad histórica. En mi opinión, Galdós quizá vio que las leyes de una novela contagiada de folletinismo imponían un final feliz, y la salvación providencial de Lázaro parecía más adecuada con la lógica del folletín.

REALISMO E IMAGINACION: «TRISTANA»

La familia de León Roch, es novela de la primera época, de tesis, de transición. El fanatismo es malo frente a la tolerancia, que es buena y que Galdós identifica con el liberalismo. En principio, parece una novela de tesis rígida, pero a diferencia de otras novelas de este género, como *Doña Perfecta* o *Gloria*, en *La familia de León Roch* el drama es más intenso y complejo. El narrador galdosiano, artista antes que ideólogo, nos presenta frente a la «hermosa fanática» a la

roca de León, tan rígida en su incredulidad como el fanatismo de su mujer, María.

Ocurre algo semejante a lo que subraya Luckács, al analizar las novelas de Balzac, al que no ve como reaccionario y monárquico: sus novelas son documentos expresivos de la complejidad de la vida y, sobre todo, de la tolerancia. Por su parte, Leopoldo Alas afirmaba que las novelas de Galdós eran «tendenciosas», pero «copia artística de la realidad», tejidas de una reflexión conducente a trascender la realidad y crear una obra estéticamente válida. León Roch resulta al final que puede ser tan fanático en su incredulidad como lo es en su fe María, su esposa. Cada uno de ellos cree representar la verdad y se intentan convencer mutuamente. Ambos son víctimas y verdugos a un tiempo (María será víctima de los celos, ante la casi-amante, Pepa). Hay todavía en esta novela muchos elementos folletinescos, finales melodramáticos y golpes de efecto. Y es importante subrayar cómo el matrimonio es presentado reiteradamente como un infierno creado por ambos (pensemos en el *Hui-clos* de Sartre, mucho más tarde, que también se desarrolla entre tres personajes).

Galdós pasa del costumbrismo al folletín, de éste a la novela de tesis y de ahí a sus grandes obras más conocidas (*Fortunata* y *Jacinta*, *Miau*, *Angel Guerra*, etc.), y desemboca de pronto en *Tristana*: En esta novela Galdós nos presenta una figura insólita en su literatura. Las mujeres de Galdós son prototipos de amor, aman apasionadamente, como Jacinta y Fortunata, y Marianela, al principio; y recordemos a las protagonistas de *La desheredada*, *Tormento*, *La de Bringas*. Pero todas ellas entienden siempre que deben supeditarse al hombre. Tristana, en cambio, quiere ser libre. Ni siquiera se querrá casar con su amante, Horacio. Es esto algo insólito para la sociedad del XIX español.

Desde el principio de la novela se nos dice que Tristana inventa dramas y novelas de pasiones tremendas. Esa fuerza imaginativa que le impele a crear fantasías sin las cuales no podría vivir le permite a Tristana soportar el sometimiento a «su tirano», Don Lope. Tristana es una creación literaria perfecta, la representación de la mujer ideal, soñada. Galdós dirá que es como una muñeca, una «dama japonesa», insiste en su fragilidad, en sus manos bellísimas. Viene la crisis de la muchacha, a los 22 años, una crisis difícil de precisar: un anhelo indefini-

ble que la va a transformar de «estopa de muñeca» en «sangre y médula» de mujer. Va a empezar entonces a aborrecer y sentir repugnancia hacia la vida miserable que lleva. Para ello Tristana tiene que aprender el disimulo, a valerse de las «ductilidades de la palabra» (a mentir), para ser libre. E inventa su propia novela.

El personaje galdosiano —y esto es importante— hace siempre *su* novela, no la hace el autor implícito ni el narrador, que es tan sólo un cronista. En el caso de Tristana, ella para vivir su vida libre, tiene que vivir *su* novela, inventar los dramas en los que se siente protagonista. Desde esta crisis de libertad va a ver a Don Lope como su tirano. Más adelante, tras el desengaño amoroso, el narrador dirá que Don Lope es como un abuelo para ella, y Tristana volverá a ser muñeca de nuevo.

Ese presentar la ductilidad constitutiva de la mujer, el ser como potencialidad que va ofreciendo nuevas y cambiantes facetas de su personalidad, que aparece en *Como tú me deseas*, de Pirandello, se da en Tristana. La muchacha se da cuenta de que su sometimiento a Don Lope se debe también a su ignorancia y decidirá aprender pintura y música y a discurrir por cuenta propia. Horacio, el joven pintor que se convierte en su amante será mera función de esa autoliberación de Tristana; ella lo instrumentaliza, lo inventa. No quiere casarse con él ni tener un hijo suyo. De ahí la importancia de la distancia psicológica de ambos, cuando a ella le amputan la pierna, distancia «que venía a ser como una voluptuosidad».

Las páginas de la enfermedad de Tristana son páginas patéticas: Galdós describe cruda y detalladamente la amputación de la pierna. Viene el desamor, el desencanto. Tristana se convierte en una «belleza sentada». Horacio no es sino un pobre hombre. Entonces la muchacha se vuelca en la música y su maestro la considera una Santa Cecilia. La música se le convierte a Tristana en el lenguaje inefable del alma.

En la *Tristana* de Galdós hay un desenlace anticlimático (a diferencia de la *Tristana* de Buñuel). La mujer se irá apagando, y siendo aún joven representa cuarenta años. Se casa con Don Lope y se va acercando a la religión: «Casi no se dio cuenta de que la casaron». Y no falta el humor galdosiano, irónico y tierno: «Después de la religión, lo que más le interesaba a Tristana era el arte culinario».

NOVELA EPISTOLAR Y NOVELA HABLADA

La incógnita y Realidad pertenecen ya a Galdós novelista maduro. Con la primera, novela epistolar, monovocal (un solo escritor de cartas y un solo receptor de las mismas) Galdós cultiva un género que ya tenía gran tradición en nuestra literatura (*Cartas Marruecas*, de Cadalso). La forma es muy importante en este tipo de novela epistolar que es y se hace en la escritura de las cartas. Hay la posición del emisor, del «yo» escribiendo, y la del receptor o «tú» leyendo. Y habría una tercera, la del lector de la novela, que lee por encima del hombro del segundo. El «yo» narrador tiene una triple función: informativa (proporciona datos, da noticias de hechos), mediadora entre el hecho ocurrido y el lector; y narrativa, al contar desde su perspectiva propia. Es el protagonista visible. Y hay otro protagonista, el real, aquel de quien se habla.

El emisor del discurso explora el susceso, sus encrucijadas, quiere ser también actor de esos hechos y del drama que intuye, pero no llega a saber la verdad, sólo ve la mera apariencia. La realidad estará en el otro panel del díptico, en *Realidad*, una de las mejores novelas galdosianas. Hay en *La incógnita* enigma, misterio en torno al matrimonio de Augusta, prima del que escribe las cartas, casada con Orozco. Cree el redactor de las cartas que ella tiene un amante (¿o sólo enamorado?), Federico Viera, que aparecerá muerto en una calle de Madrid. ¿Asesinado? ¿Por quién? Por otra parte, el corresponsal se llama X. Este va a ser el organizador de los datos, que ordena de otro modo. No es un receptor pasivo sino un hombre con imaginación, con mucha más imaginación que el que le escribe; una creación, paródica, del propio Galdós. Y hay muchas más incógnitas: Augusta que es vista como un ángel (y no lo es), el marido, Orozco, personaje muy extraño, etc. Los elementos folletinescos aparecen, pues, de nuevo para intrigar y apasionar al lector. Galdós hace en *La incógnita* un montaje de novela psicológica teñida de lo policiaco. En las cartas, además, hay referencias políticas —el que escribe es diputado—, y palabras que se reiteran: misterio, arcano, enigma, jergolífico...; y técnicas de iluminación retrospectiva o *flash back*.

Realidad es una novela enteramente dialogada, con acotaciones, que son

pocas y muy breves. Galdós escribió otras novelas dialogadas como *El abuelo*, *Casandra*, *La loca de la casa*, pero *Realidad* es la más perfecta. ¿Qué ventajas tenía para Galdós presentarnos un incidente en forma dialogada? En primer lugar, para presentar los hechos directamente al lector. Este es también auditor: ve y oye a los personajes. Estos en sus monólogos revelan al lector el contenido de su conciencia, sin que haga falta un narrador-mediador y, con ello, se logra una gran economía narrativa. Así mientras en las *Comedias Bárbaras* de Valle-Inclán, hay un narrador que dice cosas importantes, las acotaciones de Galdós son secundarias y de poco interés. El autor ha querido que sus héroes ficticios sean libres. Y el lenguaje que emplean es un lenguaje audible y visual, como en circuito cerrado: lo que veo me lleva, a mí, lector, a lo que oigo, lo que oigo a lo que leo; el gesto al sentido, etc. El lector ha de estar atento y dar vida a los datos que le vienen del tono y del gesto.

La trama de *Realidad* tiene un cierto paralelismo con *La Incógnita*, pero aquí se trata más de crisis que de incógnitas, crisis que llevan al desenlace final, a la muerte de Viera. No se trata de una simple historia de amor o un drama amoroso entre Viera y Augusta. Orozco tiene una gran importancia. El amante siente una gran admiración hacia aquél, que es puro, y se siente degradado por haber seducido a la mujer de ese hombre. De hecho se da una cierta relación secreta entre ambos, como si los dos hombres se entendieran, a espaldas de Augusta.

La obra ocurre casi toda en espacios cerrados. El espacio se desarrolla en tres círculos esenciales: el *círculo de lo social* (aparecen figuras muy conocidas del Madrid de la época); el *círculo de alcoba* (conyugal y adúltera); y el *círculo de la conciencia* en el que sólo caben el amante y el marido, sobre todo después del suicidio del primero. Augusta, que no admite la realidad ni la confiesa al marido, no tiene cabida en ese círculo.

El tiempo de la novela es concentrado —diez días—, pero es acelerado o retardado según la intensidad. Y habría otro círculo más: el espacio de la muerte. Viera no está muerto para Orozco. En el último capítulo, éste quiere que Augusta le diga la verdad. A la alcoba conyugal llega la sombra de Viera y se produce el abrazo final entre los dos personajes masculinos del triángulo. Augusta, incapaz de decir la verdad, quedará para siempre fuera.

Para entender la historia española del siglo XIX y aun la de hoy no hay nada mejor que leer los *Episodios Nacionales* de Galdós. En el novelador que es Galdós, fantasía e historia se aúnan para crear un producto en el que ambos se imbrican y se transforman recíprocamente. Los personajes históricos aparecen ficcionalizados aunque no tanto como en Valle-Inclán.

En la primera serie de los *Episodios Nacionales* predomina aparentemente la historia. Pero *Trafalgar* sigue la pauta estructural de la novela picaresca, aunque transfigurando al pícaro en una persona honorable y digna. Asistimos en *Trafalgar* a un cambio de la estructura de la picaresca a la estructura de novela caballeresca. Galdós, en esta primera serie, canta al heroísmo del pueblo español: las guerras contra el invasor napoleónico.

En la segunda serie el pesimismo de Galdós se irá acentuando, apunta ya los defectos de la raza. Galdós es el primer escritor que deja constancia de que la guerra civil es la forma de vida del pueblo español a partir del siglo XIX. En las series cuarta y quinta el material novelesco es ya un material vivido por su autor. Este es testigo de la historia que narra. Es un momento en el que Galdós se siente cada vez más inclinado a conceder gran importancia a la fantasía. Se ha ido alejando del realismo e inclinándose cada vez más hacia lo maravilloso (que no hay que confundir con lo fantástico). Es decir, se trata de modificar lo que es, sometiéndolo a una transfiguración. El *deber ser* como más importante que el *ser*:

En *Prim* Galdós ya tiene una idea clara de la inserción de la novela en la historia. Manteniendo el simbolismo de los nombres, aparecen Santiago Ibero y Confusio. Este último quiere escribir una historia de España que sea «lógica», es decir, no como es sino como debiera ser. Galdós ve, pues, la historia como fantasmagoría. Es curioso que coincida con Ortega, cuando éste afirmará, mucho tiempo después, que «la Restauración fue una fantasmagoría y Cánovas su empresario». Porque para Galdós, la historia verdadera es cómica, bufa y, al tiempo, trágica. Esto es, ni más ni menos, que el *esperpento*. Y esa historia real se mezcla con la historia del personaje de Santiago Ibero, que apoya a *Prim*. La historia de Ibero es también la de

un semi-loco; tuvo unas fiebres y enloqueció leyendo historias noveladas de la conquista de México y del Perú; quiere reconstruir la historia del pasado en la historia contemporánea. Al final dirá Confusio: «Mis lectores no son de este mundo».

Entre *Prim* y *Cánovas* Galdós escribió *El caballero encantado*, en 1909, novela totalmente inscrita en lo maravilloso. Es una historia política: la historia de un acristócrata enamorado de una mujer, que es encantado por la madre de ésta (encarnación de España) y convertido en campesino. Como tal podrá vivir los sufrimientos del pueblo español. Tres años después, en 1912, escribe *Cánovas*. Por entonces Galdós está ya ciego y lleno de pesimismo ante aquella España sin remedio. Deja la política —había sido diputado por Madrid— y se dedica a escribir.

En la quinta y última serie de los *Episodios Nacionales* el historiador ya no es Confusio sino Tito Liviano (un Tito Livio de menor cuantía), que va a escribir una pequeña historia, en contacto con su amigo, «isleño, escritor y perezoso». *Cánovas* es un ejemplo admirable de lo que Unamuno llamará *Cómo se hace una novela*. En ella lo histórico y lo personal se sitúan al mismo nivel. Galdós también mirará con gran simpatía a Alfonso XII. Uno de los episodios de la novela presenta al rey, embozado, saliendo de noche del palacio, a visitar a su amante, una cantante y actriz (el rey entra en el mundo de la comedia). La magia de *Cánovas*, la fantasmagoría que supusieron para España esos cincuenta años de paz y orden, esa comedia de magia es vista desde la perspectiva de hoy como un período muy largo. Tito Liviano escribe su historia en la gruta de Circe y además será ciego, y así puede ver la realidad profunda, la realidad de los sueños.

Con esa estructura de comedia de magia se puede suplir perfectamente la historia vacía, llenando los huecos con sueños. Galdós, pues, se ha propuesto con esos textos presentar la verdad de la fantasía. De ahí que sin ellos no se pueda comprender bien al novelista. Y ¿con qué pluma se escribe la historia? Tito Liviano responderá que con la «péñola mágica»: esto es, la pluma creadora, la pluma-falo que engendra el ser, que crea la otra realidad, en la que hay criaturas vivientes. Yo me atrevo a afirmar que Galdós fue el primero que escribió en España una «nivola». El paso inmediato ya estaba sugerido: de la comedia de magia al *esperpento* de Valle-Inclán.