

FUNCIÓN DE LA HISTORIA EN LAS NOVELAS  
DE BALZAC Y DE PÉREZ GALDÓS:  
PRELIMINARES PARA UN ESTUDIO

P O R

WILLIAM H. LITTLE y JOSÉ SCHRAIBMAN

I

Honoré de Balzac (1799-1850) y Benito Pérez Galdós (1843-1920), realistas por antonomasia de sus respectivos países, crearon monumentos literarios que compendían en forma enciclopédica, una visión panorámica de la sociedad, la historia y el arte de su época. Considerados dentro del mismo contexto problemático de la función de la historia en sus obras, Balzac y Galdós ejemplifican dos cumbres en la trayectoria del realismo europeo. Aunque la crítica tradicional ha postulado una dicotomía entre la novela «histórica» y la novela de ficción, esta diferencia clasificatoria no existe en las obras de Balzac y de Galdós. Al contrario, la obra de arte implica en sí la síntesis de la filosofía de la vida del autor, y los elementos particulares —reales o inventados— que informan la obra. La definición léxica de la palabra «historia» refleja esta síntesis de acuerdo con la filosofía del realismo en la primera mitad del siglo diecinueve: puede significar o la relación inventada de aventuras o la narración verdadera de cualquier manifestación de la actividad humana. En los dos escritores realistas que sirven de epicentro para este análisis se concilian los dos aspectos de la definición. Sin embargo, la diferencia de situaciones culturales entre la Francia

de principios de siglo y la España fineseccular supone toda una serie de contingencias ontológicas y estéticas que pone de relieve las desemejanzas y las afinidades entre Balzac y Galdós.

Descartando la intransigencia y las implicaciones normativas, la crítica marxista ofrece una descripción sostenible de la historia del siglo diecinueve y su exposición en sistemas filosóficos. Según Georg Lukács la Revolución francesa (1789) impuso en las masas un sentido nuevo de la historia como un cambio continuo dinámico. La historia, como amalgama de las facciones antagonicas de la sociedad, es la fuerza motriz y unificadora de cada individuo y de cada acontecimiento. Al aplicar el principio estético de la adecuación del contenido y la forma a la novela histórica que arranca de aquella época realista, se ve que hay una concordancia entre técnica artística y visión filosófica. De la misma manera que la historia se orienta hacia momentos nodales (i.e. revoluciones), el escritor realista describe personajes típicos que se prueban en situaciones extremas. Y reflejando la dialéctica histórica, la descripción del ambiente y la psicología de los caracteres revelan una lógica interior exenta de las actitudes subjetivas del autor. En el hecho de seleccionar los rasgos típicos de la realidad objetiva el autor individualiza lo general, de modo que resulta un arte que representa toda una nación. La trayectoria conceptual de la «Comédie Humaine» y de la obra de Galdós abarca una visión genérica de los pueblos francés y español. De acuerdo con Lukács, el pasado se representa como la pre-historia del presente. Así, con este concepto de la historia la descripción de objetos y de acontecimientos se vincula a una totalidad dialéctica; mientras que en el naturalismo el detalle descriptivo y el mundo ambiente refuerzan la alienación mística del hombre de la sociedad. En términos filosóficos este antagonismo corresponde a la diferencia entre Marx y Hegel, a un lado, y Schopenhauer y Nietzsche, al otro.

Para Lukács, la subyugación del proletariado después de las revoluciones de 1848 señala la denegación del carácter contradictorio del progreso y la disolución del conflicto entre las clases sociales. Con la derrota del realismo la historia se concibe como

una nivelación del presente y el pasado. La consecuencia literaria de esta noción es un subjetivismo en que la novela se basa en una serie de anécdotas sin nexos necesarios; los motivos de los personajes son arbitrarios y la descripción del ambiente anonadado o confunde la relación mutua de los caracteres y de los acontecimientos. Lukács añade que la fragmentación de la sociedad causada por la especialización industrial explica el aislamiento del artista y la imposibilidad de crear un mundo basado en una dialéctica histórica. El autor no puede auscultar los conflictos sociales y la manera en que éstos determinan las acciones de los individuos si el hombre no asocia su destino con factores sociales. Sin embargo, puesto que la historia está en función de las circunstancias particulares de cada pueblo, la naturaleza del desarrollo hacia el capitalismo tiene una manifestación distinta en cada país. Así es que para enjuiciar la novelística galdosiana hay que enfocarla dentro del contexto español. Si la Revolución de 1848 —la cual acontece después de que Balzac termina su carrera literaria— simboliza un cambio de rumbo en la historia y en la literatura francesa, el conjunto de la Revolución de 1868 y la Restauración de 1874 marca un momento análogo de crisis en la conciencia española. Mientras que la época en que escribe Balzac se presta a una visión «realista» de la vida, Galdós hereda toda una tradición cultural basada en la contención de clases. A diferencia de la cohesión entre interior y exterior en las obras balzacianas, el conflicto entre el concepto hegeliano de la historia y las desilusiones de la segunda mitad del siglo caracteriza las tensiones estéticas en las obras galdosianas.

Gracias a las exigencias sociales y a su propia visión del mundo Galdós logra sintetizar los antagonismos en lo que llama Sherman Eoff el «naturalismo espiritual», donde la naturaleza innata del individuo complementa y se complementa y se opone a las fuerzas sociales: Fortunata (en *Fortunata y Jacinta*) encarna este dualismo. El señor Eoff intuye bien la compleja relación entre el desarrollo psicológico y el medio ambiente, y muestra que Galdós construye sus novelas alrededor de familias para aumentar la impresión de la realidad. A través de la

historia de una familia se logra presentar detalles típicos del pasado como la pre-historia del presente. Mediante esta perspectiva donde los personajes y el escenario descriptivo están en función constante de su momento histórico, Galdós y Balzac siempre se enfocan en el cuadro total de la naturaleza humana. Por eso, los personajes no se encierran en un mundo hermético, sino que participan en la acción de varias novelas. Además de aumentar el interés y la familiaridad entre el lector y el autor, esta amplificación de los personajes refleja la visión de la historia como una dialéctica abierta de cambio continuo. Al tener en cuenta la diferencia de épocas en que escriben, se comprende más fácilmente la dirección opuesta en la creación de los caracteres: Balzac prepara el trasfondo social antes de describir el personaje que simboliza la voluntad humana que atraviesa el abismo entre varias fuerzas antagónicas; al contrario, Galdós extrae la esencia de la sociedad de los personajes. La fragmentación de la realidad después del eclipse de la filosofía hegeliana corresponde con la tendencia galdosiana de crear individuos de una voluntad equiparada con las contingencias sociales; una vez establecidos los imperativos del ambiente, y la medida en que cada personaje representa una fuerza en el orden exterior, los movimientos sociales se dramatizan sólo a través de las vidas particulares. Al contrario, en Balzac el individuo siempre se ve como el enfoque de la dinámica de un grupo. Sherman Eoff resume bien esta distinción: «Galdós has no social classificatory view. Even in his view of Madrid, his major field operation, his perspective is comprehensive, but diffuse rather than categorial. He is concerned with human problems in general and seems to be little interested in the systematic procedure of a social historian like Balzac.» La fuerza creadora en el francés es la voluntad en conflicto con la historia, mientras que en Galdós la fuerza creadora es la conciencia de una moralidad renovadora que se actualiza con la libertad personal. Sin embargo, en el español la dialéctica de lo individual no se opone categóricamente a las contingencias históricas. Galdós siempre mantiene que se puede realizar la alta moralidad del individuo al articularse con la trascendencia de la historia del país. Aun-

que malgrado, este es el propósito de las figuras alegóricas de la historia en *Cánovas* y *El caballero encantado*: mientras que el desarrollo de una conciencia del mundo en los personajes balzacianos se efectúa conscientemente a través de una serie de choques violentos, en Galdós esta conciencia se logra de un modo espiritual. Así, al valorar la técnica «realista» de los dos novelistas dentro de su propio contexto nacional se ve que, por diferentes que parezcan, la función de la historia tiene fines parecidos. Sirven de ejemplo los protagonistas de *Illusions perdues* y de *Fortunata y Jacinta*: Lucien de Rubempré termina su educación en las peripecias de la vida de un modo totalmente racional al venderse al clérigo jesuita; al contrario, Fortunata alcanza la integración paradójica con la sociedad mediante la irracionalidad de su «pícaro idea».

Balzac y Galdós ejemplifican el criterio de concebir la historia desde un punto de vista nacional al colocar la acción de la mayoría de sus obras en la capital. Los enredos de relaciones sociales e intereses personales culminan en los dramas de caracteres típicos en las calles de París y Madrid. Balzac, al desarrollar la lógica interior de un mundo literario que sólo refleja el mundo real, evita la contradicción estética, en que cae Galdós, de mezclar hechos verdaderos con el mundo de la invención. Como se verá más adelante, el afán de educar al público en los «Episodios nacionales» crea un problema estético que Galdós no sabe conciliar. No obstante, al considerar esta mezcolanza de lo real y lo inventado en la perspectiva de la literatura española se ve que hasta Cervantes no creó un mundo exento de grandes figuras históricas. Mientras que Balzac recrea, con sumo esmero, el ambiente francés de 1822 sin aludir a personas políticas de la época, los personajes galdosianos, en los «Episodios nacionales» y en las «Novelas contemporáneas», hablan de los políticos sobresalientes de su época. Es de notar, sin embargo, que la intromisión de estas figuras reales difícilmente se justifica estéticamente. Lukács mantiene que en el naturalismo el nexo entre el destino humano y las fuerzas que lo determinan es irracional. Aunque no aparece como «naturalismo de escuela», la alienación de los personajes centrales inventados y las

figuras reales puede explicarse como la imposición de la visión «naturalista» sobre la acción novelesca. En Balzac toda una facción social, como los paisanos en *Les Crowans* o el periodismo en *Illusions perdues*, sirve para actualizar el drama de los personajes. En Galdós los cafés representan el enfoque de los personajes particulares en una situación de dinámica social. *La fontana de oro* ejemplifica la técnica de reunir las dialécticas aisladas de los individuos y de la política nacional. Sin embargo, en *El caballero encantado*, su obra menos realista, Galdós mantiene este criterio de desarrollar una conciencia histórica en función de situaciones sociales. Estéticamente esta fusión se relaciona con el criterio realista de que una obra de arte precisa un marco amplio; es decir, que la literatura necesita puntos de apoyo para dar una perspectiva de valores. Maximiliano Rubín, en *Fortunata y Jacinta*, demuestra la ausencia de unión entre lo exterior y lo interior, lo cual se concentra en una obsesión mórbida; pero la amplitud temática de la obra entera sirve para ubicar esta perversión dentro de la dialéctica total. Sin el marco valorativo el subjetivismo surge como el principio vigente del arte. Al desviarse de la visión de la totalidad representada por Madrid, la concepción galdosiana de la historia revela tendencias alegóricas. Balzac nunca revela la alienación alegórica del individuo en el proceso histórico de la misma manera que se halla en *El caballero encantado*.

En Balzac la rotura de lo exterior y lo interior (por ejemplo en *Les Chouans*) se debe más a un melodramatismo romántico que a una contradicción ontológica. Pero, en sus obras maestras no existe una duración discontinua: la voluntad apasionada del personaje abarca todas las relaciones espacio-temporales. Así, el pasado es una pre-historia del presente, y la potencialidad de alcanzar la meta deseada indica la adecuación del individuo con la historia. Georges Poulet mantiene equivocadamente que la voluntad del personaje destruye la perspectiva histórica. Es verdad que la pasión épica de personajes tales como Lucien de Rubempré y Marie de Verneuil anhelan sobreponerse a las prerrogativas sociales; es obvio que la tragedia balzaciana se basa

precisamente en la impotencia del individuo frente de la inexorabilidad de la historia. Poulet acierta al indicar que el tiempo se enfoca en el momento y que el espacio se actualiza en el punto; en términos luckásianos ésta es la manera realista de extraer la esencia de la totalidad. En estos detalles esenciales se reúnen la historia pasada y el destino futuro. Por ejemplo, las prensas de David Séchard (en *Illusions perdues*) contiene el pasado heredado de su padre y la causa de su derrota inevitable. Al comprender esta condensación de la dialéctica vital de los personajes en objetos (las prensas) y en instituciones (el periodismo), se ilumina la necesidad estética para las digresiones episódicas o descriptivas. Poulet resume esta noción: «And so the duration of the Balzacian personnage is a becoming, which goes from the past to the future, continually drawing together potency and actualization, while above this becoming there reigns, like a sort of non-temporal permanence, the constant substantial form of the *idée fixe*.»

## II

*Les Chouans* (1827) es la primera novela que Balzac escribió sin seudónimo y, a pesar de los defectos románticos, ofrece una buena comparación con los «Episodios nacionales» de Galdós. El narrador, a suma diferencia de sus novelas posteriores, establece someramente una intimidad con el lector que informa las obras del español. Al principio revela el punto de vista histórico: prescinde de una descripción de los uniformes de los soldados republicanos porque el lector todavía guarda recuerdos vivos de ellos. La acción, que sucede en 1799, trata del conflicto militar entre los provincianos realistas del norte y los republicanos de París. Al mismo tiempo se desarrolla el amor romántico del jefe de los insurgentes, el marqués de Montauran, y la impetuosa seductora parisiense, Marie de Verneuil. Al citar las leyes oficiales que autorizaron la subyugación de los bretones rebelados Balzac comenta que importa presentar estos detalles fastidiosos para explicar la motivación de los personajes. Y es

a través de los caracteres individuales que Balzac intenta generalizar acerca del conflicto genérico: «tout même les tentatives du gouvernement meurent au sein de l'immobilité d'une population vouée aux pratiques d'une immémoriale routine.» La ausencia de una presentación sistemática de las contingencias del ambiente resulta en la intercalación importuna de dialectalismos o de descubrimientos inverosímiles por parte de los personajes. Por ejemplo, en el momento en que la protagonista se arroja frenéticamente hacia el desenlace trágico, ella reconoce por primera vez que la geografía bretona contiene la lógica de su papel histórico, la inutilidad de grandes ejércitos y la superstición provinciana.

Mientras que Galdós logra conciliar los desniveles temáticos en un aura de bondad narrativa, los desentonos temáticos en Balzac surgen de las peripecias melodramáticas. Las vicisitudes dramáticas, las veleidades y los enredos sociales se acentúan de manera que todas las acciones son grandiosas: cuando el marqués se encuentra a su antagonista por primera vez el narrador exclama que ellos hacen «éclore la haine entre eux pour toujours». Aunque Lukács encomia el «realismo» en la obra, es más lógico concluir que, gracias al hipérbole penetrante, el mundo parece más una entelequia romántica que la recreación de un mundo con su propia lógica interior. Los presagios en la naturaleza, la descripción exótica del castillo feudal y los movimientos teatrales de los personajes refuerzan una atmósfera romántica que no se presencia en otras novelas suyas, tales como *Illusions perdues* o *Père Goriot*. Aunque Marche-à-terre compendia los valores bretones, el hecho de que Balzac lo ve como un gnomo rústico dotado de heroísmo aristocrático sirve para alejarlo de un personaje «típico». Balzac mismo lo describe «comme un acteur qui se sauve vers la coulisse au moment où se lève le rideau tragique». Un buen ejemplo de la falta de verosimilitud se halla en la escena cuando los bretones torturan el avaro d'Orgemont para saber dónde está escondido su oro; en este momento peligroso el avaro, en vez de intentar escaparse, piensa en casarse con Marie para evitar la persecución. La situación revolucionaria funciona como un momento de crisis en

que se prueban los personajes. Pero las vicisitudes dramáticas son una parte íntegra de la psicología romántica, y no un reflejo de imperativos históricos. La protagonista es misteriosa, impetuosa, y exaltada: «elle aimait tant l'imprévu et les orages de la vie». Ella decide vengarse del marqués con la misma pasión que despliega en su amor. Balzac demuestra cómo los personajes secundarios, que representan las fuerzas sociales, se sirven de los dos amantes para llevar a cabo fines políticos. Cómo en los «Episodios nacionales» la dicotomía entre la voluntad individual y la historia anónima del país se fusiona sólo de un modo arbitrario. En vez de desarrollar una relación implícita entre las veleidades de Marie y la dialéctica revolucionaria (alude a este parentesco sin mostrarlo en la acción misma), Balzac explica la motivación de Marie por medio de la psicología femenina. El resultado es un desenlace inverosímil, donde los puntos saledizos representan la norma retórica; no hay una perspectiva que destaque lo extraordinario de lo vulgar. En Galdós la separación del personaje de la corriente histórica es un rasgo formal de su estética personal. Al contrario, la estética balzaciana exige la concurrencia de lo concreto y lo abstracto, de lo personal y lo histórico. La narración continua, sin divisiones en capítulos, refleja la noción de un fluir eterno del tiempo desde el pasado hacia el porvenir.

Balzac perfecciona la síntesis etiológica en su obra maestra, *Illusions perdues*. Esta novela, que se divide en tres partes dramáticas de introducción, complicación y desenlace, presenta el conflicto entre las ambiciones de un joven poeta provinciano y las fuerzas dominantes del periodismo capitalista. La primera parte historia el trasfondo psicológico del protagonista en relación con las personas y las actitudes sociales que determinan su destino trágico. De una manera lograda y sumamente realista todos estos elementos se enfocan en París. Como Galdós, los detalles de terminología, de libros, personas, lugares y moralidad se combinan en la capital para recrear la atmósfera total de la época y para fundamentar la lógica interior del mundo de los personajes. La pre-historia de la novela es el estado de la imprenta en Francia, en general, y en la ciudad provinciana de

Angoulême, en particular. La descripción de esta institución importa por tres razones: primero sirve para dramatizar la diferencia de perspectiva histórica (Séchard padre insiste en la vetusta dignidad de las prensas de su generación, mientras que el hijo se empobrece tratando de usarlas); segundo, sirve para el contexto de la vida de los personajes; y tercero, es la catálisis formal de la tragedia. El movimiento de la novela es de las ilusiones ingenuas de Lucien de Rubempré y David Séchard hacia una comprensión de la dura realidad social. La sensibilidad juvenil del poeta atalaya los momentos de su educación, la lucha de la aristocracia contra la burguesía, y su propio destino en relación con todos los factores que influyen en él. Balzac sintetiza esta situación de la manera siguiente: «En haut la noblesse et le pouvoir, en bas le commerce et l'argent; deux zones sociales constamment ennemies en tous lieux.» Si Lucien representa el conflicto mismo, los dos sistemas morales opuestos se encarnan en Etienne Lousteau, un periodista intrigante, y Daniel d'Arthez, un escritor idealista. El poeta vacila entre esos dos polos, ya idealista por temperamento, ya seducido por la ambición del poder.

De la misma manera que el antagonismo entre el «Cenáculo», que simboliza la pureza atormentada, y el periodismo, símbolo por antonomasia de la mezquidad, concentra la dialéctica edificatoria de los personajes centrales, el narrador subraya el hecho de que esta intrahistoria puntualiza un momento crítico en la historia de Francia. A menudo se explica lo extraño de las actitudes vitales al señalar que la generación de 1820 vivía en un contexto diferente del de los lectores de veinte años después. Balzac comenta, después de describir un lugar célebre donde se congregaban periodistas y prostitutas que «*toute cette infâme poésie est perdue*». Para aumentar la verosimilitud de la «Comédie Humaine» se alude igualmente a figuras políticas y literarias verdaderas, como Víctor Hugo y Châteaubriand, aunque nunca entran directamente en las novelas. Al contrario, los personajes inventados, tales como Rastignac y Vautrin, que trascienden las fronteras de varias obras, llegan a nivelarse con la fama de las personas reales. Mediante esta técnica Galdós y Balzac logran

conciliar la dialéctica de su visión estética e histórica. La hipocresía, los ataques, las apariencias, la fatuidad, los celos, la gloria y la venganza se reúnen en el papel del dinero. Esta realidad se concuerda con los consejos antirrealistas que un periodista inculcó en Lucien sobre la manera de componer un artículo crítico: después de forjar un raciocinio *a priori*, se puede imponer cualquier interpretación que precisa la situación. Esta actitud refleja la arbitrariedad que señala Lukács en el naturalismo, donde la ausencia de una visión de la dialéctica de toda la sociedad fomenta una relación caótica entre el individuo y su ambiente.

En Lucien el juego concretiza tanto las vicisitudes de sus propias experiencias, como el nexo con la realidad más amplia. El narrador observa que la Restauración había condenado la juventud a una existencia viciosa: Rastignac, quien sabe entenderse con las nuevas exigencias sociales, representa la pérdida de las ilusiones, mientras que Lucien encarna el proceso de adaptación. Este, al contrario de sus amigos idealistas en el «Cenáculo», no se preocupa de las direcciones de la política francesa. No decide desembarazarse de sus ilusiones hasta el momento en que la crisis absoluta lo empuja al suicidio. El patetismo se aumenta en el hecho de que el lector participa de la perspectiva privilegiada al ver los dos lados de la hipocresía enmascarada. Balzac hace hincapié en la ingenuidad social de Lucien y de David: *Les belles âmes arrivent difficilement à croire au mal, à l'ingratitude, il leur faut de rudes leçons avant de reconnaître l'étendue de la corruption humaine... La Société, si violemment injuste en apparence... doit obéir aux lois de la Mode.* Después de su derrota total en París por las fuerzas «jesuíticas» de la sociedad y de su propia pasión, el narrador observa que los poetas se quedan inadaptados a causa de su naturaleza egoísta y hermética. El precio para integrarse con la dinámica social es la renegación categórica de su sensibilidad poética.

En la tercera parte de la novela Balzac machaca el dominio de la sociedad sobre la voluntad individual en largos pasajes de datos legales y económicos. Pero es de notar que la máquina

jurídica está en función directa de la psicología interior de todos los personajes. Por eso los antagonistas Châtelet, Cérizat, Cointet, Petit-Claud, Louise y Bondet saben preparar la caída del poeta y del inventor al conocer sus debilidades innatas. Cuando Lucien regresa a Angoulême y trata por última vez de valerse de sus pasiones engañadas hasta el narrador subraya la distancia del farsante de la realidad: «son repentir n'avait d'autre valeur qu'un jeu.» Después de toda la miseria que él ha causado Lucien, por fin, llega a conocerse: despliega esta actitud en la carta que escribe a su hermana al salir definitivamente de la provincia con la intención de suicidarse. Que el suicidio es simbólico se manifiesta en el convenio «jesuítico» entre el canónigo toledano y el poeta desesperado. Lucien se vende al diplomático español para salvar a sus amigos desgraciados y para igualarse con la sociedad parisiense de acuerdo con sus conocimientos desilusionados. Carlos Herrera simboliza la adecuación total de valores espirituales con las exigencias profanas. Al rechazar el egoísmo y la pasión como maestros, Lucien muestra de un modo concreto su vinculación con la dialéctica social. Su maestro jesuita encarna su visión balzaciana de la realidad: hay dos historias, según él, la superficial, la que se enseña, y la arcana donde se hallan las causas verdaderas de los acontecimientos. Herrera le dice a su *alter ego* (Lucien): «Si vous aviez cherché dans l'histoire les causes humaines des événements, au lieu d'en apprendre par coeur les étiquettes, vous en auriez tiré des préceptes pour votre conduite... Le grand point est de s'égaliser à toute la Société.» Para realizar esta visión de la historia, Balzac continúa la figura de Lucien de Rubempré en otra novela, *Scènes de la vie parisienne*.

### III

Regalado García señala acertadamente que Gabriel Araceli, el protagonista y narrador de la primera serie de los *Episodios nacionales* es un personaje polémico que representa los ideales de la moderación, el orden, el patriotismo, el honor y la verdad. A España llegó tarde la noción hegeliana de que la naturaleza

humana es en constante cambio. Al tratar de hacer novelas, Galdós sobrepasa el huerdo costumbrismo anterior, y da un paso hacia el «realismo» sólo después de 1880. Regalado señala que la afición de Galdós a los oradores tales como Castelar puede explicar la superficialidad retórica en sus primeras obras. De la misma manera que Balzac emprendió su carrera literaria analizando el conflicto primogénito de su época —la lucha revolucionaria entre republicanos y realistas— Galdós indaga la cotensión básica entre Francia y España a principios del siglo. Así como en su precursor francés, don Benito entiende por lo contemporáneo toda la historia del siglo. En la primera serie el narrador despliega una perspectiva que pone de relieve los cambios dialécticos entre sus experiencias remotas y su actitud que abarca una visión más amplia: Galdós proyecta el presente de la Restauración sobre el pasado aguerreado. Pero la visión unificadora se cumple en términos de la bondad cristiana que cada individuo puede experimentar dentro de la libertad. Por consiguiente, la superestructura histórica para Galdós es la articulación del individuo con la patria, con la humanidad, y con todas las instituciones españolas. De acuerdo con esta noción el héroe galdosiano es un liberal al buscar enérgicamente el sentido de la historia española; pues, renegar los valores tradicionales con un acto revolucionario, por desviada que fuese la sociedad, sería negar el meollo de la corriente de la historia en España. Por eso la clase media se halla al eje de las novelas de Galdós. Regalado sostiene que la ausencia de elementos industriales, de una vida agraria y de un papel del vulgo significa que no se retrata la «realidad total». Es verdad que estas instituciones no son centrales en el mundo galdosiano; pero decir, en términos lukácianos, que por eso la visión de la historia es incompleta, no es comprender las circunstancias peculiarmente hispánicas. Mientras que un poeta ateo, que lucha contra el capitalismo incipiente, puede representar la historia francesa para Balzac, el «realismo» se formula de una manera distinta en Galdós por necesidad. Por eso, el personaje que más representa la perversidad capitalista, Torquemada, se retrata (en *Torquemada en la hoguera*) en una crisis personal que le hace considerar la caridad

como la clave de su renovación, y por extensión la de España. Regalado mantiene que «la caridad puede ser un modo de comportamiento individual, pero no una solución colectiva». Al contrario, el elemento constante que penetra la obra entera de Galdós es la crisis nacional del espíritu humanitario tal y como se encarna en individuos. La reacción espiritualista de *Angel Guerra*, de *Misericordia*, de *Nazarín* y la reacción mítica de la última serie de los *Episodios nacionales* y de *El caballero encantado* ejemplifican esta noción. Si las fuerzas económicas son la visión unificadora de Balzac, el sentimiento espiritual de la nacionalidad, en el individuo y en el pueblo, sirven de marco histórico-estético en las obras de Galdós.

A diferencia de las dos novelas balzacianas bosquejadas anteriormente, los primeros episodios nacionales de Galdós empiezan al establecer un enlace familiar entre el narrador y el lector. En *Trafalgar* el narrador explica que va a contar las aventuras cuasipicarescas de su infancia y cómo le llevaron «los azares de la vida a presenciar la terrible catástrofe de nuestra marina». Aunque se malogra la técnica en las obras primerizas, la voz narrativa trata de conciliar la perspectiva del hombre maduro que juzga la acción al inyectarse en ella, y la ingenuidad forzosa que manifestó cuando experimentó los episodios contados: «los chicos ven todo de un modo singular». Gabriel Araceli, siendo huérfano educado en el hampa juvenil de los muelles de Cádiz, no tiene más «pre-historia» personal que la que se le proporcionó en la vida libre de sus primeros años. Así, él encarna un observador participante que en sí lleva la perspectiva histórica; de modo que él representa el sentimiento patrio que informa todas las obras de Galdós: «Hablando de esto y otros asuntos diplomáticos, yo y mis colegas de la Coleta decíamos mil frases inspiradas en el más ardiente patriotismo.» Sus primeras experiencias le infundían un respeto a la dignidad humana, y un conocimiento de la muerte a pesar de haberse educado entre «la más desharrapada canalla». A través del tono familiar de viejo narrador es obvio que de viejo conserva una apreciación del patriotismo que formó en las peripecias históricas de la época de su infancia. Aunque sería absurdo justificar

los fallos artísticos con el criterio de la amenidad narrativa, importa considerar el marco literario que se impone: «Mi relato no será tan bello como debiera, pero haré todo lo posible para que sea verdadero.» En obras posteriores (i.e. *Cánovas*) se formaliza esta noción aún más.

La manera en que los personajes particulares concretizan acontecimientos históricos se ejemplifica en la relación de Gabriel con su familia adoptiva. Como los personajes balzacianos, don Alonso Gutiérrez de Cisniega encarna el tradicional fervor militar y su esposa doña Francisca representa el extremo opuesto de la quietud moral: «Era doña Francisca una señora excelente, ejemplar, de noble origen, devota y temerosa de Dios, como todas las hembras de aquel tiempo.» Pero a diferencia del procedimiento en el novelista francés, estos caracteres polemizan con viveza acerca de verdaderos acontecimientos históricos. En este caso, la batalla de Trafalgar es el momento crítico en torno a la cual se mueven los personajes «típicos» de la época. Marcial, el amigo marinero de don Alonso, y quien está descrito con una pierna de palo, un ojo de menos y la cara garabateada, representa, en su desgaste corporal, «la historia de la marina española en la última parte del siglo pasado y principios del presente». El narrador evidencia su visión hegeliana de la historia al comentar que las gloriosas acciones alternaron con lamentables desdichas». Sin embargo, no existe en esta obra, ingenua a primera inspección, una dicotomía simplista entre la paz y el desorden. Marcial, como don Alonso y doña Francisca, compendia una dialéctica compleja: al mismo tiempo que sus miserias se deben a un celo desequilibrado de la guerra, Marcial resiste «el vergonzoso *statu quo* de doña Francisca». Es en la justa guerra que se hallan los valores profundos del ser español, y es en la grandiosa batalla contra el almirante Nelson que Gabriel descubre las raíces del patriotismo. Así es que la visión histórica en Galdós depende de la correcta identificación de los valores fundamentales al progreso y a la gloria hispánicos: cada acontecimiento contiene la dialéctica de bien y mal. Alonso dice que desea tener el gusto» de presenciar la batalla inminente, y doña Francisca replica que los españoles están cansados de la

guerra. Pero es de notar que se condena esta guerra ordenada por Napoleón sólo porque perjudica el bienestar de España. Aunque se acentúa el carácter quijotesco de los dos marineros viejos que se dan cuenta cabal de la traición por los franceses, el deseo innato de la gloria se ve como un constante en la visión española de la historia.

A diferencia de la función catalítica de la intriga amorosa en *Les Chouans*, y análogo a la de *Cádiz*, el amor en *Trafalgar* sirve para enfocarse en las costumbres y actitudes de la época. Sin embargo, hasta en esta acción marginal Galdós logra entretener con sutileza un aspecto su visión social. Gabriel se enamora de Rosita, pero tanto su historia personal (su juventud), como la historia nacional, le impiden esta pasión. Al darse cuenta de la desigualdad de clases entre Rosita y él, Gabriel empieza a cuestionar la justicia social; pero, según la tradición española, él reconoce la dignidad de su individualismo. Al intervenir la historia política directamente en la vida de los personajes, Galdós incurre en el defecto estético de poner la narración de los hechos históricos en boca de Malespina viejo, un personaje nada fidedigno. Es obvio que Galdós intenta actualizar la historia, pero el largo monólogo objetivo hecho un discurso personal carece totalmente de verosimilitud. La omnipotencia de la voz narrativa en Balzac y la digresión pedantesca en un novelista tan difuso como Melville logran evitar este problema dentro del criterio estético de las obras particulares. Como don Pedro, el estrambótico defensor de la honra de doña María en *Cádiz*, Araceli juzga la vieja generación bajo luces cervantinas: Malespina es la «flor de los navegantes y honra de la patria», al mismo tiempo que se ve como un «fanfarrón» y un «gracioso charlatán». Se mezclan el humor y la sátira en esta visión esperpéntica (doña Francisca emplea la palabra al referirse a los dos viejos marineros) de la guerra que Galdós representa como típica de la época. La extensión de las alusiones cervantinas en todas las obras galdosianas subraya el hecho de que la base de su dialéctica histórica se halla en todo lo que refleja la profundidad de las tradiciones españolas: «Parecerá a algunos que es invención mía esto del figurón que pongo a los ojos de mis

lectores; pero abran la Historia, y hallarán más al vivo que yo lo hago pintadas las hazañas de un personaje a quien llamo don Pedro.» Se amplifica esta exaltación de la Historia alegóricamente en *El caballero encantado*, donde la historia española, encarnada en el ser fantástico de la Madre, de un modo concreto muestra la realidad del personaje central.

Si *Trafalgar* representa el despertar de un sentido patrio en Gabriel, en *Cádiz*, ya maduro, él aparece como el defensor equilibrado de lo español en frente de las insolencias del inglés Lord Gray, y como el representante de la nueva generación que rechaza el estancamiento ético simbolizado en la tiranía de doña María. Este ensanchamiento de un personaje a través de varias novelas no se limita al narrador; al contrario, la amplitud del mundo novelesco galdosiano se encuentra en tipos menores que simbolizan o una clase social o una idea destacada. En *Trafalgar*, Gabriel, a guisa de escudero de don Alonso, se arroba al volver a Cádiz, que representa para él la libertad hampesca de su infancia de la misma manera que la acción de *Cádiz* se encuentra en esta unidad, las tertulias de doña Flora de Cisniega, prima de don Alonso, sirven de enfoque para el bullicio cultural de la época. Esta dama afrancesada hace un papel secundario en *Trafalgar*, pero el narrador, teniendo una visión más amplia que una novela aislada, insiste en describirla «con alguna prodigalidad, por ser tipo que lo merece». Su casa es un centro de noticias madrileñas y parisienses para todo Cádiz. En contraste completo con doña María, doña Flora encarna el liberalismo cosmopolita sin renunciar a los valores españoles. Así, al comentar sobre la ineptitud de los franceses y el temor popular de un fracaso, ella afirma el sentimiento patrio de los dos marineros militaristas, diciendo que es preciso seguir adelante a pesar de la inminencia de la derrota, «por honor nacional, que es lo primero». En la novela siguiente los grandes literatos y cultos, tales como Quintana, Pablo de Xérica y Francisco Martínez de la Rosa, se reúnen en las tertulias de doña Flora para discutir las Cortes de Cádiz. Pero es de notar que, o por cuestiones didácticas o por defecto estético, no hay ninguna acción mutua entre estas figuras reales y los personajes inventados: «No sé

por qué me he ocupado aquí de este eminente hombre (Quintana), pues la verdad es que no concurrió aquella noche a a tertulia de doña Flora, que estoy con mucho gusto descubriendo». Para insistir en el hecho de que este procedimiento es un principio fundamental de la estética galdosiana, basta señalar que cuando Tito Liviano (el narrador) se halla en presencia de Cánovas (en el «Episodio nacional» del mismo título) aumenta la distancia entre los dos mundos al mencionar que la entrevista le pareció como un sueño.

Sin embargo, esta separación de la invención y de la realidad no implica la inferioridad del mundo novelesco; al contrario, Galdós ve una coincidencia entre los acontecimientos que reúnen la esencia del patriotismo popular y el reflejo de estos momentos sobresalientes (i.e. «típicos») en el arte. Es por eso que Gabriel Araceli puede descubrir su sentimiento patrio en la batalla histórica de Trafalgar al mismo tiempo que Tito Liviano ve más trascendencia histórica en un romance popular que en la huerera retórica y en los incunables de Cánovas. El hecho mismo de que don Alonso, Marcial y Gabriel participan en la batalla naval a bordo del «Santísima Trinidad» simboliza la profundidad espiritual de su experiencia. Galdós hace hincapié en la corrupción del valor del individuo después de la Restauración en comparación con el idealismo tradicional representado en el barco antiguo: «Creados por una época positivista... los barcos de hoy son simples máquinas de guerra, mientras que los de aquel tiempo eran el guerrero mismo, armado de todas armas, pero confiando principalmente en su destreza y valor.» Es de señalar que se encomian sólo los aspectos perdurables del ser español y se critica lo pasajero que por naturaleza impide el progreso continuo de la historia hispánica.

Aún en la batalla naval, Cádiz funciona como el símbolo central de la libertad: Gabriel se extasía ante el panorama épico de la escuadra combinada que sale del puerto; pero al perderse de vista la ciudad entre la bruma, se inicia la derrota, al mismo tiempo que la crisis le enseña la dialéctica del patriotismo. Mediante una técnica del realismo balzaciano Gabriel describe los antecedentes y la táctica verdaderos de la batalla

desde la perspectiva de averiguaciones posteriores. El resultado es un punto de vista doble que reúne la conciencia creciente del joven y la visión retrospectiva del historiador maduro. Para el niño, antes de Trafalgar el patriotismo le significaba matar a moros, franceses y españoles; pero en este momento la fuerza concentrada de la historia le reveló el contenido del concepto de la «nacionalidad». En un arranque de elocuencia, Gabriel identifica la «totalidad de objetos» que definen la patria: «todo cuanto desde el nacer se asocia a nuestra existencia, desde el pesebre de un animal querido hasta el trono de reyes patriarcales». Además, la naturaleza concreta de este concepto de la nacionalidad implica para Gabriel la identidad particular del patriotismo con cada país: el orgullo y la caridad de los marineros ingleses le hicieron pensar «que también ellos tendrían su patria querida». Pero si se descubre el eje de la historia española en la batalla, también el protagonista reconoce que una minoría ambiciosa y aislada de la voz histórica del pueblo tramita la guerra sin darse cuenta de la miseria y decadencia que causa. Por eso Tito recela tanto de Cánovas del Castillo, y de aquí surge la catarsis alegórica de don Carlos de Tarsis, el noble abúlico que se encanta para volver a recobrar un sentimiento de la historia en *El caballero encantado*.

Mientras que la visión hacia el futuro se contiene dentro de la dialéctica misma de las obras balzacianas, la naturaleza del narrador en Galdós crea una perspectiva histórica más explícita. El narrador viejo menciona que de joven creía que la humanidad llegaría a desechar la guerra; crípticamente agrega: «después de esto he vivido setenta años y no he visto llegar ese día.» Pero, que no se desespera para el futuro, se ejemplifica en su actitud ante los supuestos disparates de José Malespina. Este había propuesto construir barcos de hierro que se dirigían con vapor, y el narrador señala que se realizó esta invención con el transcurso del tiempo. Al aprobar las locuras de Malespina el narrador da crédito a la nación de la iluminación insana que se halla en otras novelas galdosianas (por ejemplo, Maximiliano Rubín en *Fortunata y Jacinta*): «Desde que observé esta coincidencia, no condeno en absoluto ninguna utopía, y todos los

mentirosos me parecen hombres de genio.» Al final de la novela, Gabriel se resigna a su clase viendo la superioridad moral y física de Malespina y Rosita. A través de *Trafalgar* la educación de Gabriel le permite conocerse a sí, al mismo tiempo que consigue una conciencia esencial de la historia. Al decidir marcharse a Madrid, Gabriel abre la puerta de su destino, y Galdós prepara su entrada en las otras novelas de la primera serie de los *Episodios nacionales*. Para comprender totalmente la dialéctica histórica y estética de *Cádiz* hay que tener en cuenta que su «pre-historia» se contiene en la novela antecedente, y no únicamente en la obra misma. Mientras que la estructura controlada de las novelas de Balzac contiene su propia lógica al mismo tiempo que se ensancha en otras obras, la carencia de un sistema dogmático en Galdós subraya la necesidad relativa de juzgar la totalidad de sus obras.

*Cánovas*, un episodio nacional de sus últimos años pesimistas, paradójicamente concilia el asunto histórico con la técnica de la novela histórica de una manera alegórica. Además, se penetran el autor y el narrador en la voz narrativa («los que me han leído...»), y se borra la distinción formal entre las «novelas contemporáneas» y los *Episodios nacionales* en el hecho de que Ido del agrario (mi compañero de fatigas») se halla en los dos «géneros». En un sentido abstracto esta novela explica la dialéctica novelística galdosiana: Mariclío, símbolo de la historia española, encarna a la vez la inspiración creadora y la materia misma del proceso artístico. En el nivel de la narración la Madre le proporciona a Tito el sueldo en la portería de la Academia de la Historia, la cual, después de la Restauración de la monarquía, refleja la somnolencia social de la época. De acuerdo con el criterio lukácsiano de que el arte realista se desprende de momentos críticos de la historia, el narrador señala que desde 1874 los amigos cuya trato frecuentaba le «confirmaron en la idea de que la sociedad española quería cambiar de postura». Pero se duda si la renovación social y política anunciaba el bienestar o «un peligroso brinco en las tinieblas». Este agüero prefigura la complementación temática de la ceguera pasajera de

Tito, y del estancamiento político del país bajo la dirección de Cánovas.

A los dos lados ideológicos de Tito Liviano (el símbolo y la broma de su nombre ejemplifican el tono irónico de la obra) se hallan Leonarda la Brava, que ve en el Presidente el hombre del futuro, y Casiana que, como Fortunata, de tabla rasa cultural se educa en las realidades hispánicas. Para superar la falta de fiabilidad en el narrador, Galdós se sirve de la Madre para suplir los datos históricos, aunque la técnica de introducir esta objetividad por medio de cartas carece de verosimilitud. Galdós se da cuenta de la falta de transición sutil, la cual ejemplifica las novelas de Balzac: «Prosigo ahora mi cuento, mezclando sabrosamente lo personal con lo histórico... No extrañéis el desorden de mi cabeza, pues ya sabe mi parroquia que yo endilgo mis cuentos brincando locamente de idea en idea.» De acuerdo con Lukács, este desorden estético es un indicio del caos social de la época. Para enlazar los dos mundos separados Galdós emplea la entelequia intermedia de la mensajera Efémora. Cuando Casiana le pide a Tito, su maestro, que defina la palabra «efémora», éste responde que significa «algo así como el periódico que nos cuenta el hecho de actualidad.»

La primera lección de Casiana, y el punto de partida para todas las novelas de Galdós, trata del hecho que ellos pertenecen a la clase media, la cual luchaba por alcanzar la afluencia de la aristocracia. A diferencia de la naturaleza culminante de los personajes de Balzac, los de Galdós tienden a reflejar movimientos sociales de un modo alegórico. Por eso, cuando Casiana, la analfabeta, se halla nombrada inspectora de escuelas, Tito ve en este hecho un signo de los tiempos («Todo era ficciones, favoritismos»), que le hacen resistir la seducción del campo alfonsino. El tono de la narración es el de las memorias de un historiador desengañado que refleja su desilusión en su manera misma de escribir: cuenta los hechos «con un bello desorden que, a mi parecer, da colorido y sabor picante a las minucias históricas». Este marco estético refuerza la modorra política del país, que se concretiza simbólicamente en la ceguera de Tito. Este sopor mutuo del individuo y del pueblo colectivo se mani-

fiesta en el hecho de que Efémora deja de comunicarse con el historiador como si se hubiera terminado la corriente de la historia. La cadencia total de reverberaciones sociales al terminar la guerra civil en 1876 muestra el letargo universal. Durante la ceguera de Tito se le crecen el subjetivismo, los celos ridículos, el pesimismo, los sueños extravagantes y un concepto confuso del tiempo : «Era para mí el tiempo un concepto indiviso, una extensión sin grados ni dobleces.» En términos simbólicos, Galdós muestra que la historia perdió su continuidad hegeliana al aludir a la fragmentación de la mensajera de su musa: las muchas Efémeras son los genios veleidosos que rondan la irrealidad de su imaginación enfermiza. El resurgimiento de Tito a la salud y su reintegración con la realidad simbólicamente coincide con los desposorios de Alfonso y Mercedes. Pero su desencanto intelectual y su iluminación individual le aíslan del regocijo superficial: él sabe que la dialéctica de la vida personal del rey, y la del país entero llevan en sí las causas de una tragedia inminente. Por eso Tito sigue la intuición que Mariclió le proporciona e indaga la intrahistoria de la cantante Elena Sanz, de quien se enamoró el rey. La desventura inevitable («Prensa, gobierno, partidos altos y bajos Poderes, todo ello anuncia su irremediable descomposición») se concretiza y se simboliza en la muerte de la reina. En esta realidad española de etiología espiritual la atmósfera total de corrupción desgraciada se enfoca en el hecho de que Celestina (una realidad del ser hispánico) vaticina la muerte de la reina, en el casamiento de Segismundo, un escéptico liberal, con una beata, y en la llegada de los frailes jesuitas a España. Todos estos acontecimientos, además de la sátira de Cánovas, la figura política más importante de la época (Tito le regala varios libros incunables que no reflejan la esencia de las tradiciones españolas) señalan el principio de un período desastroso de inanición histórica. Para volver a establecer el verdadero sentido de la historia hispánica la Madre predica la revolución: «declaraos revolucionarios; sed constantes en la protesta, sed viriles, románticos, y mientras no venzáis a la muerte, no os ocupéis de Mariclió... Yo, que ya me siento demasiado clásica, me aburro... me duermo...».

La naturaleza de esta «revolución» exige una profunda renovación popular donde cada individuo vuelve a enlazarse espiritualmente con los valores esenciales de la corriente ininterrumpida de la historia hispánica. Que esta visión informa la estética galdosiana se manifiesta cuando Casiana le preguntó a Tito cómo originó el romance sobre la nueva reina; Tito le responde: «Sólo te digo que el pueblo hace las guerras y la paz, la política y la Historia, y también hace la poesía.» Aunque las influencias del naturalismo imponen tendencias a un desorden estético, y aunque sus creencias espirituales establecen nexos místicos que contradicen una dialéctica social, es imposible negar que, dadas las tradiciones políticas, económicas, literarias, ontológicas y religiosas, Galdós concilia la estética y la visión de la historia en una vasta obra novelesca que ha de denominarse «realismo español». La totalidad realista de su visión del pueblo español se ejemplifica en esta cita de *Cánovas*:

«En el propio estado de pérvida legalidad seguiría viviendo nuestra nación año tras año, hasta que otros hombres y otras ideas nos trajeran la política de la verdad y la justicia, gobernando, no para una clase escogida de caballeros y señoras, sino para la familia total que goza y trabaja, triunfa y padece, ríe y llora en este pedazo de tierra feraz y desolado, caliente y frío, alegre y tristísimo que llamamos España.»