

Hay dos anécdotas sobre Galdós y Balzac —ambos ya de edad avanzada— que son archiconocidas: cuando llevan al ciego don Benito a una representación de *Marianela* y, al oír la voz de la actriz, grita, «¡Es mi Nela! ¡Es mi Nela!». Y cuando el autor de *La comedia humana* en su lecho de muerte pide que hagan venir al doctor Bianchon. Ahora bien, el aspecto interesante de tales anécdotas no es si son o no son verídicas, sino más bien lo que revelan sobre la actitud complacida y hasta sentimental de los que las contaban. Porque —como todos sabemos— cuando en el siglo XVII o en el XVIII se confundían seres novelescos con seres de carne y hueso, el resultado era cómico. Pero en el XIX parece que Alonso Quijano por fin habría triunfado; el público sencillamente quería creer en la realidad real de sus amados seres ficticios, y se conmovía al enterarse de que los autores de esos seres en estado moribundo o senil confirmaban lo deseado.

Virginia Woolf que confesó en una carta que leía novelas «como una tigresa» llegó a poseer en pleno siglo XX lo que ella llamaba «a fictional mind». Y Georg Lukacs postula la existencia desde el principio del género de una «conciencia novelística»¹. O sea, en la novela y en la manera de leer que exige hay una tendencia al realismo primordial —una invitación a creer en lo que se nos cuenta—. Sin embargo, como sugieren estas dos anécdotas (y otras muchas que se les parecen) en el siglo XIX, siglo en el que el género llega a su momento de triunfo o apogeo, esta tendencia se generaliza. El afán de no distinguir entre lo vivido y lo leído ya no se limita a damas ociosas, a venteros analfabetos, o a hidalgos excéntricos sino llega a ser característica de culturas enteras —locas de lectura novelesca.

Esto, desde luego, se debe en parte a la formación de un público nuevo, aficionado no a los frívolos libros caballerescos o pastoriles sino a la ostensiblemente sesuda costumbre de leer periódicos. Como nos explican Mary McCarthy² y otros, el nexo entre las «noticias» y las «novelas» es estrecho, y de por sí puede llevar a la identificación de ambas. Es decir, en un siglo dedicado a las novedades las reales y las ficticias se entrecruzan. ¿Qué mucho que Coletilla, por ejemplo, llegue a ser considerado como personaje real e histórico si la novela en la que vive, *La Fontana de Oro*, es obra compuesta por un joven periodista como si fuera un periódico?³ Es decir, así como Fernán Caballero busca su público entre los aficionados a las verídicas escenas costumbristas (y por eso se atreve a afirmar que sus novelas pintan las realidades andaluzas «tales cuales son»), así Galdós en su primera novela busca el suyo entre los furibundos lectores de las noticias políticas. Y esos lectores por su parte la habrían leído con la misma clase de credulidad y pasión política con la que solían leer su periódico preferido.

Pero esta explicación externa no puede llevarnos al meollo de la cuestión. La verdad es que la novela del siglo XIX se acerca al periodismo no sólo en caza de lectores, sino porque aspira a mucho más que hacer reír o llorar —como las de Fielding o Richardson—. La nueva novela —resultado de una profunda revolución interior— aspira a nada menos que a la historicidad, a la misma validez histórica que fue blasonada por los redactores del primer periódico que usó en su título la frase de evidente origen sansimoniano, «siglo XIX»⁴. «Recueil pour servir a l'histoire du 19^e siècle» (1815)⁵. Ahora bien, los novelistas revolucionarios, primero Scott y luego Balzac, eran —claro está— muy conservadores en cuanto querían *conservar* la historia, y en este sentido se distinguirían de los periodistas liberales del «Recueil». Pero cuando Balzac proclama que los novelistas son los verdaderos historiadores, que sólo ellos tienen el don de presentar «le vrai», y que personajes nacidos en «las entrañas de su siglo» son más reales que los que tienen madres de carne y hueso⁶, empezamos a comprender cómo al final tuviera más confianza en el experimentado doctor Bianchon que en el «parvenu» que torpemente le auscultaba.

Habiendo repasado someramente esta lección elemental, estamos en condiciones para situar a Galdós dentro del cuadro. En primer lugar, como ya hemos insinuado, Galdós, por lo menos al principio, está más próximo a los periodistas liberales que los dos novelistas mencionados, es decir, más preocupado con la historia futura de España que con la pasada. Lukacs explica el auge súbito de la novela histórica como expresión de la nueva conciencia que nació cuando «las masas» experimentaron los cambios radicales que acompañaron la revolución francesa y las guerras del Imperio⁷. Pero Galdós ya en 1865 había dicho en un artículo de periódico, «...estamos en el siglo XIX, aunque muchos... viven o quieren vivir en [los] felicísimos tiempos...»⁸ de los Hapsburgos, y sabía de sobra que en España la experiencia

histórica de la invasión napoleónica no había cuajado. Había, por lo tanto, que enseñar a sus compatriotas a pensar históricamente; había que prepararles para el futuro; había que convencerlos de que pertenecían al siglo XIX en forma positiva, y que no eran exilados (como creía el público de Fernán Caballero, de Pereda, y de tantos otros) de la suave intemporalidad costumbrista del terruño añorado. Resultado: a *La Fontana de Oro* sigue la primera serie de episodios como una especie de periódico de noticias históricas... lecciones noveladas dedicadas a crear conciencia histórica.

Ahora bien, precisamente su experiencia como periodista y su inicial concepto periodístico de la función de la novela hacen a Galdós preocuparse de la fusión de la imaginación y la observación en su proceso creador. Buen discípulo de Cervantes, como sabemos, Galdós, sin embargo, no siempre goza del juego irónico, ficción-realidad; a veces contempla con angustia su propia conciencia novelística. Y no digo la angustia paradójica, teológica y un tanto fingida de Unamuno en *Niebla*, sino un mirarse asombrado y hasta asustado desde dentro. En aquellos cuentos preparatorios, *La Sombra* y *La novela en el tranvía*, vemos la más nítida expresión de eso: Galdós, el novel narrador, convierte su propio poder inventivo en tema. Es como si su anterior profesión de verídico observador le hiciese más consciente de la imaginación turbulenta y fecunda que va a entrar como parte integral en su futuro realismo. Por debajo de su humorismo superficial, estos cuentos revelan un ánimo sumamente inquieto, dedicado a un constante escrutinio interior.

O sea, Galdós en cuanto realista es todo menos cándido, está al polo opuesto de Fernán Caballero, y cuando se presenta a sí mismo como personaje y hasta llega a hablar con los seres creados por él como si fueran reales, lo hace con malicia y por motivos bien calculados. Veamos el ejemplo más conocido. Cuando al final de su carrera Galdós escribe sus memorias y recuerda la especial intensidad espiritual que acompañó la creación de *Fortunata y Jacinta*, lo hace por medio de una conversación fingida con los habitantes de la novela. Y esa conversación imaginaria y postiza se convierte en un medio sofisticado para explicar al lector cándido el doble vertiente —observación y fantasía— de la conciencia novelística. No se trata ni de mal estar juvenil ni de demencia senil sino de una fábula cuidadosamente fabricada. Aunque el pasaje es notable (y todos ustedes se acordarán de él), sin embargo, quisiera releerles un trozo del texto para sacar a relucir el aspecto que me importa.

Galdós ha abandonado *Fortunata y Jacinta* a medio hacer para pasar una temporada en Portugal, y, al volver al manuscrito —nos dice— se le despiertan de nuevo sus poderosas facultades imaginativas. Es como si entrara de pronto en su casa aquel alter ego que representa en varias novelas la incontinencia de la fantasía creadora: don José Ido del Sagrario. Y una vez lanzado por Ido, nos cuenta Galdós nada menos que lo siguiente:

Visité a doña Lupe en su casa de la calle de Cuchilleros, y platicué con el usurero Torquemada y la criada Papitos. Pasaba largas horas en el café del Gallo donde me entretenía oyendo las conversaciones de los trajinantes y abastecedores de los mercados de aves. Por la escalerilla subía y bajaba veinte veces al día, y en Puerta Cerrada tenía el cuartel general de mis observaciones. En la Plaza Mayor pasaba buenos ratos charlando con el tendero, José Luengo, a quien yo había bautizado con el nombre de Estupiñá. Ved aquí un tipo tomado fielmente de la realidad⁹.

Ya lo han oído ustedes, y no hay que insistir más: la transición de la fantasía a la realidad, del mundo interior al mundo exterior, de la plática con Torquemada a las observaciones en Puerta Cerrada, no sólo es imperceptible; de hecho *no hay* frontera ni línea divisoria entre la invención y la documentación. Así —según Galdós— se es consciente novelísticamente.

Ahora bien, como él mismo confesó en varias ocasiones —Galdós fue muy reacio a la crítica y sobre todo a la auto-crítica—. Por lo tanto puede ser significativa su utilización del deseo sentimental de los lectores de creer en la existencia autónoma de los seres ficticios para explicar su propia experiencia de esa autonomía. En todo caso, hablar con los personajes era un medio para comunicar indirectamente con su público, y ahora veremos cómo emplea la misma estrategia en dos novelas cruciales. El primer ejemplo ocurre en *La de Bringas* cuando Galdós (o si ustedes prefieren el narrador, aunque yo no creo que esa distinción tan esencial en *Fortunata y Jacinta* sea indispensable para las novelas del período naturalista) nos sorprende al revelarnos que él también ha sido cliente de la protagonista. Después de su caída —nos explica— Rosalía no siente ninguna vergüenza de su nueva profesión; más bien está orgullosa de ser «piedra angular de su casa en tan conflictivas circunstancias», y lo sabe él directamente:

En términos precisos oí esto mismo de sus propios labios en recatada entrevista. Estábamos en plena época revolucionaria. Quiso repetir las pruebas de su ruinosa amistad, mas yo me apresuré a ponerle punto, pues si parecía natural que ella fuese el sostén de la cesante familia, no me creía yo en caso de serlo, contra todos los fueros de la moral y de la economía doméstica¹⁰.

Para comprender este extraño final de novela con su inaudita admisión de relaciones sexuales entre autor y personaje, hay que tener en cuenta lo que nos han explicado muy bien Casaldueiro y Montesinos: que la evolución de las novelas galdosianas (en forma parecida a la práctica de Flaubert) puede trazarse como una serie de virajes. O sea, cambios abruptos que corresponden a su insatisfacción con la novela que acaba de terminar, insatisfacción que le lleva a emprender una senda creadora nueva e inesperada. Por lo tanto, propongo que lo que Galdós quiere decirnos por medio de esta confe-

sión es lo que le ha parecido mal en *La de Bringas*. Y naturalmente esa auto-crítica ha de prepararnos para su próximo proyecto narrativo.

Específicamente en *La de Bringas* Galdós da una segunda vuelta al tema de *La desheredada*: presenta en forma renovada ese mito moderno del país prostituido que Zola formuló explícitamente cuando *Nana* ya estaba publicado. El cuerpo agonizante de su protagonista —escribe el naturalista francés a uno de sus traductores— representa a «Francia sometida a la agonía del Segundo Imperio»¹¹. Así también, la prostitución de Isidora y la de Rosalía (es significativo que el desliz inicial de la primera sea con Pez hijo y el de la segunda con Pez padre) representan respectivamente la degeneración de España después de «la Gloriosa» y la de la España de la Reina Castiza. Esta explicación semi-alegórica de *La desheredada* ha sido comentado en artículos muy convincentes por Antonio Ruiz Salvador y Chad Wright¹², y su aplicación a *La de Bringas* me parece igualmente verosímil. Recuérdese, por ejemplo, cómo las habitaciones de los Bringas repiten en miniatura la configuración de los aposentos reales.

Pero volvamos ahora a la insatisfacción de Galdós. A lo largo de dos novelas —*Tormento* y *La de Bringas*— nos han repugnado la hipocresía burguesa, la cursilería y la extravagancia de Rosalía. Y de pronto la encontramos franca e íntegra, orgullosa y eficaz, dentro de su nueva situación pecaminosa, siendo el auténtico hipocritón el autor-cliente que interviene para hablarnos en primera persona. Hipocritón, porque exactamente como ella en *Tormento*, él disfraza su falta de generosidad (¡«la economía doméstica»!) con el manto sagrado de «los fueros de la moral». Es como si Galdós se hubiera preguntado: «¿porqué escoger siempre a la débil mujer para representar los vicios de la sociedad? ¿No es más culpable el avaricioso y mentiroso (y a la vez fatuo y desvergonzado) comprador masculino que la pobre vendedora de sí misma?».

Por lo tanto —es lícito suponer— Galdós decide ampliar la breve confesión del último párrafo y escribir una nueva novela que revelaría la conciencia enferma de un don Juan estilo siglo XIX. Es decir, un don Juan vestido de frac, sin valor ni arrojo y para quien «las travesuras eran más sabrosas cuanto más anormales». En otras palabras, después de *La de Bringas* viene el desquite, *Lo prohibido*, la confesión en primera persona de la vida purulenta de José María Bueno de Guzmán.

Llego a estas suposiciones porque al final de *Lo prohibido* Galdós emplea la misma estrategia pero en forma mucho más obvia. Entra en la novela; habla con el protagonista ya moribundo; e indirectamente nos prepara para el viraje más radical y sorprendente de todos: nada menos que *Fortunata y Jacinta* y el abandono definitivo del Naturalismo. *Lo prohibido* fue escrito en 1885, más o menos al mismo tiempo que Huysmans y otros empezaron a sentir que Zola y su séquito se habían obcecado tanto con problemas sexuales que se encontraban en un «cul de sac» donde lo único que importaba era

si «monsieur un tel comméttait où ne comméttait pas l'adultère avec madame une telle»¹³. Y el que Galdós sintiera un disgusto comparable con su propia novela mientras la redactaba, lo sabemos por una carta a Pereda recientemente publicada:

Estoy reventado. Por cierto ¿quién me metería a mí en estas cosas finas? Ya estoy de caramelo hasta donde puede figurarse. Y la cosa no sale. Aquí hay *budoir* sí, pero no problemas .. hay problemas adúlteros y otras zarandajas. En una palabra, estoy arrepentido de haberme metido en estos belenes, pero no hay más remedio que salir como pueda, aunque sea jurando no volver a hacerlo más¹⁴.

Y una vez salido, el problema inmediato será adónde dirigirse, cómo encontrar un nuevo rumbo con más posibilidades. La solución la hemos leído todos, y a primera vista parece sencilla: convertir a la prima Camila (la única de las tres que no está corrompida) en Fortunata y estudiar novelísticamente una conciencia totalmente sana, una conciencia no necesariamente santa (eso vendrá después) pero en estado de perfecta salud.

Veamos ahora cómo Galdós al final de la novela se refiere al cambio que contempla. Bueno de Guzmán ya paralítico ha terminado su al parecer interminable confesión dictándose —como era de esperar— a Ido, y, aconsejado por él,

Remití el manuscrito a un amigo suyo y mío que se ocupa de estas cosas y aún vive de ellas . Hoy ha venido el tal a verme; hablamos; le invito a escribir la historia de la *Prójima*, de la cual no he hecho más que el prólogo, a lo que me contesta que .. bien vale la pena intentar lo que yo propongo¹⁵.

La auto-crítica es aquí acertadísima y casi explícita, pero antes de acabar quisiera comentar dos cosas más y después hacerles a ustedes una pregunta. La primera sería invitarles a fijarse con qué sutileza Galdós va a emplear el mismo mote, «la Prójima», para Fortunata. Y la segunda es observar que los lectores apercibidos de entonces, según parece, comprendieron el sentido de esta breve intervención. Según los extractos reproducidos por Leo Hoar¹⁶, tres de los que reseñaron la novela —Clarín, Ortega y Munilla y hasta el hostil Orlando— recomendaron a Galdós el mismo camino que él se había propuesto. Para citar al más calificado, Clarín, el carácter de Camila «mitad virtud, mitad salud» era «lo más bello del libro», y por ahí había que seguir. En cuanto a la pregunta, la dirijo a ustedes los galdosistas profesionales aquí reunidos: en el vasto universo ficticio que nos concierne ¿hay ejemplos parecidos o de otra índole en los que no me he fijado? Gracias.

NOTAS

¹ Para una meditación penetrante sobre este y otros aspectos de *Die Theorie des Romans*, véase PAUL DE MAN, "Georg Lukács' *Theory of the Novel*", *Modern Language Notes*, LXXXI, 1966, pp. 527-524.

² Véase su ensayo en *On the Contrary*, New York, 1963.

³ Véase mi "History as News in *La Fontana de Oro*", *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld*, Barcelona, 1974.

⁴ Aunque los filósofos del 18 hablaban de su siglo como algo especial ("siècle de lumières, etc.), el rótulo numérico usado como nombre propio se encuentra primero en la *Introduction aux travaux scientifiques du XIX^e siècle* (Paris, 1807) de Saint Simon. Y luego siete años después da el próximo paso al caracterizar cada siglo del pasado como si fuese persona: "Au XVII^e siècle les beaux arts fleurirent, et l'on vit naître les chefs-d'oeuvre de la littérature moderne " (*Oeuvres*, tomos I-III, Paris, 1868, p. 157).

⁵ Véase E. HATIN, *Bibliographie de la presse periodique française*, Paris, 1866.

⁶ En el "Avant-propos" de *La Comédie humaine*.

⁷ Véase *Die historische Roman*, Berlín 1955, p. 15.

⁸ *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1950-1951), vol. VI, p. 1516.

⁹ *Op. cit.*, p. 1663.

¹⁰ *Op. cit.*, vol. IV, p. 1671.

¹¹ Cit. por HARRY LE VIN en *The Gates of Horn*, New York, 1963, p. 356.

¹² Respectivamente: "La función del trasfondo histórico", en *La desheredada, Anales galdosianos*, vol. I, 1966, págs. 53-62, y "The Representational Qualities of Isidora", *Romanische Forschungen*, vol. LXXXIII, 1971, pp. 230-244.

¹³ Cit. por MICHEL RAIMOND en *La Crise du roman*, Paris, 1967, p. 29.

¹⁴ CARMEN BRAVO VILLASANTE, "28 cartas de Galdós a Pereda", *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. LXXXIV, números 250-52, 1970-1971, p. 35.

¹⁵ *Op. cit.*, vol. IV, p. 1890.

¹⁶ *Pérez Galdós and his Critics*, Harvard diss., 1965.