

LA IMAGINACION GALDOSIANA: SU FUNCIONAMIENTO Y POSIBLE CLASIFICACION

Germán Gullón

I

Algunos estudios de la obra de Benito Pérez Galdós han mostrado con acierto el progresivo madurar de su creación. Valiéndose de enfoques diversos, acercamientos recientes tienden a explicar esa madurez como una continua depuración de sus dotes artísticas. Explican, por ejemplo, la creciente sutilización de las técnicas narrativas, desde *Doña Perfecta* a *La de Bringas*, o si se quiere llegar más lejos, a *Misericordia*, valiéndose de análisis que manifiestan los medios utilizados por el narrador para difuminar su presencia, con lo que el mundo novelesco parece gozar de mayor autonomía. Al ir desapareciendo las explícitas mediaciones autoriales de las primeras obras, los personajes se manifiestan con más libertad, su voz llega directamente al lector, y abundan las técnicas que sirven para conseguir un contacto inmediato entre éste y el personaje: diálogo, estilo indirecto libre, soliloquio, monólogo interior... Si examinamos otros aspectos de la novela, como el espacio o el escenario, hallamos adelantos equivalentes; Galdós construye sus escenarios cada vez con más cuidado; haciéndolos más reveladores, dicen más de las circunstancias del personaje¹, sin necesidad de recurrir a la escena costumbrista, que si añade color resta carácter. Todo lo dicho apunta a una conclusión obvia, que puede resumirse en una frase: en la novelística galdosiana se registra una creciente dramatización². A resultas de la misma su tránsito a un nuevo género, el teatro, le resultará fácil.

La imaginación es la pieza fundamental en el mecanismo de esa evolución. Hablar de la imaginación en términos generales puede parecer arriesgado

cuando se prescindie, como hago yo, de consideraciones filosóficas y psicológicas, pero justificaré mi audacia advirtiendo que los límites de mi estudio son claros: me interesa la imaginación en cuanto se manifiesta en la obra literaria. Justificar este tipo de trabajo no parece difícil, las páginas galdosianas rebosan de veleidades y debilidades imaginativas, y sus novelas están pobladas por una nutrida galería de personajes cuyas facultades de raciocinio las nubla fácilmente el arrebató imaginativo, siendo Isidora Rufete y José Ido del Sagrario notables ejemplos de tal ofuscación. El olvido de estos —y otros— hechos ha permitido que Galdós se viera sumergido en la fosa común del realismo decimonónico.

La crítica concuerda, por lo general, en destacar la importancia de la imaginación en Galdós, y ejemplos se pueden hallar en los libros de Joaquín Casaldueo, Ricardo Gullón y José F. Montesinos, tres de los eruditos que han escrito más extensamente sobre don Benito. Sin embargo, las precisiones sobre el tema son más bien escasas, y, frecuentemente, aparecen expresadas en términos muy amplios y poco esclarecedores. La dificultad de separar la imaginación de la fantasía es innegable. Carlos Clavería fue quien primero subrayó el elemento fantástico en Galdós³, ejemplificable en obras como *La sombra* o *El caballero encantado*. El interés del trabajo de Clavería reside, en mi opinión, en el hecho de que al enfocar la veta fantástica en Galdós, desvelaba la cara no-realista de sus obras. Esta veta fantástica es susceptible de ser confundida con la procedente de la imaginación creadora, que introduce en sus novelas un cierto 'irrealismo' fluido; las visiones y los sueños del personaje que sirven para atenuar, el realismo de la acción son el ejemplo más visible de esta operación. Una novela fantástica, como *El caballero encantado*, se puede estudiar dentro de unas demarcaciones genéricas, mientras que el elemento imaginativo, de que voy a tratar, no.

El empeño de alinear a Galdós entre los realistas ha llevado a reducir la importancia del elemento imaginativo en su obra, y eso creo yo es reducir demasiado. Se puede llamar realista su obra siempre y cuando el adjetivo se entienda como un término polisémico, según refiriéndose a otros autores ha mostrado Fernando Lázaro Carreter⁴. Debe ajustarse el «ismo» al autor y no viceversa.

Pocos discreparán, en principio, de la calificación de Angel del Río cuando llamó humanista al realismo galdosiano⁵; resulta especialmente justa si como hizo este crítico, se procede a comparar la obra del escritor español con la de sus contemporáneos en Europa. El humanismo de Galdós es patente, sus páginas rezuman bondad y amor hacia los habitantes de sus mundos ficticios, y en ese humanismo radical se encuentra su mayor semejanza con Cervantes. La calificación, aunque tan certera, puede no parecerlo si se piensa en la crudeza de ciertos retratos coloreados de naturalismo; así, para fijar mejor el sentido de ese humanismo ahondaré en el modo de funcionar la imaginación.

El Galdós autor, y no me refiero al ser con biografía, sino el creador cuya imagen vamos estableciendo en la lectura, se manifiesta en todo momento como figura benévola, atraída por sus criaturas, y compasivo para todos, tanto respecto a las taras físicas, como a las morales y de carácter que afligen al ser humano. Personajes cuya contrapartida en la vida resultarían difíciles de tolerar, como Torquemada, podemos llegar a verlos con su poquito de afecto, gracias a las manipulaciones autoriales. No será excesivo suponer que a Galdós no le gustarían tipos como el usurero, y sin embargo, en su presentación ficcionalizada la aparente contradicción entre repulsa de lo real y atracción por lo inventado, tiene fácil explicación, aunque paradójica: es una primera manifestación de la imaginación, pues la bondad es un acto imaginativo⁶. La compasión sirve para entender lo que ocurre en zonas oscuras del ser, y así explicarse lo que parece inexplicable; es una manera de compadecer que permite comprender, y, sin ella no se podría superar la limitación y acaso cerrazón de las intuiciones iniciales. Cuando el novelista quiere de verdad crear un ser ficticio debe esforzarse en conocerlo, es decir, en pensar cuidadosamente las emociones y sentimientos experimentados en situaciones y supuestos imaginarios. Es lo que Galdós hizo ya en el caso de Paulita Porreño, en *La Fontana de Oro*, a quien se ha considerado cronológicamente primer personaje verdaderamente suyo.

Cuando en esa novela se presenta a las hermanas Porreño, son, como su amigo y protector Elías Orejón, figuras puramente simbólicas, encarnación de la intolerancia religiosa, personajes sin relieve. Pronto Paulita se singulariza gracias a la constante atención prestada por el autor a sus movimientos: los «detallitos exactos» de que hablaba Stendhal al acumularse en el texto, van haciendo de la idea una persona y de la mística convencional una figura individualizada. Una frase del narrador, expresa con cierto orgullo los resultados de ese esfuerzo, cuando dice que ve en el personaje lo «que nadie, absolutamente nadie, había observado jamás... (p. 107)». La tarea del narrador consiste entonces en ir describiendo puntualmente los estados de ánimo y las motivaciones más íntimas del personaje. Cuando en el texto se leen frases de Paulita como esta: «Siento un calor aquí dentro y una agitación...» (p. 108), cabe razonablemente suponer que «calor» y «agitación» son planos imaginarios de una metáfora cuyo plano real no tardará en hacerse visible, mostrando al lector los entresijos del personaje, más accesibles en la novela que en la vida real donde la máscara que es la persona presenta una versión del ser cuya autenticidad siempre resulta dudosa.

¿Cómo, entonces, proceder a lo que pudiéramos llamar «revelación»? No parece haber método mejor que observar al personaje en su circunstancia, y ésta, en el caso de Paulita Porreño, es la enfermedad. Siguiendo el curso de un mal impreciso, el autor fue dejando en el texto las claves necesarias para que el lector deduzca por sí mismo lo que esa enfermedad sea; el mal no es físico sino moral. La muchacha nunca aprendió a expresar sus senti-

mientos, ni menos, a actuar libremente, y ésto la impide hallar un camino apropiado para expresar su amor; es incapacidad, manifiesta en la enfermedad es el medio de revelar sutilmente el carácter del personaje, vehículo imaginado por el autor para transmitir sus percepciones⁸. La creación del personaje es el primer esfuerzo de la imaginación noveladora y esto aun si para hacerlo parte el autor de un ser real. El acto de conversión del dato en texto es un proceso transfigurativo: la provinciana suicida de quien Flaubert leyó una mañana en el diario se transfigura en Madame Bovary como el Padre Apolinar de la realidad santanderina se convierte en el ente sublimado y funcionalmente tan eficaz de la *Sotileza* perediana.

Función de la imaginación, no menos importante que la de individualizar al personaje es la presentación de un mundo novelesco coherente y vivo, corrector de las confusiones naturales e irreductibles de la realidad. Nadie podría realizar con éxito esta empresa sin recurrir continuamente a la imaginación para llenar los huecos que la inteligencia y la voluntad no pueden colmar. Resulta, pues, que la imaginación juega un papel importantísimo en la novela, papel ordenador gracias al cual lo incoherente adquiere coherencia y armonía estética lo de hecho tan poco armónico. *Doña Perfecta* puede servir para ilustrar este punto. En una presentación realista, con la engañosa fachada de la protagonista y de don Inocencio disimulando su doblez y su verdadero sentir, pero, más allá del realismo de presentación, la imaginación simbolizante engrandece los personajes hasta convertirlos en encarnaciones del orgullo y de la hipocresía, sugiriendo además que la protagonista es un símbolo de la España dominada por el fanatismo. Pepe Rey, en su continua exaltación es el contrapunto, insuficiente de la protagonista, y él también es inventivamente situado en una pluralidad de niveles, incluido, claro está el simbólico.

Siguiendo todavía con las manifestaciones y efectos de la imaginación, cabe apuntar otra función, el elemento imaginativo sirve para descubrir zonas de lo real no perceptibles sensorialmente, es decir, para presentarnos el revés de la trama. Esta función complementa la recientemente indicada. Sin salirnos de *Doña Perfecta*, recordaré, a modo de ejemplo, que en uno de sus capítulos más significativos, el segundo, «Un viaje por el corazón de España», Pepe Rey no sale de su asombro al escuchar, de boca del tío Licurgo, los nombres de los lugares que atraviesan en la jornada de Villahorrenda a Orbajosa: «estancia de los caballeros» llaman los de la región al lugar donde se refugian los bandoleros. La reflexión es respuesta espontánea a la contradicción entre el verbo y el hecho: «Aquí todo es al revés. La ironía no cesa» (p. 418). La sorpresa del visitante no se aminora al contemplar a la distancia Orbajosa, él la ve como es, un «amasijo de paredes deformes», y su río como «sinuoso cinturón de hojadelata» (p. 421). No así quienes sobre esta realidad mezquina proyectan una visión forjada en las creencias político-religiosas y hasta en la leyenda. La distancia en la apreciación de la realidad entre quie-

nes viven en ella su costumbre y quien, por venir de fuera, la ve con ojos nuevos, se explica si consideramos que los orbajocenses agrandan todo lo suyo, mientras el forastero, por vocación y profesión ajusta el pensamiento a la mirada. Si fuera menos rígido entendería que los habitantes de la ciudad ven algo que él no puede ver: el tejido impalpable de la tradición. El autor ha imaginado un espacio literario radicalmente conflictivo, porque lo que en verdad lo constituye es el choque entre la imaginación futurizante y la inmovilista, ambas justificadas por las ideologías que las sustentan. Todo lo demás es anécdota.

No por casualidad las creencias de los inmovilistas son presentadas como una inversión de la realidad, pues Galdós está mostrando un modo de funcionar la imaginación que tiene algún punto de contacto con el uso que de ella se hace en la novela fantástica, donde los estratos de lo real son a la vez los espacios de la invención, según cómo y quién los mire.

Sustituyendo los ejemplos galdosianos por otros de distinto autor, y esto no sería difícil hacerlo, las consideraciones que acabamos de hacer pudieran aplicarse a ellos. El uso de la imaginación es connatural en el escritor y lo que cambia es el modo de utilizarla, acorde con el propósito y a la vez impuesto por él. En el novelador realista la imaginación determina una intensificación de los hechos y las figuras de que se trata, es decir, de su verdad, y una iluminación paralela de las zonas oscuras. Las del inconsciente, colectivo como en *Doña Perfecta*, o individual: las de las percepciones interiores que son igualmente «verdad», pero de otro tipo. Verdad intensificada y verdad creada que, como en Charles Dickens, entran con idéntico derecho en la verdad del texto.

II

La palabra imaginación salta constantemente en las páginas de Galdós, y casi siempre referida a los personajes, a muchos de los cuales caracterizados precisamente por la exaltación imaginativa. La imaginación domina su personalidad, dictándoles una forma de vida, cuyas manifestaciones dan lugar, con frecuencia, a una vivacidad y una variedad en la fábula sumamente atractivas. Tratar de los personajes en bloque no es justo, pues las modalidades con que la imaginación los representa son muy diferentes y es conveniente respetar esas diferencias. Dado mi propósito no parece necesario establecer una clasificación detallada de esas peculiaridades y me limitaré a separar los personajes en dos grandes y muy distintos grupos. De un lado, están los entes ficticios a quienes se atribuye en el texto una imaginación que por su vuelo, por ser fácilmente inflamable, por la constante obsesión con el Yo, puede llamarse romántica; en el otro lado, hay un segundo grupo compuesto por figuras de cuya imaginación va más allá de la exaltación y la desmesura, siendo ca-

paz de estimular el ser para que saliendo de sí mismo, elabore construcciones imaginativas que no sólo son parte de la novela sino generador de ella o de accidentes sustanciales que en ella ocurren. Estos dos tipos de imaginación se dan con frecuencia en una misma novela, encarnados en distintos seres imaginarios.

Los personajes de imaginación romántica se agolpan en la novela de Galdós, desde Lázaro, protagonista de *La Fontana de Oro*, de quien se dice que «Estaba herido de muerte en la imaginación» (p. 101), y que es joven de «imaginación viva»; expresiones por el estilo las usa el autor en multitud de ocasiones para referirse a un personaje, que nunca acierta a reconocer la realidad por lo que es. Grandes figuras, como Isidora Rufete, pertenecen a este grupo, y aparecen generalmente diseñados sobre una pauta de desequilibrio que los lleva a vivir en un mundo propio. Entes descritos con obvia simpatía por narradores que no son como ellos, pero que entienden bien el mecanismo de su cerebro. Si fantasean, no es porque hayan perdido la razón, sino porque se fundan en el terreno movedizo de las ilusiones. Nota interesante de quienes, como Lázaro, prefieren especular pero no ignoran la tierra en que se posan. Parece ser una cierta facilidad para desdoblarse en dos: el llevado a lo improbable y dominado por sus facultades imaginativas y el que por la reflexión vuelve a la tierra y se reconoce perdido. Este desdoblamiento puede explicar (y en el caso concreto de *La Fontana* explica) el hecho de que el autor vacilara entre dos finales, pues al no integrarse el protagonista en una personalidad única, absorbente de «la otra», la novela quedaba abierta, susceptible de ser alterada por esa otredad de que el autor tenía perfecta conciencia.

El otro grupo es tan numeroso que exigiría muchas páginas referirse siquiera a los entes que lo integran. Las figuras caracterizadas por la imaginación creativa son, como indiqué, generadoras de acción, fuentes de conflicto. Maxi es quien dicta la muerte de Fortunata e indirectamente el desenlace de la novela; Ido del Sagrario escribe folletines con la tinta de una realidad que rectifica según le conviene; Tarsis (en *El caballero encantado*) vive un sueño alegórico de que se engendra un niño, su hijo, realidad de otro orden. Y Benigna inventa historias que salen verdaderas sin que ni ella ni el autor se explique cómo. El hecho con que uno se encuentra al tratar de estos personajes es que cada uno ofrece diferente grado de complejidad, y esa diversidad es natural en todos los niveles del análisis. Cuando, más arriba, mencioné la discrepancia en la visión de un hecho entre quienes lo observan desde puntos de vista distintos, ya dejé observado cómo la imaginación autorial ofrecía así versiones complementarias de la realidad; no meros contrastes de pareceres, sino algo mucho más hondo, más arraigado y capaz de crear significados totales. En personaje tan pasivo y gris, casi objeto, casi función pura, como lo es Rosario apunta ya una posibilidad de vivir imaginativamente lo que no se puede vivir «de verdad». Don José Ido del Sagrario hace de la

verdad mangas y capirotos, y así el folletín nace para ajustarse a lo que, en su concepto, la realidad debe ser. Sus elucubraciones imaginativas coinciden de manera *sui generis* con los sucesos reales, a los que sirven de comentario, que es algo así como un subrayado irónico de lo que ocurre no debiendo ocurrir.

Si en Rosario puede decirse que hay ya un vislumbre de imaginación creadora, en Isidora Rufete, protagonista de *La desheredada*, se encuentra una casi total impregnación de las potencias racionales por la imaginación y esa impregnación es tan completa que se extiende a la estructura de la obra. El personaje aparece desde el principio escindido en dos, el yo racional y el yo fantaseador, y la escisión sirve para observar cómo el segundo altera elementos de la realidad y los ordena en el esquema mental del delirio. El autor entendió que la razón corre paralela a la fantasía, y por eso el personaje vacila a veces, sostenido el yo que imagina por la deformación sistemática de lo que la realidad ofrece.

La impregnación de la novela por el yo fantaseador del personaje ocurre a partir del incidente dramático. Las fantasías no parte de cero sino que se basan en hechos que les dan verosimilitud. La actividad imaginativa de Isidora, como la de Benigna, en *Misericordia*, no opera en el vacío sino dentro de un círculo de posibilidades trazado por la situación en que se mueven. La diferencia —y es considerable— radica en que mientras Isidora vive su delirio y en su delirio, del que la fantasía es consecuencia natural, Benina es un ser eminentemente práctico que fantasea por necesidad. Lo curioso es que la imaginación conduce a Isidora al desastre, mientras las invenciones de Benina adquieren cuerpo y, literalmente, presencia en la novela. Si así no ocurriera, si la fantasía no produjera este resultado tangible, ni siquiera podría hablarse de imaginación en sentido amplio, pues las invenciones de Benina quedarían reducidas a simples embustes, pretextos intercambiables de su conducta.

Son muchos, en la novela como en la vida, los que «viven de ilusiones», es decir, los que ceden al poder de la fantasía y se autoengañan, viéndose y creyéndose como no son. El caso de Isidora va mucho más lejos, pues supone una toma de posición ante el mundo y la sociedad determinada por la voluntad de llegar a ser quien quisiera ser; el de Benina, por el contrario, no supone autoengaño de ningún tipo sino la invención sin quererlo de fuerzas creativas singulares a las que el autor no da nombre para que así el lector pueda ponerle las que le plazca: azar, coincidencia, destino...

III

Lo dicho sobre la imaginación y su efecto en los personajes es antecedente necesario, y justificación suficiente, para desde aquí pasar a otro aspecto de

la cuestión. El propósito de estudiar tan poderosa facultad es obra tan vasta y compleja que puede parecer excesivo, por lo que una aclaración metodológica se impone. Dada la extensión de esa obra galdosiana es imperativo limitarme. Lo hice eligiendo como materia de estudio quince novelas, las ya citadas y otras que irán saliendo, pertenecientes a diferentes épocas. En ellas fui observando ante todo la configuración imaginativa, partiendo al comienzo de las semejanzas entre ellas. Este camino no lleva muy lejos, y el único resultado positivo de tal indagación fue descubrir los modos generales de funcionamiento de la imaginación, que como ya observamos se dan en todos los grandes novelistas. La particularidad galdosiana me eludía, siendo así que sólo analizando las diferencias podía llegar a concretarla y a fijar sus fronteras. Me pareció que cabía hallar unas maneras propias de funcionamiento de la imaginación, variables de una obra a otra, y que hasta pudiera ser posible esbozar una clasificación de esas maneras que las distribuyera en tres grupos⁹. Dije al principio de este trabajo que la imaginación novelesca de Galdós va transformándose, en forma paralela a la evolución de la novela misma, advirtiéndose bien que el carácter del discurso cambia, sustancialmente, al pasar de un texto que de servir fundamentalmente como marco o encuadre de un contenido en que carga el acento —como ocurre en las llamadas novelas de tesis— se convierte en una reflexión cada vez más sostenida y transparente sobre cómo lograr que lo contado y el cuento se fusionen en una escritura, mucho más rica, insinuante y ambigua.

Las primeras ficciones del joven Galdós se escriben partiendo de una fuerte y sentida preocupación ideológica, cuya intensidad se revela en la crudeza con que las convicciones se intercalan en la trama, de forma muy explícita, casi agresiva. No sería exagerado describir metafóricamente los mundos novelescos de *La Fontana de Oro* y *Doña Perfecta* como grandes campos de batalla ideológicos, donde se libran épicos combates. Las diatribas que en la primera de estas obras se lanzan contra Fernando VII, o las opiniones que en la segunda emite Pepe Rey sobre Orbajosa y sus habitantes, ilustran bien el propósito galdosiano. Al bando enemigo, el mundo de la reacción, le atribuye características negativas: sus creencias resultan abrumadoras para quienes no las comparten, y su violencia es resultado del tipo de cerrazón mental —comúnmente llamado fanatismo— como lo prueba el personaje de la protagonista, negada a toda convivencia que no acepte su autoridad absoluta. Es decir, la intensidad pasional del escritor le llevó a inventar personajes de pasiones desproporcionadas, que no se justifican por los sucesos que determinan su explosión y el dramático desenlace.

Para trasladar lo dicho a otro nivel crítico, me permitiré decir, tomando prestadas dos palabras de la lingüística, que el significado de esa novela oscurece a los significantes. La Orbajosa de *Doña Perfecta* es una de esas ciudades episcopales como en la geografía española son Mondoñedo o Astorga, Burgo de Osma o Coria; sus habitantes están representados, tipificados por

un puñado de personas muy reducido, y aún cabe decir que de ellas son Doña Perfecta y don Inocencio quienes, por su actuación, son como sinécdoques del resto y, más allá, de las perversidades morales de una España egoísta y cruel. La distancia entre Orbajosa y la España real se atenúa por el tratamiento hiperbólico a que es sometido el asunto y los personajes.

Paradójicamente, junto a la exaltación ideológica del joven novelista disuena la serenidad puesta de relieve en sus escritos teóricos de entonces; sus reflexiones sobre la ficción, contenidas en su artículo-reseña «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870), trazan los caminos del género con madurez y visión de futuro. Pero, teoría y práctica todavía no van unidas, el novelista no puede reprimir sus sentimientos políticos, y nada más fácil que ceder a la tentación de probar las abominaciones del adversario sin más que dejar correr la pluma en alas de la imaginación exaltada. Cuando el ideólogo domina al artista y la intuición al estilo, como diría Juan Benet, la imaginación novelesca se complace en levantar grandes castillos en el aire de la emoción partisana, castillos que, siguiendo lo reiterado por la crítica podemos llamar simbólicos, y de un simbolismo muy elemental, casi de un simbolismo automático: como el de las señales de tráfico, donde rojo equivale a *stop*, se enciende siempre para anunciar reacción, fanatismo, hipocresía. Explorando un poco más las razones que explican esta primera etapa de la imaginación galdosiana, que por el momento llamamos simbólica (y que acaso pudiera ser llamada hiperbólica y expresionista), pudiera decirse que en lo personal, sería causa no desdeñable de su combatividad la influencia del espíritu proselitista de los krausistas, pues la lección y el ejemplo de éstos inclinaba no sólo a desear la reforma del sistema social, sino también a hacer algo para que de hecho se produjera. La desproporción con que en *Doña Perfecta* se describe a los personajes reaccionarios respecto a los liberales, parece indicar una cierta inseguridad sobre el resultado final de la lucha con las fuerzas políticas contrarias. Otras razones del expresionismo imaginativo son de origen literario; cuando las novelas aparecían en la prensa o por entregas, lo folletinesco se recomendaba a los autores como recurso para mantener viva la curiosidad del lector, y esto suponía exagerar los rasgos caracterizadores, extremar las situaciones y encasillar en bandos opuestos a personajes irreductiblemente opuestos. La imaginación condicionada por la desmesura del género.

Como dije antes, el significado en *Doña Perfecta* oscurece o atenúa el interés del significante, o sea, el trasfondo ideológico es más recio que su explicitación en la novela. Si consideramos a la protagonista, o a la pareja que forman ella y don Inocencio Tinieblas (pues en realidad funcionalmente se complementan) veremos que su actuación en la novela se reduce a impedir que un joven, sobrino de la señora, se case con su hija, por estar convencida (gracias, en parte a las insinuaciones del canónigo) de que el pretendiente es un descreído; poca cosa en cuanto a conflicto y trama muy simple en rela-

ción con el desarrollo del personaje. Sobre éste, en cuanto significativo, gravita un significado tan amplio que el enredo amoroso-familiar resulta, por contraste, todavía menos relevante de lo que en sí es. Perfecta, campeona del bando de los Antiguos frente a los Modernos, hace de la cuestión familiar un problema político y hasta religioso. Quienes no ven en la novela más que una arbitraria señorona de pueblo empeñada en imponerse a su hija —y a los demás— pierden de vista lo fundamental: la transfiguración del personaje en símbolo y su significado en el nivel simbólico de la obra, perceptible —por no decir creado— en las conexiones que los lectores hacemos de todos los signos que envía el texto, signos a veces mudos, pero no por ello menos operantes semánticamente. Por ejemplo, cuando desplazamos, casi inconscientemente la relación confesor-penitente, de Doña Perfecta y don Inocencio, del incidente particular que constituye el núcleo central de la fábula al ámbito político social en que la creyente y el representante de la Iglesia son piezas de un proceso histórico secular. Este desplazamiento supone un agregado de connotaciones de significado negativo, lo hace el lector de manera casi automática.

La imaginación de Galdós no sólo discurre un argumento de amores contrariados, cosa bastante corriente, sino —y eso es lo importante— lo transforma y convierte en manifestación de un conjunto semántico muy amplio, encuadrándole en una esfera significativa de grandes proporciones donde cabe toda la problemática política y religiosa del país y sus efectos en el mismo. Llamábamos hasta aquí a este tipo de imaginación simbólica, pero creo que ya estamos en disposición de darle un nombre más ajustado: profunda. El nuevo adjetivo explica mejor su procedencia —dejando de lado el efecto, variable de lector a lector—; surge de las zonas más oscuras e instintivas de la conciencia y es un «a priori» de la creación, contaminada desde antes de aparecer, por pasiones de quien la siente y contagiadas por las de quienes piensan como él. Esta imaginación es algo así como el instrumento que da forma artísticamente eficaz, a lo que en el inconsciente colectivo, según Jung lo llamará, es informe. Imaginación visceral, es posible que su visceralismo impida el refinamiento perceptivo, que es el sello con que la gran imaginación creadora estampa las grandes figuras y los mundos ficticios verdaderos de la ficción. Profunda en cuanto a los orígenes, simbólica en figuración e hiperbólica en la expresión, esta imaginación opera en Galdós esporádicamente, pues tan tarde como en *Cassandra* reaparece de nuevo con renovado vigor.

La imaginación profunda es, pues, la predominante en la redacción de las llamadas novelas de tesis. Otros modos de estimular la invención aparecen en las obras «contemporáneas». En *La desheredada*, que según la clasificación tradicional de la novelística galdosiana, inaugura este nuevo grupo, encontramos, además de la incorporación definitiva de la sociedad española y, más concretamente, de la madrileña una ampliación y diversificación en las perspectivas narrativas, que manifiesta un tipo de imaginación diferente. La rela-

ción entre significante y significado, en los casos de imaginación simbólica puede llamarse porque los significantes apuntan inequívocamente a una lectura de este tipo. Cuando el discurso deja de ser la gran ventana a la que el lector se asoma para contemplar el contenido, y en una como reflexión sobre sí mismo, se preocupa por el efecto causado por su propio desarrollo; cuando el mensaje deja de ser lo más importante, y la dicción parece tan importante como lo dicho la relación texto-descifrado deja de ser vertical y las conexiones significativas se hacen más ambiguas ofreciendo al lector una alternativa menos automática que la relación simbólica. Nada aclarará lo dicho mejor que un ejemplo, y el de *Tormento* parece apropiado, pues en él hallamos una narración hecha, cuando menos a dos voces: la del narrador-personaje y la del personaje-novela. La novela 'realista' la cuenta un amigo de otro personaje —el narrador propiamente dicho— mientras paralela a ésta se desarrolla la versión de los hechos imaginada por el personaje novelador y considerada por él la auténtica, pues piensa que la realidad copia lo que él discurre. Al lector, por tanto, se le presenta una alternativa: o aceptar las cosas según las refiere el narrador, o como las imagina Ido, lo que incita a ver el sistema de relaciones entre significante y significado como una opción entre dos términos que, al menos al comienzo, son igualmente válidos.

Cuando en la primera parte de este trabajo mencioné los personajes de imaginación romántica, quedó señalada la escisión entre el 'imaginativo' y el 'realista', lados diferentes de una misma moneda. En las novelas contemporáneas la diversidad es más radical, pues la imaginación opera a un nivel de composición más hondo. La imaginación no es ya una característica del personaje, sino toda una perspectiva de lo ficticio que contrasta con la de la realidad.

La imaginación galdosiana opera entonces en el nivel paradigmático del discurso. Así como en la frase, «Un ... leche», el hueco de los puntos suspensivos puede ser llenado con diversas palabras —vaso, litro, jarro, etc.—, y a esta opción la llamamos paradigmática dentro del sistema de la lengua, Galdós, trasladándonos de la palabra al discurso, realiza en *Tormento* un vacío del mismo tipo ofreciéndonos para colmarlo dos perspectivas, la del narrador y la del personaje. El escritor no está ya comprometido emocionalmente con su materia, como ocurría en las creaciones de la imaginación profunda, y puede jugar con la idea de que las relaciones humanas son radicalmente ambiguas y las cosas diferentes según quién y desde dónde se las mire. La invención de un narrador paralelo y el hecho de reducirlo inicialmente a un tipo, el del folletínista divagador, le sirve para imaginar siguiendo las leyes de un subgénero tal vez deleznable pero sujeto a normas más bien rígidas. Por eso a la imaginación así operante la llamaré imaginación formal y, sin intención peyorativa, sólo para señalar su zona de operación 'superficial'.

La imaginación formal abre perspectivas, introduce posibles variantes del significado en realidad inmutable. El folletín introduce en *Tormento* un ele-

mento irónico caracterizado por la contraposición de la novela-verdad y la novela-invencción. Los órdenes rígidos de la imaginación profunda son ahora rechazados, la energía creadora es más rica porque admite más posibilidades y posibilidades más sutiles para la acción novelesca; el orden cerrado se quiebra y la materia resulta más porosa. Galdós ya no se acerca a ésta en busca de verdad o de validez, sino para destacar su complejidad apreciemos y —esta es la mayor diferencia— para crear una obra de arte.

La culminación de la imaginación formal tal vez se halle en *Fortunata y Jacinta*, donde no es que corran simultáneamente dos narraciones paralelas, sino que todo un sistema de contrastes funciona en los diversos niveles de la novela. Tales contrastes hacen de ella una obra maestra, no según algunos creen por ser un retrato magistral de la sociedad de la época, cosa que es y no es (y digo que no lo es porque Galdós no pretendía hacer una fotografía de esa sociedad, sino en un vasto fresco hecho mediante selección y eliminación) sino precisamente porque el modo de la invencción se ajusta perfectamente a la forma de la creación.

Supremo contraste el de dos de los personajes principales, Juanito Santa Cruz y Fortunata: con su conducta rompen el orden social establecido, y por la rasgadura lanza Galdós un foco de penetrante luminosidad (la imaginación) que descubre en el de la trivialidad cotidiana núcleos de insospechada reverberación. El foco va iluminando sucesos y personajes, y se advierten complicaciones muy curiosas: Fortunata desea ser como Jacinta, Doña Lupe como Guillermina, Maxi quiere parecer arrogante y recio, Izquierdo desearía ser como los personajes históricos para los que sirve de modelo. Jacinta quiere tener un hijo (y lo tiene Fortunata), Fortunata desea ser mujer de Juanito (y lo es Jacinta), Maximiliano se empeña en regenerar a Fortunata haciéndola su esposa. Todos imaginan y viven imaginando en la gran corriente de la invencción novelesca. Cada personaje piensa o sueña posibles alternativas, que se niegan unas a otras, a la vez que se complementan, pues, en resumidas cuentas son el resultado de la percepción global del autor, que supo concebir los anhelos contradictorios de los entes ficticios según los hechos los van develando. La imaginación de Galdós alcanza en *Fortunata y Jacinta* la culminación de su segunda fase. Quien a continuación, dando un salto cronológico, lea *Tristana* reconocerá enseguida que se halla ante una manifestación distinta del imaginar. Algunos críticos han expresado reservas sobre la calidad de esta novela, situándola en la escala valorativa por debajo de otras de su autor, más conocidas y comentadas. Probablemente no les falta razón. Con todo, *Tristana* es importante como ejemplo de la tercera modalidad imaginativa de Galdós.

Como ya dije en ocasión anterior, no se necesita mucha astucia crítica para descubrir en *Tristana* varios núcleos temáticos, correspondientes a las relaciones eróticas entre los personajes de la novela. Pero no es este punto el que ahora interesa, sino el hecho de que la figura de la protagonista quede

deliberadamente sin precisar. ¿Es un fallo de la imaginación el hecho de que *Tristana* sea extraña, o, más bien, su inexplicabilidad fue algo querido y logrado por el autor para mostrar una faceta del eterno femenino? El lector nunca llega a conocerla como puede conocer a Isidora Rufete y a Rosalía Bringas (entendiendo por conocer la aceptación de las razones o sinrazones de su conducta). Galdós decidió dejar en sombras una parte del personaje, y para ello retiró información que sin dificultad hubiera podido facilitar. Por eso, y por crear una figura «enigmática» parece que la imaginación falló, cuando en verdad no hizo más que actuar de otra manera.

En el tipo de imaginación, la que llamamos formal, Galdós ofrecía dos alternativas, dos versiones de la acción. Partiendo de este hecho, puede observarse que en cierto momento de su carrera la ordenación formal del discurso narrativo le interesaba tanto como su significación, y el modo de la combinación tanto como lo contado; la expresión era parte y constituyente de lo expresado, y el observador parte de lo observado, lo que equivalía a decir que la imaginación determinaba la realidad y también la manera de referirse a ella. En una tercera etapa en la evolución de la imaginación el proceso se acentúa, el elemento estructural importa sobre todo y sobre él, sobre la manera de organizar el texto se ejercita aquella.

Las diferencias entre la imaginación formal y la estructural, como llamaremos a ésta (al menos por ahora) son visibles. La primera, y esencial, es consecuencia del abandono del sistema binario —un narrador objetivo y un narrador-novelador-deformador— para adoptar uno tan flexible que las posibilidades de lectura son múltiples. La mejor y más artística ilustración de esta clase de imaginación es *Misericordia*, donde la creación del personaje queda en manos del personaje mismo: Benina inventa a don Romualdo, y, casi innecesariamente, el narrador lo lleva al texto, para que desempeñe en él un papel estrictamente funcional. Milagro para el personaje inventor; necesidad para el autor que discurre la novela e imagina la doble figuración del sacerdote inventado. Dos invenciones y dos funciones, un personaje de mentira coexistiendo con otro (el mismo) de verdad. Coexistencia en forma de coincidencia.

El tipo de imaginación desplegada en torno a la organización del texto permitió a Galdós libertades en la creación que al principio no se tomaba. En vez de dar a la novela significación —como en las de tesis— multiplica sus resonancias semánticas, dejando que el lector encuentre en la ambigua textura las claves de su sentido. Este, y el significado, deben buscarse en la estructura. Galdós se preocupa ahora de imaginar situaciones como la de *Misericordia*, donde —como en *Tristana* lo relativo a la protagonista— no se explica el enigma, sino que se encomienda al lector un descifrado en que podía optar por una lectura racional de los episodios o por la aceptación de lo maravilloso en los términos que el texto ofrece.

Galdós prefigura así el tipo de novela que Gonzalo Sobejano ha llamado

estructural, refiriéndose a las novelas de Juan Benet y de Martín Santos¹⁰. Esta nueva arquitectura novelesca impone al lector una opción, y también un modo de lectura en que su participación no sólo tiende a llenar los huecos y las discrepancias tan adrede propuestas en novelas como *Tormento*, sino a dar sentido a las partes inexplicadas de la fábula.

Cada una de estas tres modalidades de la imaginación creadora en Galdós se pueden observar en diferentes épocas de su actividad noveladora. Nunca la imaginación simbólica dejó de agitarse en su cerebro; nunca faltan signos de que la imaginación estructurante está moviendo la pluma. Pero aún así, puede registrarse una línea de sutil variación en el desarrollo de su obra que sugiere cómo se produjo en ella lo que convencionalmente se llama su evolución, que le llevó a escribir novelas cada vez más sutilmente pensadas y más artísticamente organizadas.

Las tres clases de imaginación que hemos examinado —y con esto termino— van inspiradas a lo largo de su trayectoria por una constante: la superación de la distinción entre 'lo real' y 'lo imaginario', que en la novela de Galdós dejan de ser categorías excluyentes. Al negarse a trazar una rígida línea divisoria entre ellas, no sólo estaba colocándose en la tradición novelística de su época (Balzac, Dostoievsky), sino revolucionando en España el papel de la imaginación ficcionalizante que ya no estará comprometida sino consigo misma. Esto suponía un radical rechazo de todo doctrinarismo, de cuanto pudiera atentar contra la libertad del hombre, contra la razón y la imaginación que a Miguel de Cervantes le parecieran complementarias y no opuestas: dos en uno, en la unidad de la invención que inventa imaginativamente sin ceder demasiado a las presiones de la realidad, tan equívoca siempre.

NOTAS

¹ La progresiva evolución de los escenarios galdosianos, haciéndose cada vez más interiores, ha sido muy bien examinado por WILLIAM R. RISLEY en "Setting in the Galdós Novel, 1881-1885", *Hispanic Review*, 46 (Winter, 1978) pp. 23-40.

² Una sólida explicación del proceso de dramatización se halla en "Razón y suceso de la dramática galdosiana", *Anales Galdosianos*, V (1970), pp. 39-54, de GONZALO SOBEJANO; y un análisis de las instancias en que Galdós se vale de lo teatral en sus novelas, en el libro de ROBERTO SÁNCHEZ, *El teatro en la novela. Galdós y Clarín* (Madrid: Insula, 1974).

³ CARLOS CLAVERÍA, "Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós", I y II, *Atlante*, vol. I, n.º 2 (April, 1953), pp. 78-86, y vol. I, n.º 3 (July, 1953), pp. 136-143.

⁴ FERNANDO LÁZARO CARRETER, "El realismo como concepto crítico-literario", en *Estudios de Poética* (Madrid: Taurus, 1976), pp. 121-142.

⁵ ANGEL DEL RÍO, "Aspectos del pensamiento moral de Galdós", en *Estudios Galdosianos* (New York: Las Américas, 1969), especialmente pp. 17 y 18.

⁶ La teoría de la simpatía paradójica ha sido expuesta con intuitiva claridad por el escritor y crítico ALBERT J. GUERARD, en su sugestivo libro *The Triumph of the Novel* (New York: Oxford Univ. Press, 1976), especialmente la página 49.

⁷ Todas las citas de las novelas de Galdós las tomo de sus *Obras Completas*, publicadas por la Editorial Aguilar, séptima edición (1969), y la paginación irá en el texto.

⁸ Sobre este tema SUSAN SONTAG ha escrito unas páginas excelentes en su artículo "Illness as Metaphor", *The New York Review of Books*, vol. XXIV, n.º 21-22 (January 26, 1978), pp. 10-16.

⁹ La división de la imaginación galdosiana en tres tipos coincide básicamente con la clásica de sus novelas, sin embargo, debo dejar dicho que para su determinación nunca partí de las manifestaciones exteriores de la imaginación, como pueden ser las declaraciones que el autor haga sobre el carácter fantasioso de un personaje, pues ese camino no llevaría a ningún lado, como ocurre con la aludida clasificación de las novelas de don Benito, a la que tantas excepciones y puntualizaciones ha hecho ROBERT RICARD, muy acertadamente, en "Les classification des romans de Galdós", del libro *Galdós et ses romans* (Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, 1961), pp. 7-14. Mi punto de partida fue la imaginación y su influencia en la organización de la trama, es decir, en los aspectos compositivos. De gran ayuda para mi trabajo fue el ensayo de ROLAND BARTHES, "La imaginación del signo", que se halla en sus *Ensayos críticos* (Barcelona: Seix Barral, 1967), pp. 247-255, cuyas ideas sobre el signo lingüístico me ayudaron a configurar las mías, y a hacer que el salto que supone el estudio de un elemento, la imaginación, correspondiente a la parte de la retórica que llamamos *inventio*, se articularan al nivel de la *dispositio*.

¹⁰ GONZALO SOBEJANO, *Novela española de nuestro tiempo*, 2.ª edición (Madrid: Prensa Española, 1975).