

«ANGEL GUERRA, O LA NOVELA-MONSTRUO»

Noël M. Valis
University of Georgia

Los críticos de la novela galdosiana conceden que *Angel Guerra* (1890-91) es una de las obras más sugestivas del escritor canariense, llena de percepciones agudas sobre el proceso de la conversión espiritual y la psicología de la rebelión. Y sin embargo, la ha tratado bastante mal esta misma crítica hasta tiempos recientes¹, achacándole el archipeccado hispánico, o sea la prolijidad (según Clarín, *Galdós*, p. 244) y, en otras ocasiones, el defectillo hasta cierto punto perdonable en Galdós, de amontonar tantos episodios y personajes secundarios que al fin y al cabo llegan a dejarnos turulatos de puro leer (esto, según Pardo Bazán). Acierta esta última en sus finas matizaciones sobre la novela al añadir que «el método de Galdós tiene el inconveniente del bailoteo horizontal de los ojos de Leré: marea y distrae» (pp. 1.104-05). Es esta capacidad galdosiana de *marear* a su lector la que merece la pena de reevaluar a la luz de otros criterios estéticos menos comprometidos por el régimen mimético de antaño. Debe haber algo en este novelón de mil páginas y pico que no encajaba bien con las nociones imperantes de las justas proporciones que según Clarín y otros eran necesarias a la estructura orgánica del género². Se podía admitir la posibilidad de la novela abierta, donde faltaba el marco del cuadro, pero, paradójicamente, no se conceptuaba la novela de forma tan aparentemente desproporcionada y desequilibrada que no existiera una composición comprensible o, mejor dicho, verosímil. Aquello no era natural. Implícitamente, se aferraba a la norma en el arte, la norma de no ir contra lo natural. Al concebir la novela en términos biológicos como un organismo vivo e imperfecto que siempre está por terminar (pero que al fin muere), se permitía todo aquello que era explicable según (y dentro de) el proceso vital de todo ser animado. Esto quiere decir que para escritores como Galdós y Alas, Flaubert y Tolstoi, sí existía una forma latente —y captable— en la vida misma. Así podía usar Clarín el mismo

argumento de los críticos más hostiles al movimiento realista-naturalista para convertirlo en arma suya, cuando escribía: «—¡Qué detestable composición!— grita el lector idealista. —¡Vea usted!— como la del mundo, que en efecto está muy mal compuesto...» (*Galdós*, p. 112). Como herederos de los últimos vestigios de la gran tradición racionalista, escritores como Galdós y Clarín no podían negar las cualidades formales del universo; lo que sí criticaban era la *mala composición* de nuestro mundo, no la ausencia de dichas formas. Se puede argüir que precisamente lo que hacía Galdós —como todo artista antes y después— era imponer una forma sobre la realidad externa, pero queda patente que el modelo que seguía era el gran libro impreso de la naturaleza.

Pero entonces, ¿dónde cabe lo que se ciñe a la norma de lo natural? Lo que va contra la naturaleza es, simplemente, monstruoso. O como lo expresa Gilbert Lascault en su sugestivo libro sobre lo monstruoso en el Arte de Occidente: «L'imitation par l'art des formes naturelles est également, par définition, en opposition avec les formes *m* (los monstruos), qui sont... contre nature» (p. 23). Dicho sea de paso que los monstruos biológicos quedan excluidos de este concepto de lo monstruoso por no ser *voulus*, ya que nacen debido a otros factores fuera del control humano. Lo menciono aquí porque, como se sabe, la novela realista y naturalista rebosa de estas lamentables criaturas; sólo hay que pensar en el Valentín de la serie *Torquemada* o en el fenómeno llamado «el monstruo» del mismo *Angel Guerra*. La importancia de estas manifestaciones anormales estriba más en las consecuencias creativas intuitas en ellas que en su mera fisiología, sea determinista o no. Incluso se podría decir que es parte fundamental del arte moderno lo que se ha llamado «la resurrección de los monstruos», empezando con Goya y Blake y terminando en tendencias irracionistas como el surrealismo (V. Lascault, pp. 59-60; Abell, p. 198).

Lo que quiero sugerir en las páginas siguientes es una interpretación de *Angel Guerra* que la inserte dentro de esta corriente teratológica, que la explique, en fin, como una *novela-monstruo*. Por ser novela de transición en la trayectoria galdosiana, esta obra se desplegará siguiendo impulsos contradictorios de su creador, impulsos que se podría denominar como *modus biológico* y *modus imaginativo*. Utilizando términos neofreudianos, Marthe Robert ha hablado del género novelístico como una especie de «foundling», o niño expósito cuyos padres reales se imagina ser otros, más grandiosos y espléndidos, procreadores idealizados —y creados— por la mente infantil frente a las primeras, desatisfacciones sentidas al encararse con las imperfecciones e indelicadezas de sus protectores. Esta explotación estética de un mito freudiano —que también sirve para explicar la creación de las neurosis— ilustra bien la tensión nunca resuelta entre lo ideal y lo real en el género bastardo por excelencia (v. pp. 21-40). Dicho de otro modo, se ve que lo imaginativo nace del descontento humano ante la implacabilidad biológica. En Galdós, este conflicto genérico se manifiesta de modo cuasi determinista en una novela como *La desheredada* (1881), donde la protagonista Isidora Rufete duplica con su propia vida el mismo antagonismo existente entre procreador (biología) e hijo (imaginación) que ha creado la forma novelística originalmente. En este caso, el personaje posee una relación de sinécdoque con la obra de que es parte, creando una especie

de *mise en abyme* o duplicación interior, con una estrecha identificación entre los dos.

De esta unión entre biología e imaginación pueden nacer no sólo novelas sino también monstruos. Bajo el imperio naturalista uno de sus productos era, de hecho, el monstruo biológico; y aquello era perfectamente natural, porque se explicaba dentro del doble marco de las leyes hereditarias y las normas miméticas de la observación directa. Pero siempre hubo el problema de poder distinguir clara e inequívocamente entre el ser humano clasificado como normal y su negativo fotográfico, malformado y grotesco. Es ésta la dificultad que encontramos también en el pensamiento racionalista de un Diderot cuando declara que «l'homme n'est qu'un effet commun, —le monstre qu'un effet rare; tous les deux également naturels, également dans l'ordre universel et général... Et qu'est-ce qu'il y a d'étonnant à cela?... tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel» (p. 269). Al validar lo monstruoso como otra forma de lo natural, ha terminado por negar su misma monstruosidad; sin normas, «el hombre y el monstruo», según Emita Hill ha demostrado, «son iguales» (p. 195, trad. mía). Al sustituir, el código de la herencia, tal como se entendía en el siglo XIX, por el de la razón, no se evitaba el problema, se lo magnificaba: sólo de esa manera pudo llegar a ser el símbolo zolesco de todo un imperio corrupto y decadente una prostituta que también llevaba como signos de identificación «devoradora de hombres» y «mosca de oro» (Nana). Es decir, un monstruo humano con toda su mancha hereditaria disfrazada de una carnalidad sana y dorada.

Pero en *Angel Guerra* este *modus biológico* va a chocar contra *el imaginativo* para producir distintos estratos de lo monstruoso, pasando por el nivel fisiológico más crudo y horripilante hasta llegar a un concepto de ello como paradigma de la imaginación creadora. Expresado de otra manera, es como si el mismo Galdós hubiera engendrado una criatura como resultado del entrecruzamiento de lo cervantino y lo goyesco; porque lo monstruoso en *Angel Guerra* será «la loca de la casa», simultáneamente creadora y cosa creada. «El sueño de la razón produce monstruos», afirma Goya en su *Capricho 43*. Aun teniendo en cuenta la suma ambigüedad del término «sueño», como han notado Paul Ilie y otros, y la falta de definición del vocablo «razón», queda patente que se refiere en esta instancia a todas las fuerzas profundamente irracionales que nos rigen psíquica e imaginativamente³. Porque estos monstruos pueden simbolizar nuestra angustia, nuestro terror, igual que nuestra capacidad inventiva, por ser la fuente de todos estos fenómenos el inconsciente. Pero es curioso observar en el aguafuerte de Goya cómo se representa este parto de lo monstruoso: se recuerda que la figura central es el artista dormido (más bien se diría postrado), con sus útiles abandonados sobre la mesa, y en el fondo, una serie de criaturas aladas —lechuzas y murciélagos que llegan a ser más y más informes— y un gato o lince. Si lo que presenciamos aquí es, entre otras cosas, el acto creador, es notable desde luego este engendramiento no sólo por ser puramente mental sino por ir *contra natura*. Es el privilegio del artista crear formas anti-naturales, o en otras palabras, invocar la imaginación en defensa de la artificialidad y de sí misma. Si nos preguntamos de dónde vienen estos monstruos últimamente:

pues, de la nada, se diría, ya que lo monstruoso como forma hecha de los restos de otras formas ya preexistentes, no tiene antecedentes en el sentido biológico de la palabra. Como había sugerido Descartes, el monstruo, igual que el arte, es muchas veces el resultado extravagante y fantástico de una especie de *bricolage*, o actividad combinatoria (Lascault, pp. 102-104)⁴. De ahí la noción lógica y perfectamente sostenible del «arte en general considerado como deformación de la realidad perceptible», según Lascault y otros (p. 27, trad. mía), o sea el arte como monstruo de monstruos. Y no hay que tomar esto en sentido negativo, porque sólo pensar en la exuberancia con que se plasman los contornos amenazantes y tétricos de aquellos monstruos románicos esculpidos de la masa informe que es nuestro inconsciente, nos convence no sólo del poder exorcizante del arte sino también de su capacidad invocadora.

Piénsese si no en el título mismo de *Angel Guerra*. Lo primero que se nota es su carácter compuesto porque ha juntado Galdós dos sustantivos que normalmente son incompatibles, sugiriendo dualidades tradicionales tales como negativo/positivo, paz/guerra, vida/muerte, etc. Son términos que no deben convivir en el mismo plano proque son antagonistas en el pensamiento de Occidente y, sin embargo, ahí están. No se puede negar tampoco la indiscutible tensión que se exhala en el mismo grupo fónico, al yuxtaponer el primer sonido suave que se convierte en algo indeterminado («Angel») con otros más duros que terminan vibrando en el aire («Guerra»). Pero es ese mismo sentido de conflictividad reprimida precisamente, el que hace adherirse a dos vocablos que pugnan por separarse. Lo que se ve, desde el principio de esta novela, es la potencia de la imaginación galdosiana en dominar a las criaturas aladas de su inconsciente, en forzarlas a tomar residencia en la tierra: eso es, en ser *angel guerreado*. Pero al insistir Galdós en unir dos entidades mutuamente hostiles, las ha desnaturalizado en el doble sentido del vocablo. Y al quedarse exiliadas por un lado, y convertidas en sustancia ajena por otro, «ángel» y «guerra» se desplazan a un nuevo territorio, que ni es cielo ni tierra, sino ambas cosas y algo más: con el título de *Angel Guerra* se crea un tercer término que ocupará el espacio ficticio (y a la vez real), trascendiendo las categorías binarias con que empezó el novelista.

Esa tercera realidad que constituye el texto mismo la llamaremos *novela-monstruo*. Siendo como es una combinación de disparidades —o *bricolage*, si se quiere— fundidas a la fuerza por el escritor, esta monstruosidad textual es notable en especial por contener dentro de sí todos los términos posibles y relevantes, negando y confirmándolos al mismo tiempo en un crisol de *diferance* deconstruccionista. Si es monstruoso *Angel Guerra* —en tanto novela y personaje— es porque abarca también su contrario, lo angelical. Se recuerda, por ejemplo, que en la escultura gótica los espíritus angélicos, que como los héroes y los santos se consideran enemigos de los demonios y otras monstruosidades, van a triunfar sobre los monstruos (Abell, pp. 130-31; 144-46). Pero aquí, *Angel Guerra*, como héroe (o «ángel»), es también monstruo; es decir, cada término suplementa al otro, destruyendo y afirmando simultáneamente la dialéctica tradicional entre los demonios y los ángeles (De paso se observará que «ángel» llegará a ser un leit motif obsesionante en la novela). El mismo

status equívoco se revela en el caso de Leré, denominada repetidas veces «la santa», pero cuya aversión al acto sexual la convierte según ella misma, en otro «monstruo» como sus hermanos, que sí lo son en el sentido fisiológico (p. 1.280).

Es ésta una inversión de valores que resulta ser, últimamente, una verdadera subversión de la jerarquía de ángeles y monstruos. Crear ángeles que son monstruos y monstruos que son ángeles, en realidad, poco importa en sí, porque ambos fenómenos —que se dan igualmente en la novela— apuntan hacia una mayor creación, la del texto mismo, ese ángel que es guerra y guerra que es ángel. ¿Cómo imaginar un texto cuyo engendramiento no puede seguir las normas biológicas, precisamente por su *altereidad* monstruosa? ¿Cómo se conciben los monstruos? Se los conjura, mediante las artes mágicas de secretas combinaciones cuya clave se halla en el uso ritual y apropiado de las palabras mismas. Hay que invocar a los monstruos. Piénsese en cómo empieza *Angel Guerra* con las palabras iniciales de «Amanecía ya». Desde el principio uno siente que está leyendo una especie de *invocación* novelística, donde Galdós, literal y figurativamente, insta a su texto a realizarse. Recordamos, por ejemplo, la manera cómo Angel Guerra mismo, dando fuertes golpes en la puerta de su amante Dulcenombre, entra impetuosa y precipitadamente en la vida del lector. Oímos los golpes al mismo tiempo que la luz matutina invade suavemente el cuarto. Y antes de que Dulcenombre pueda abrir la puerta, «ya la [empuja] él, ansioso de refugiarse en la estrecha y apartada vivienda» (p. 1.198).

La voz narrativa también acelera la acción —y nuestro entusiasmo— al decir un momento después: «Precipitemos la narración diciendo que la que abría se llamaba Dulcenombre, y el que entró, Angel Guerra...». Es como si el narrador no pudiera esperar más tiempo para dejar caer sus personajes en el regazo del lector. El efecto provoca una serie de vértigo en el narrador, forzándole a asumir una mayor lentitud en el ritmo narrativo cuando dice: «Pero, ¿a qué tal prisa?». Parece, en este momento, abrumado por esa energía creativa que ha desatado, ese movimiento que se podría comparar al *bailoteo* inquieto de los ojos milagrosos de Leré, o al *marear* del marinero sin mar, don Pito. Este *mareo* novelístico es, en efecto, la encarnación del Espíritu Santo que invoca Galdós en su texto, espíritu que infunde el acto creativo y, a la vez, gobierna las vidas de los personajes galdosianos.

Este es un libro que desafía los antecedentes. Quiero decir —sin olvidar que *Angel Guerra* es en muchos sentidos de la palabra una novela transicional— que los personajes principales de Galdós, Angel y Leré, parecen hacer un esfuerzo tremendo por anular sus antecedentes, por superar lo que eran y volver a forjarse, *ex nihilo*, del mismo modo que el impulso irracional de crear parece surgir del *amanecer* con el cual empieza Galdós su libro. Significativamente, se inicia la acción novelesca con una revolución abortada, es decir, con una tentativa de volver a constituir radicalmente la realidad histórica. A consecuencia de este momento frustrado, llega herido el héroe titular a la casa en que le ha estado esperando (palabra subrayada por Galdós) toda la noche su amante Dulce, como si sólo con los *porrazos* del «incorregible trasnochador» se pudiera galvanizar —así de repente— la actividad humana en esta novela.

La gran energía e impaciencia del protagonista, ejemplificaciones dramáticas del soplo creador que incita y da vida a toda la novela, van a asumir en esta primera escena la forma nerviosa de un molesto zumbido de abeja⁵. O como lo dirá el narrador: «Poco faltaba para que en la excitada imaginación de Guerra se representase el zumbador insector como animal monstruoso que llenaba todo el aposento con sus alas vibrantes» (p. 1.200). Por fin, tras referir la absurda y desigual lucha entre la fiera y su perseguidora Dulce, «el monstruo», sigue la voz narradora, «sin exhalar un ¡ay!, cayó al suelo con las patas dobladas, las alas rotas». «Pereció», dice Dulce. Y como de remate se escribe: «En su agonía parecía comerse sus propias patas y hundir la cabeza en la panza turgente» (p. 1.200). Ya desde las primeras páginas de *Angel Guerra* se asocian las nociones de lo imaginativo y lo monstruoso, en una unión estrecha y quizá inseparable, por ser difícil distinguir claramente aquí y en otras instancias, entre la facultad creadora y el producto de esa misma facultad⁶. La imaginación poderosa de Angel —demostrada plenamente en otras ocasiones también— al magnificar el tamaño natural de una criatura que en principio es, en fin, real, utiliza un procedimiento semejante a la técnica de Goya en su *Capricho 43*, quien engrandece el número de las formas aladas hasta llenar más y más espacio en el cuarto del artista. O en otras palabras, hasta desplazar la realidad visible y externa por la imaginativa. Igualmente tiene que morir el abeja real de Galdós porque su naturaleza verdadera en sí ha dejado de interesarle.

Es notable además el modo en que observa el narrador la cesación de vida en el insecto, como si ese ensimismamiento fisiológico fuese una especie de vuelta hacia sí mismo, hacia sus orígenes. Nada de esto debe sorprendernos, ya que la preocupación por los orígenes será una constante no sólo en la obra galdosiana sino en casi toda la novela de cepa realista y naturalista. Lo que sí nos llama la atención en *Angel Guerra* es una corriente medio escondida y tensa de conflictividad que será provocada e intensificada justamente por ese mismo interés en los orígenes. O en otras palabras, al concepto de los orígenes Galdós unirá el de los no-orígenes. Al morirse el abeja nos hace recordar la circularidad inevitable de nuestro ser biológico: el retorno a los orígenes que es, a la vez, el encuentro irreductible con la muerte. Pero también no hay que olvidar que el abeja muere por lo menos dos veces: la primera cuando lo aplasta de verdad Dulce; y la segunda, cuando la imaginación excitada de Angel cree oír de nuevo el zumbido irritante, y lo vuelve a matar su amiga para complacer las alucinaciones de su amante. Y aun así, «verás, verás cómo resucita...», va a murmurar después el revolucionario en su delirio (p. 1.209).

Esta resurrección —que en realidad es una *segunda* reaparición por ser la primera tan ficticia como ésta— demuestra, por su mismo carácter repetitivo algo esencial en el funcionamiento de la facultad imaginativa. Lo primero que notamos es la facilidad con que se amontona un elemento imaginativo sobre otro; o dicho de otro modo, cómo se produce de uno de estos elementos toda una serie que en teoría es infinita. Es esto lo que sugiere el mismo Angel al hablar de cómo es capaz de resucitar el «abeja de la imaginación». Pero duplicar aquí es magnificar, como en el *Capricho 43*, porque cada repetición está cargada de la previa repetición, y *ad infinitum*. En este sentido, el artista se

encuentra atrapado en su propia cadena de artificios, de invenciones que, paradójicamente, amenazan con independizarse, al fin y al cabo, de su propio creador. Recuérdese si no en el aguafuerte de Goya el ambiente de pesadilla que rodea la figura del artista, encadenándole a su mesa al mismo tiempo que salen volando las criaturas de su imaginación, con gestos ambivalentes de atormentar a su procreador y escaparse de él simultáneamente. El abejón de Galdós funciona de manera parecida; ofreciéndonos el espectáculo visible de lo que es quizá el problema fundamental para todo escritor o artista: la incapacidad de volver a los orígenes, deseo que se transforma singularmente en un miedo atroz. Porque el retorno a esta primera realidad es morir. Por eso está condenado el artista a la repetición, porque jamás puedo crear algo de la nada: siempre hay «otro abejón». Y cada abejón es una especie de *bricolage* metafórico, fabricado de los restos de otro ser alado. No hay modo de escaparnos de nuestra propia imaginación.

Este anhelo de trascender lo imaginativo que podríamos señalar como *originario*, anhelo que es, a la vez, terror ante lo mismo, se manifiesta en *Angel Guerra*, de acuerdo con esa conflictividad biología/imaginación, como una apología de la procreación, o sea una defensa de la génesis: la *pro-creación*. Fíjese, por ejemplo, en lo que dirá el narrador en el primer capítulo ya: «La Humanidad no sabe aún qué es lo que precede ni qué es lo que sigue, cuáles fuerzas engendran y cuáles conciben» (p. 1.207). Pues bien, esta misma dicotomía entre engendrar y concebir —que, en realidad, como bien lo ve Galdós mismo aquí, es una oposición falsa— o mejor dicho, la confusión entre los dos va a preocupar, con una intensidad inusitada, al protagonista en sus esfuerzos constantes por fundar un nuevo orden espiritual. Incluso llegará al punto de trastocar los papeles tradicionales —y biológicos— de hombre y mujer al atribuir a Leré la capacidad de engendrar y a sí mismo la de concebir. Esa «imaginación alada» de Leré, revelada en el *bailoteo* de sus ojos, es, para Angel, «el aleteo del Espíritu Santo, que ha hecho dentro de ellos su palomar» (p. 1.372). Las ideas de Leré las va a parir la mente de Angel. «Trocados los organismos», escribe el narrador, «a Leré correspondía la obra paterna, y a Guerra la gestación pasiva y laboriosa» (p. 1.366). Más tarde, se hablará también del «laborioso parto» del protagonista al componer, pieza tras pieza, las varias partes que van a formar el edificio *dominista* (p. 1.369) (No es mera coincidencia el hecho de que ocurra todo esto en una ciudad como Toledo, cuya apariencia arquitectónica ofrece las mismas irregularidades caprichosas de haber sido construida de pedazos sueltos y dispares, es decir, como una especie de *bricolage*). Y hacia el final, cuando don Juan Casado le pregunta a Angel si no teme «el vértigo» que parece desprenderse de la sor Lorenza, Guerra responderá: «Ya no tengo ideas, ya no tengo planes. Ella se encarga de pensar por mí. En la esfera del pensamiento, yo no soy yo, soy ella. Ya lo ve usted: me da forma, como si yo fuera un líquido y ella el vaso que me contiene» (p. 1.508).

Sin olvidar por nada el motivo difícilmente suprimido de la pasión que a menudo inspira las decisiones y actos de Angel, es evidente también que el ansia de fundar señala algo más inclusivo y más totalizador, algo que relega el amor a ser una manifestación significativa pero secundaria de ello. Los ideales

revolucionarios del héroe galdosiano son otra expresión temprana de lo mismo. Lo que impulsa a Angel a ser como es, será idéntico a lo que motiva al mismo autor: el deseo irresistible de crear. Si hay algo que caracteriza a Angel Guerra es su capacidad imaginativa, o como él mismo dice: «Le prevengo a usted que tengo una increíble facultad de materializar las ideas...» (p. 1.454). Piénsese, por ejemplo, en el *doppelgänger* eclesiástico que logra inventar, modelándolo según como la imaginación suya ha proyectado en el futuro al «hombre nuevo»: «Eran, si así puede decirse, dos *yos*, el uno frente al otro; el uno espectador, el otro espectáculo» (p. 1.420). Ya se puede figurar la gran sorpresa que le causara la súbita aparición de lo que parece ser un verdadero *alter ego*; «la confusión y el mareo que sintió», escribe el narrador, «no pueden definirse» (p. 1.437). Este desdoblamiento, que funciona de manera semejante al episodio del abejón, no sólo demuestra el mismo carácter duplicativo sino, además, el poder invocatorio que posee la imaginación. Angel se lo explica en parte al referirse a su sed de lo sobrenatural: «Una de las ansias que más me atormentan es la de lo sobrenatural, la de que mis sentidos perciban sensaciones contrarias a la ley física que todos conocemos» (p. 1.454). Pero «materializar» las ideas e imágenes de su cerebro es otro modo de decir «convertirlas en verbo»; este don milagroso, desde luego, nos descubre que Angel es una especie de conjurador, en el mismo sentido que lo es Goya o nuestro propio Galdós, por ser su magia puramente estética, sea un producto de palabras o de pigmentos.

Ejemplo sobresaliente de Angel como *artífice* es la escena horrorosa del cabritillo perdido que se transforma en «el más feo y sañudo cabrón que es dado imaginar, con cuernos disformes y retorcidos y unas barbas asquerosas». Es significativo, me parece, el hecho de que *invocara* Angel ayuda sobrenatural contra la maléfica criatura que intenta devorarle: «Invocando todas las fuerzas de su espíritu, pudo al fin el hombre sacar su voz del pecho aplastado y clamó con angustia: —Huye, perro infame. No tentarás al hijo de tu Dios» (p. 1.480). Acto seguido, aparece Leré, quien después de arrojar un pedazo de carne blanca y gruesa de su pecho para aplacar al animal netamente se va; dejando a Angel a la merced de un sinfín de «animales repugnantes y tremebundos, culebras con cabezas de cerdos voraces, dragones con alas polvorientas y ojos de esmeralda, perros con barbas y escamas de cocodrilo, lo más inmundo, lo más hórrido que caber puede en la delirante fantasía de un condenado. Todos aquellos bichos increíbles le mordían, le desgarraban las carnes, llenándole de babas pestíferas, y uno le sacaba los ojos para ponérselos en el estómago; otro le extraía los intestinos y se los embutía en el cerebro, o de una dentellada le dejaba sin corazón» (p. 1.481).

He extraído esta larga descripción que nos hace recordar innumerables tentaciones de San Antonio —tan pictórica y literaria es— porque es aquí donde se asocian lo más claramente *imaginación-invocación-monstruosidad*. No sólo se materializan seres desnaturalizados y obviamente artificiosos, sino que su mismo creador, Angel, se convierte en otro monstruo, fabricado de distintas partes desplazadas de su propio cuerpo. Desplazamiento y recombinación —dos elementos de *bricolage*— producen no sólo monstruos sino arte. El hecho de que el origen de este arte/monstruo comparta también la misma natura-

leza señala, primero, la dificultad en distinguir entre la facultad inventiva y la cosa inventada. Y segundo, el carácter interno del proceso mismo, ya que, al llamar para que salgan afuera los seres de la imaginación, se llama al mismo tiempo hacia dentro. *Invocar* es, según esto, crear con la voz vida, vida que oscila entre independizarse de su creador y quedar esclavo al mismo ser. Recuérdese, una vez más, la imagen goyesca encontrada en el *Capricho* 43.

Invocación es también, como lo apunta Covarrubias, «el auxilio que se pide antes de empezar la obra, usado de oradores y poetas»; según el *Diccionario* de la R.A.E., es esa «parte del poema en que el poeta invoca a un ser divino o sobrenatural, verdadero o falso»; y en un sentido general, es pedir ayuda. Así Angel llamará a la Virgen o a Dios en varios momentos críticos de la novela. Y Leré le aconsejará: «—Invocar, invocar sin descanso a la Santísima Virgen...», a lo cual contestará Guerra fervidamente: «—Invocaré, invocaré» (p. 1.392). Pero en su pesadilla, como hemos visto, va a ser Leré misma la presencia fantasmal invocada, lo mismo que es ella la que engendra ideas en la mente de Angel. Me parece significativo también el hecho de que el narrador la describa como un ser «emancipado» en absoluto de las leyes físicas» (p. 1.341), recordándonos la actitud de Angel hacia lo sobrenatural y todo lo que va en contra de dichas leyes físicas. Pero hay que tener en cuenta, además, que los ojos de Leré —depósito del Espíritu Santo— son un verdadero esperanto.

La voz narrativa nos dirá que «sus ojos verdosos con radiaciones doradas, hallábanse afectados de una movilidad constitutiva, de una oscilación en sentido horizontal que la semejaba a esos muñecos de reloj que al compás del escape mueve las pupilas de derecha a izquierda... Como si esto no fuera bastante, contrajo, ya grandecita, el *tic* o maña de pestañear incesantemente...; y de la oscilación horizontal de sus pupilas junto con aquel abre y cierra de las pestañas largas y negras, resultaba un cruzamiento y enredijo tal de destellos y sombras que, al hablar con ella, no se la podía mirar atentamente sin marearse» (pp. 1.229-30).

Se atribuye este defecto en parte a factores biológicos ya que los primeros hijos de la familia «se volvían monstruos a poco de nacer», pero Leré nos dice que «no saqué más monstruosidad que esta cosa que tengo en los ojos...» (pp. 1.256-57). Pero también se dice que fue por un gran susto que tuvo la madre mientras estaba embarazada. Eso quiere decir que Galdós nos ofrece dos explicaciones posibles por los ojos espasmódicos de Leré: una que es biológica, y la otra que es puramente imaginativa. Sea como fuere, el resultado es un fenómeno que claramente va *contra natura* y, como tal, trastorna los sentidos humanos, provocando un mareo y una confusión profundamente inquietantes. Se recuerda que antes hablé de cómo se invierten los papeles tradicionales al notar que es Leré la que engendra y Angel el que concibe. ¿No es posible ver aquí también que lo que engendra es la imaginación y lo que concibe, la biología? En este caso, Leré, o mejor dicho sus ojos temblones a nivel de sinécdoque, representa una nueva versión de la musa inspiradora, ya que se hace femenina la facultad creativa en este contexto. Pero el producto de esta fusión es, evidentemente, andrógino, o sea en última instancia, monstruoso, porque lo que nace de la unión espiritual entre Angel y la sor Lorenza —tan poco probable como

heroína galdosiana a primera vista, pero que en efecto lo es— es precisamente ese texto que se llama *Angel Guerra*.

Sugeriría que el «nuevo hombre» inventado por los deseos sólo medio conscientes de Angel y Leré es la encarnación de una *imaginación biológica*, donde fuerzas oscuras se conjugan en un querer trascender y repetir simultáneamente el impulso engendrador de todo ser humano. Los dos ya habían repudiado sus propios antecedentes; Leré, al manifestar una profunda repugnancia por el acto sexual y el matrimonio a consecuencia de la brutalidad viciosa del padre y, más tarde, del padrastro, y Angel, al rebelarse contra la tiránica autoridad de su madre. Psicológicamente, han emprendido una lucha intensa por liberarse de sus progenitores inmediatos. Este deseo de volver a empezar, de eliminar la historia personal (paralelo al intento de reescribir la historia política del país) es un modo de proclamar la conciencia individual sin tener que enfrentarse con los demás, con la intersubjetividad. Afirma la subjetividad de la imaginación singularizadora, que por sí sola parece capaz de reinscribir el universo. Pero aun así la presión de la familia vibra en su misma ausencia; o dicho de otro modo, dentro de este rechazo de lo familiar se esconde el idéntico impulso procreador. De ahí también la imposibilidad de que nazcan espontáneamente los hijos de la imaginación, así superando la vileza de nuestros orígenes innumbrables. Porque la facultad imaginativa parece ser hondamente encajada dentro de nuestro propio ser biológico.

Pero entonces, ¿por qué nos trastorna lo imaginativo? Precisamente por ser monstruoso. El *bailoteo* defectivo de los ojos de Leré que tanto perturba a Angel es una consecuencia hereditaria, destino biológico del cual no se ha escapado ninguno de sus hermanos. Aun al más pequeño, Sabas, que nació sin deformidad y parece que es un genio musical, le llaman *el nuevo Mozart*, el nuevo *monstruo* de la música; mientras al hermano Juan le denominan «el monstruo» por antonomasia. «De la cintura abajo», le describe Leré, «todo su ser es momio y blando como si no tuviera huesos; la cabeza de hombre, el cuerpo de niño, los brazos y piernas como fundas vacías... si le ve usted en la mesa donde le tienen, con los brazos y piernas formando como un lío y en el centro la cabeza, no comprenderá que aquello es persona humana». Pero curiosamente este ser que sólo gruñe sabe «repetir con perfecta afinación los trozos de música que oye» (p. 1.257). Al presentarnos uno de esos casos raros y emocionantes de lo que llamaríamos quizá hoy día *idiot savant*, es evidente que Galdós vio muy bien la existencia de una misteriosa conexión entre el genio y la idiotez. ¿En qué consiste lo genial? Y si es algo monstruoso, ¿cómo distinguimos entre los dos? El hermano Sabas también imita los sonidos musicales que oye, reproduciendo perfectamente, por ejemplo, «el registro flauteado, los bajoncillos [y] dulzainas» del órgano de la catedral (p. 1.258). Pero la capacidad imitativa es, a lo más, sólo sintomática de un enlace mucho más profundo y complejo entre imaginación, arte y algo que parece residir en los intersticios biológicos nuestros, cruzando y entrecruzando con lo imaginativo: el monstruo que nos habita.

En este sentido, quizá sería más apropiado hablar, refiriéndose a la imaginación, no tanto de la «loca» sino del «monstruo de la casa». Lo que más nos

llama la atención en el caso del hermano Juan no sólo son las proporciones anormales de su cuerpo sino el hecho de no poseer una verdadera forma humana, por decirlo así. Parece, en efecto, informe, lo cual causa horror en el observador. Pero, además es un monstruo *doméstico*, anidado en el regazo de la familia. Esta fusión de lo informe y lo familiar se evidencia también en el ejemplo de los Babeles, la familia de Dulcenombre. Ya desde el principio se entronca con lo caótico por la invención del nombre mismo. A Dulce se le describe como una mujer sin antecedentes regulares (p. 1.231). Y toda la familia es, según el narrador, «inverosímil» («lo cual no quita que sean verdaderos» ellos, p. 1.213). Al darnos la historia de los Babeles (Cap. II, Parte I) en forma de una lista de sus miembros como si fuere un catálogo descriptivo de una especie rara de bicho humano, el novelista deja ver no sólo sus inclinaciones realistas mediante esta técnica, sino a la vez el absurdo del mismo procedimiento; porque es ésta una familia tan extravagante, tan desquiciada que no hay modo de encajarla inequívocamente dentro de las explicaciones racionales del naturalista. Sólo hay que pensar en el ejemplo de la madre de Dulcenombre, doña Catalina de Alencastre, auténtica chiflada cuya obsesión con su linaje (inexistente, huelga decir) le produce «una vibración epiléptica, un impulso de risa con lágrimas y un braceo y un bailoteo tales que parecía la estampa del movimiento continuo» (p. 1.214). Al burlarse de los orígenes familiares de los Babeles, de su inverosimilitud, Galdós ni rechaza ni acepta por completo la fuerza de las leyes hereditarias, lo cual le conduce no sólo a una subversión de dichos valores sino también a un vaivén constante entre lo biológico y lo imaginativo que estructura toda la narrativa de *Angel Guerra*.

Ilustrativa de esta oscilación fundamental es la actitud del narrador al enfrentarse con la tarea misma de narrar. Las dimensiones excesivas de esta novela en gran parte se deben a la predilección evidente del narrador por dilatarse en una multitud de episodios y personajes secundarios. Galdós, so capa de la voz narrativa, no puede refrenarse de decirnos las biografías individuales de cada personaje, aun cuando no sea absolutamente necesario al desarrollo de la acción central. Lo que le domina aquí es la incitación biológica de ser padre de su propia creación, lo mismo que Angel Guerra siente la compulsión de duplicarse a sí mismo en forma de un *alter ego* clerical. Pero al mismo tiempo esta materialización de las «ideas» que hierven en la mente del protagonista es, como sabemos, una función de su facultad imaginativa. La noción de un impulso biológico lleva implícitamente su sentido contrario, proposición ésta que se puede igualmente invertir. Pero más importante para nosotros, la fusión de ambos términos apunta hacia una tercera categoría tan inestable como sus propios componentes, esa *imaginación biológica* a que ya aludí y cuya presencia se intuye desde el título mismo: *Angel Guerra*, o sea, monstruo/invencción nacido de un parto/*bios* inverosímil.

Esta compulsión de contar se reitera, casi diría yo de manera inconscientemente obsesionante, como parte integral del actuar vital desplegado en la novela galdosiana. Angel, por ejemplo, siente unas «ganas de hablar [que] rayaban en frenesí», la noche de su aventura revolucionaria, y en efecto, va a recrear para Dulcenombre todos los sucesos —vistos y no vistos por él— del movimien-

to abortado. Su hija Ción, precoz y de una «inquietud ratonil», tiene la particularidad suya de que «tramaba mentiras e inventaba historias con mil detalles de realidad que las hacía verosímiles» (p. 1.255). Poco antes de morir, dice el narrador, está ávida «por oír contar a su padre cosas estupendas y fabulosas, y contarlas ella también con una galanura de imaginación que a todos asombraba» (p. 1.270). A don Pito, ese marinero desterrado de su mar y emborrachado de nostalgia igual que *gin cock-tail*, «las palabras se le salían de la boca antes que el pensamiento las ordenara» (p. 1.299), llegando a ser más y más incoherente. Más tarde durante las noches del cigarral toledano, este «cronista de sí propio» (p. 1.217) contará cuento tras cuento de sus aventuras de mar, constituyendo esto quizá un eco literario de las narraciones cortas enmarcadas del siglo XVII. Su carácter de fábula lo va a destacar Galdós al enumerar cada relato anafóricamente con la repetición de la frase «oiráis... como». Pero no llegará al colmo narrativo hasta sus reminiscencias disparatadas de la secta mormónica de Brigham Young (p. 1.424). Y como último ejemplo: don Francisco Mancebo, quien es, simplemente, un despotricado chorro de palabras, creando diálogos enteros con un interlocutor fantasmal.

Todo lector de Galdós habrá visto el papel significativo que asume la imaginación en estos personajes, pero lo que no se ha subrayado lo suficiente es el verdadero entusiasmo con que muchos de ellos se echan a hablar y narrar. Este contar que es vivir nos lleva a ver en ello una manía por lo inventado que suplanta la mera biografía. De hecho, lo imaginado aquí posee la fuerza del acontecer biológico, y de ahí el efecto profundamente mareante producido igualmente en el lector y los personajes. Las veces que utiliza Galdós palabras como «marear», «mareo», «bailoteo», «trastornar», «confusión», «vértigo» y otras por el estilo, son innumerables. Hay un movimiento constante en esta novela, movimiento de enorme vitalidad que se transmite por los ojos temblores de Leré, y el zumbido molesto del abejón, por la febril energía de Ción y las convulsiones epilépticas de doña Catalina. Se revela en el mareo alcohólico que siente don Pito al ver «el mundo trastornado, los mapas al revés y el agua volviéndose tierra...» (p. 1.301). Y en el «vértigo de la lotería» que va a producir un «mareo para todo el día» en don Francisco Mancebo (p. 1.334). O el «*maremagnum* de reparaciones, revocos y apartadijos» encontrado en la caprichosa arquitectura toledana (p. 1.336); y las calles que «ofrecían a cada instante tropiezos, estorbos y peligros» después de una nevada (pp. 1.348-49). O la música del *Dies irae*, «tanailable» que «los chicos se pusieron a dar brincos... y el monago seise danzaba frenético...» (p. 1.387). Y en otro momento, como un eco: las «pupilas [de Leré que] bailaron frenéticas, como no habían bailado nunca» (p. 1.418). El texto de *Angel Guerra* es un universo inestable, en pleno desequilibrio, regido por una proliferante serie de oscilaciones y desquiciamientos; de ahí, la sensación de mareo que este mundo poblado de seres trastornados debió haber producido en una mente tan razonable como la de Emilia Pardo Bazán.

En este sentido, lo perturbador de una obra como *Angel Guerra* reside fundamentalmente en su monstruosidad. Por sus mismas proporciones exorbitantes, por sus miles y miles de palabras, que en cierto modo anticipan los

horrores del libro grabado («taped books») de hoy día (v. Elizabeth Hardwick, p. 6), esta novela ya contiene los gérmenes de su propia deformidad genérica. Pero en un sentido mucho más profundo las conexiones entre el arte y lo monstruoso que he tratado de sugerir aquí apuntan hacia otro tipo de creación novelística, la que pone todo su peso por arriba. Como la cabeza desproporcionadamente grande del hermano de Leré denominado «el monstruo», *Angel Guerra* se caracteriza por su cerebro febrilmente incitado a imaginar, imaginar ante todo. Y como esa misma cabeza desmesurada, desde una posición central. Expresado de otra manera, se podría decir que lo que Galdós ha fabricado es una novela *encefálica* —recordamos que la encefalitis es una inflamación de la sustancia cerebral— en que el *encéfalo* (o sea, el cerebro) quiere sustituir el *falo*. En este desplazamiento de lo fálico a lo encefálico, actúa la imaginación como procreador supremo, desafiando las leyes biológicas y naturales que nos gobiernan. Al ir contra natura, la facultad imaginativa llega a ser un modo de vencer el miedo a la muerte, un modo de proclamar nuestra frágil individualidad humana. Lo que invocamos con nuestras palabras silenciosamente recitadas es pura invención, pura monstruosidad, hecha de partes ya existente que sin saberlo repetimos incansablemente, por no poder llegar a los orígenes mismos del ser (pensamos en el abejón). Pero esta invocación inevitablemente nos conduce más adentro de lo que quizá queremos. Al crear su doble, el protagonista de *Angel Guerra* anuncia su propia muerte, creyendo, sin embargo, que es un augurio de otro fallecimiento, el del clérigo don Tomé. La creación siempre es un acto de intento originario, lo cual significa últimamente un retorno a la nada. Por eso, la muerte de Angel es un final lógico, acabado, porque el dilema éste no se resuelve sino mediante la muerte.

El híbrido que es Angel Guerra, como obra y personaje⁷, es la *novela-monstruo*, el arte como deformación. Pero este producto a la larga nos inquieta, y tratamos de aplacar sus consecuencias del mismo modo que Leré intenta apaciguar al cabritillo trocado en cabrón demoniaco cuando le arroja un pedazo de su propio pecho. Lo irónico es, cuando actuamos *contra natura* en el arte, que volvemos a caer en la misma trampa biológica, ya que los pedazos de carne arrancados de la facultad imaginativa nos remiten de nuevo a lo biológico, al pecho como órgano sexual y reproductivo (imagen que se repite varias veces en la novela). Porque si el monstruo es el arte, también es el monstruo que nos habita. Si hay algo que reproducimos en el arte tal vez sea precisamente esos orígenes monstruosos, o animales, que, en verdad, siempre tratamos de olvidar, de exorcizar al conjurarlos estéticamente: de ahí la *imaginación biológica* de *Angel Guerra*. Al intuir que el arte parece tener una base biológica, base que el mismo tiempo está tratando de domar, Galdós nos sugiere también que «el monstruo de la casa» lo somos nosotros mismos.

BIBLIOGRAFIA

- ABELL, W. (1966): *The Collective Dream in Art*, New York.
- ALAS, L. V. CLARÍN.
- CIRLOT, J. E. (1971): *A Dictionary of Symbols*, 2.^a ed. New York.
- CLARÍN (1892): *Ensayos y revistas, 1888-1892*, Madrid, pp. 81-102.
- (1912): *Galdós, op. cit.*, vol. I, Madrid, pp. 95-113; 241-50.
- DE VRIES, A. (1976): *Dictionary of Symbols and Imagery*, 2.^a ed. Amsterdam.
- DIDEROT, D. (1966): *Rêve de D'Alembert*, en «Le Neveu de Rameau, suivi de six oeuvres philosophiques», Paris, pp. 247-328.
- DOWLING, J. (1977): *Capricho as Style in Life, Literature, and Art from Zamora to Goya*, «Eighteenth-Century Studies», vol. X, pp. 413-33.
- HAFTER, M. Z. (1969): *Bálsamo contra bálsamo in Angel Guerra*, «Anales Galdosianos», vol. IV, pp. 39-48.
- HARWICK, E. (30-5-1985): *The Teller and the Tape*, «The New York Review of Books», vol. XXII, n.º 9, pp. 3-6.
- HILL, E. B. (1972): *The Role of le monstre in Diderot's Thought*, «Studies on Voltaire and the Eighteenth Century», vol. XCVII, pp. 149-261.
- ILIE, P. (1976): *Capricho/Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages*, «Hispanic Review», vol. XLIV, pp. 239-55.
- (1984): *Goya's Teratology and the Critique of Reason*, «Eighteenth-Century Studies», vol. XVIII, pp. 35-56.
- KRONIK, J. (1976): *Galdós and the Grotesque*, «Anales Galdosianos», Anejo, págs. 39-54.
- LASCAULT, G. (1973): *Le Monstre dans l'art occidental. Un problème esthétique*, Paris.
- LOWE, J. (1975): *Structural and Linguistic Presentación in Galdós Angel Guerra*, «Anales Galdosianos», vol. X, pp. 46-53.
- MONTES HUIDOBRO, M. (1971): *XIX: Superficie y fondo del estilo*, Chapel Hill, North Carolina, pp. 53-68.
- PARDO BAZÁN, E. (1973): *Angel Guerra (1891), op. cit.*, vol. III, Madrid, pp. 1.093-1.105.
- PÉREZ GALDÓS, B. (1970): *Angel Guerra, op. cit.*, vol. V, 7.^a ed. Madrid.
- ROBERT, M. (1980): *Origins of the Novel*, Bloomington, Indiana.
- SCANLON, G. (1973): *Religion and Art in Angel Guerra*, «Anales Galdosianos», vol. VIII, pp. 99-105.
- SINNIGEN, J. H. (1977): *The Problem of Individual and Social Redemption in Angel Guerra*, «Anales Galdosianos», vol. XII, pp. 129-40.

NOTAS

¹ V., por ejemplo, en la bibliografía los estudios citados de Lowe, Hafter, Scanlon, Sinnigen y Montes Huidobro.

² Clarín escribiría, por ejemplo, que debe existir un «sentido genérico» de la composición novelística, donde se ve la «simetría literaria» en «la proporción justa del esfuerzo del ingenio entre lo principal y lo secundario, la intuición clara de los momentos capitales del asunto...» (*Ensayos y revistas*, p. 84). Se refería específicamente a la desproporción de las partes en *La Montáñez* de Pereda.

³ V. ILIE, *Goya's Teratology and the Critique of Reason*; CIRLOT, *A Dictionary of Symbols*, pp. 213-214; DE VRIES, *Dictionary of Symbols and Imagery*, pp. 325-26.

⁴ Conceptos relacionados a éste serían «el capricho» y «el grotesco», los dos son términos de mucha ambigüedad y de múltiples sentidos. V. DOWLING, *Capricho as Style in Life, Literature, and Art from Zamora to Goya*; ILIE, *Capricho/Caprichoso: A Glossary of Eighteenth-Century Usages* y KRONIK, *Galdós and the Grotesque*.

La noción de *bricolage* que utilizo aquí viene de Lévi-Strauss, pasando por Derrida, Lascault y otros. Es importante recordar, claro está, que uno no debe limitarse a la posición cartesiana porque aunque describe en gran parte la mecánica de lo monstruoso no explica el por qué (v. Lascault, pp. 177-95). Subraya Lascault como antídoto al cartesianismo «la recherche de caractère hermétique, que provoque la forme monstrueuse» (p. 185).

⁵ Montes Huidobro ofrece un análisis inteligente de esta escena, enfatizando las múltiples transformaciones de la realidad. «El moscardón», escribe, «parece nacer de Angel (interior), hacerse realidad en el cuarto (exterior), volver al subconsciente del hombre (interior)» (p. 55).

⁶ Ilie discute este mismo significado doble y confuso del término «capricho» (*Capricho/Caprichoso*, p. 241).

⁷ «Era Guerra uno de estos tipos de hombre feo que revelan por no sé qué misteriosa estampilla etnográfica, haber nacido de padres hermosos. Bien se vea en sus facciones la mezcla de dos hermosuras de distinto carácter» (p. 1.210). De manera parecida, la cara de Leré posee los rasgos irregulares y desproporcionados de un «capricho» (p. 1.229).

