

## HACIA UNA INTEGRACION DE LOS PERIODOS NATURALISTA Y ESPIRITUALISTA EN LA PRODUCCION NOVELISTICA DE GALDOS

Matilde Moreno Martínez

La división en cuatro etapas de la producción novelística de Benito Pérez Galdós es, en general, aceptada de forma implícita o explícitamente por la crítica actual<sup>1</sup>. Esta clasificación —como es bien sabido— implica: 1) un primer periodo (1867-1878), entre *La Fontana de Oro* y *La familia de León Roch*, subdividido, a su vez, en subperiodo histórico (hasta *El Audaz* (1871) y subperiodo abstracto; 2) la etapa naturalista (1881-1889), desde *La Desheredada* hasta *Realidad*, con dos subetapas: a) de Naturalismo pleno (dentro de lo que se ha considerado el Naturalismo español), hasta *Miau* (1888); b) de transición a la etapa siguiente; 3) periodo de espiritualización, que abarca cronológicamente desde 1890-1891 a 1897 (*Angel Guerra* y *Misericordia*, respectivamente), y 4) la fase final, denominada de simbolización, desde *Casandra* (1905) hasta *La razón de la sinrazón* (1915). (Se excluyen, en este momento, los *Episodios Nacionales*).

Esta clasificación se fundamenta, a mi juicio, en criterios no demasiado homogéneos: temáticos (para la subetapa histórica de la primera etapa); de objetivos personales (didactismo, para las novelas del subperiodo abstracto o novelas “de tesis”); técnico-temáticos (para las llamadas novelas naturalistas), etc., etc., primando *siempre* los criterios de orden sociológico, que han dado pie incluso para actualísimos intentos clasificatorios de la totalidad de la producción galdosiana<sup>2</sup>.

Sin negar la validez de estas clasificaciones, ni minimizar la importancia de lo social en Galdós —por un lado, su objetivo de reflejar la sociedad madrileña de su tiempo es uno de sus escasísimos testimonios literarios explícitos y, por otro, tal reflejo es precisamente la característica que, a juicio de la crítica, separa este periodo sintético que yo propongo, del inicial (el histórico) y el final (el simbólico)— propugno una clasificación alternativa que, según mi criterio, corregiría las inadecuaciones observables en la adscripción de determinadas novelas a los periodos ya establecidos<sup>3</sup>, permitiría la integración de las etapas llamadas naturalista y espiritualista —al menos— y fundamentaría una clasificación más coherente y sistematizable, utilizando como criterio inicial —al que denomino *constante temática generalizada*— un rasgo psicológico que afecta a la mayoría de los protagonistas galdosianos

y que se convirtió en obsesivo para el propio Galdós. Se trata de la oposición, el enfrentamiento, entre realidad (construcción del narrador e incluso en ocasiones de personajes secundarios, que pretende de manera intencional adecuarse al medio exterior) y fantasía, imaginación, mundo ideal o artificial (construcción del/de la protagonista en la mayoría de los casos, que no intenta adecuarse al mundo exterior, sino a sus propios deseos). Esta oposición, frecuentemente encarnada en personajes femeninos (primarios o no), es extensiva a otras grandes novelas y personajes del Realismo español (Ana Ozores en *La Regenta*, v.g.) y del Realismo francés (Emma Bovary, en G. Flaubert, a título de ejemplo) y tiene raigambre cervantina.

El influjo de Cervantes, reconocido por el propio autor francés, es un hecho<sup>4</sup> y se ejerce precisamente sobre este aspecto fundamental de su obra en particular y del Realismo en general: la yuxtaposición entre una realidad concebida como prosaica y un mundo idealizado de ficción.

Es muy curioso, por tanto, encontrar en ocasiones la afirmación sorprendente de que la inadecuación entre la aspiración (mundo idealizado) y la realidad (mundo mezquino y vulgar) en Emma Bovary o de que la equivocada autovaloración de esta misma heroína<sup>5</sup> son rasgos de E. Bovary que se extenderán al Realismo español. En efecto, G. Flaubert ejerció un gran influjo en el llamado Realismo español, en general, y en Galdós en particular, aportando entre otras cosas su carácter crítico y su minuciosa disección de la realidad<sup>6</sup>, pero precisamente este factor de contraste, lo que he llamado la constante temática generalizada, sería, más bien, una importación desde Francia de productos cervantinos que, en el caso concreto de Galdós, continuarán siendo utilizados por él hasta que, abandonada definitivamente la etapa de análisis de la realidad, pase a la etapa mítica o simbólica.

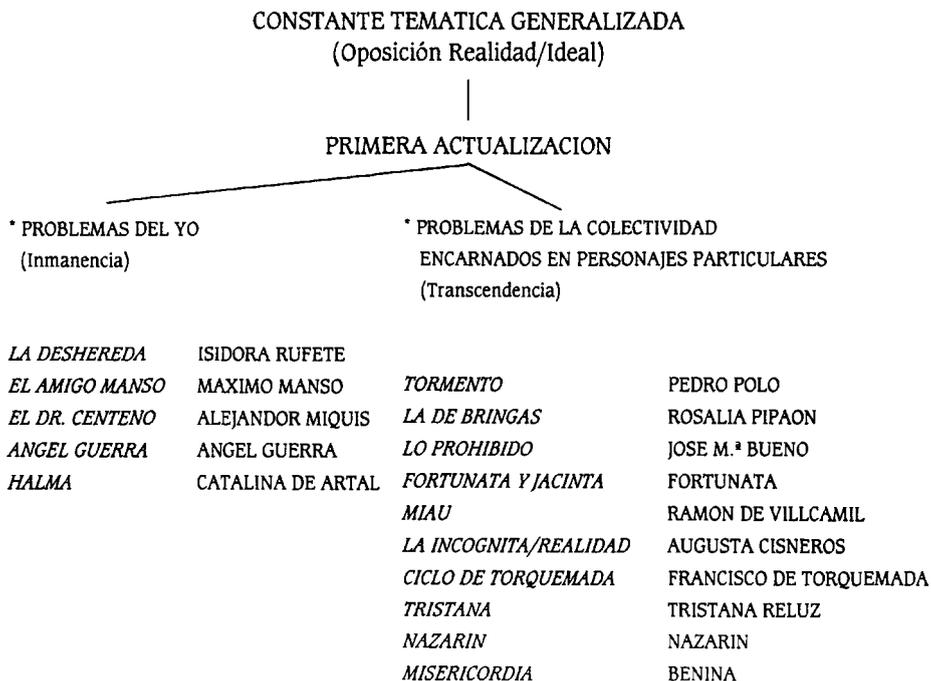
Esta oposición, este desajuste entre lo concebido por la conciencia individual (mundo interior) y lo narrado como realidad social (mundo exterior) e individual (el personaje tal y como es concebido por el narrador), viene a constituir en Galdós el soporte esencial de su creación estética.

Quisiera ahora analizar lo apuntado, profundizando y sistematizando hasta el punto en que la obra literaria, creación artística, lo permite. La constante temática generalizada, oposición mundo real-mundo ficticio, toma forma —ya lo dije antes— en personajes frecuentemente —pero no únicamente— femeninos, de características psicológica muy particulares: personajes sensibles, impresionables, apasionados (un caso atípico sería el de Torquemada), concebidos como constructores arbitrarios de un mundo artificial al que adecuan o pretenden adecuar su vida y actuación. A estos personajes se opone una realidad concebida como necesaria y ante la que, por tanto, incuestionablemente deben claudicar (si no ha existido previamente una reflexión que les lleve a corregir su errada línea de conducta, como en Catalina de Artal (*Halma*) v.g., viéndose abocados a una autodestrucción que presenta diferentes variantes, desde la resignación —una autodestrucción incruenta— como negación del mundo fantástico imaginado, a la degradación moral, el suicidio o la muerte, ya sea como acontecimiento natural (con lo que la naturaleza ha coadyuvado con la imperiosa realidad), ya sea a manos de otros.

Y son siempre problemas que se plantean como individuales, que toman carne literaria en un único personaje y no en una colectividad. Ahora bien, estos conflictos, planteados

como individuales, podrían agruparse en dos grandes conjuntos: o a) ser un conflicto inmanente, que se agota en el propio individuo que o protagoniza, suponiendo una autovaloración equivocada, un engaño personal, y esto por la misma naturaleza del problema, singular en la novelística de la etapa galdosiana que estamos estudiando; singular, particular, completamente personal en sí mismo y cuya generalización sólo sería posible como enseñanza ante la posible repetición de tal hecho insólito. Veo de este género los acontecimientos básicos—posteriormente analizados por mí—que, como trama argumental, personifican Isidora Rufete (*La Desheredada*), Máximo Manso (*El amigo Manso*), Alejandro Miquis (*El Doctor Centeno*), Angel Guerra y Catalina de Artal (*Halma*); o b) ser un conflicto con repercusión, con trascendencia social, que supone una violación de lo socialmente establecido y que podría ser interpretado como una muestra de los múltiples hechos semejantes ocurridos —o con posibilidad de ocurrir— en la España de fin del siglo XIX y recogidos en abundantes ejemplos en las novelas de Galdós. De esta naturaleza, Pedro Polo (*Tormento*), Rosalía Pipaón (*La de Bringas*), José María Bueno de Guzmán (*Lo prohibido*), Fortunata, Ramón de Villaamil (*Miau*), Augusta Cisneros (*La Incógnita, Realidad*), don Francisco de Torquemada, en el ciclo de este personaje, Tristana Reluz, Nazarín y Benina (*Misericordia*).

Con esta primera aproximación a un intento de sistematización de las etapas llamadas naturalista y espiritualista en Galdós, nos quedaría un esquema de este tipo:



Pero es sistematizable un segundo paso a partir de los dos nudos existentes. En cada uno de ellos, la constante temática generalizada se concreta en conflictos de uno de estos cuatro órdenes: social, amoroso, religioso o intelectual.

De orden social son los problemas que acucian a Isidora Rufete. Convencida de ser la heredera de los marqueses de Aransis, hipoteca su vida en el empeño de conseguir el título que, en su fantasía, le ha sido usurpado y ascender a una escala social que, según su desviada razón, le es propia. Termina totalmente degradada. Ramón de Villaamil representa este mismo tipo de problema: aspirante perpetuo a su reposición como funcionario de Hacienda en situación de cesante, progresivamente desilusionado ante la realidad de su eterna cesantía, infeliz, medio loco, cercado también familiarmente por otros contratiempos familiares de orden también social, decide poner fin a su vida y ejecuta la decisión. Otro tanto diríamos de Rosalía Pipaón de Bringas. Su anhelo por aparentar lujos, por parecer externamente una más de las aristócratas con las que, por proximidad de vivienda, se codea, la sumerge en el infierno del crédito, la usura y el préstamo cada vez más deshonorosos y, como últimos eslabones de esta cadena, su caída en manos de uno más de los aristócratas tronados y mezquinos que pueblan la obra de Galdós. Finalmente, Francisco de Torquemada cargado de incultura, zafiedad y carencia de formas sociales, pero dueño de un amplio capital, fruto de su continuado y atento oficio de prestamista despiadado, decide emparentar por matrimonio con la linajuda, aunque arruinada, familia del Aguila, pero en este pretendido trasvase social, en esta forzada y doblemente interesada nivelación de clases de la que ambos componentes (los poseedores de escudos heráldicos, pero faltos de los medios imprescindibles para subsistir, y aquél que nada en una abundancia ganada y *disfrutada* de forma insana) creen salir beneficiados, está el germen de sus desdichas económicas y humanas, abocando a una desgraciada situación que, de manera simbólica, puede estar representada por el hijo idiota de don Francisco de Torquemada y la dulce Fidela del Aguila. El usurero también había confundido la realidad con el deseo.

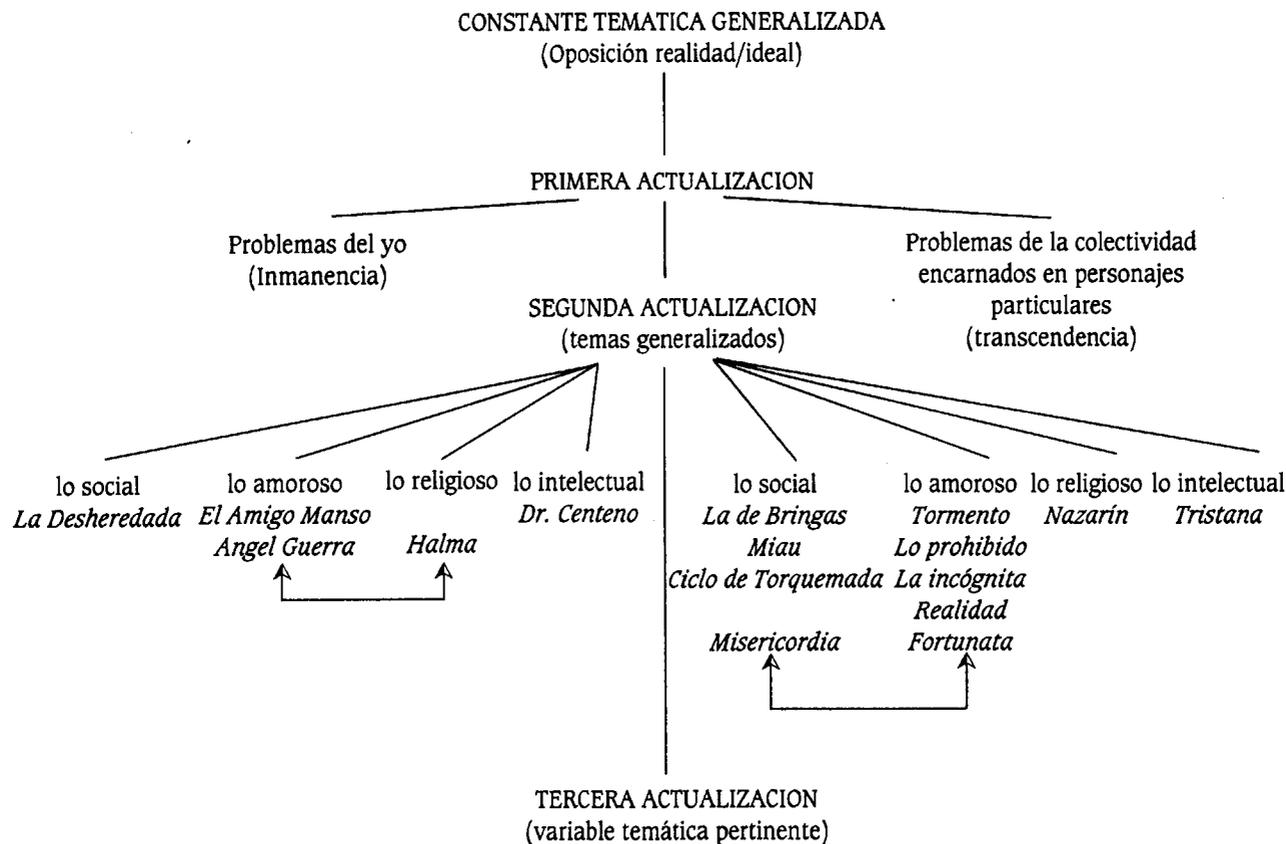
De orden amoroso es el conflicto que se le plantea al racionalista Máximo Manso (catedrático de Filosofía, centrado únicamente en sus libros y ordenados proyectos, se enamora locamente de Irene, a la que considera *la mujer-razón*, y la adora *in mente*, adornándola con toda suerte de perfecciones, pero, desconocedor total de las realidades de la vida, debe claudicar resignadamente ante ellas, cuando, haciéndole bajar de su mundo artificial e ilusorio, tales realidades se le imponen: el amor de Irene no hacia él, sino hacia su discípulo Manolo Peña; Máximo Manso se ve obligado a desechar sus quimeras de amor, a convertirse en decidido auxiliar de los novios y, finalmente, a volver a la redomita de la que el autor-creador le había hecho salir convertido en hombre); a Angel Guerra, que confunde la atracción física que sobre él ejerce la institutriz de su hija muerta, con un sentimiento místico-mimético y, sublimando este ímpetu amoroso, se convierte a la fe católica y proyecta una fundación religiosa a la que se dedicaría apasionadamente. El proyecto le cuesta la vida, muriendo de una puñalada a manos de un pariente de su ex amante; a Pedro Polo (*Tormento*), el violento sacerdote que, locamente enamorado de Amparo Sánchez Emperador, imagina poder reanudar una relación amorosa de la que sólo existió un mal paso, perdiendo todo su bienestar material y espiritual por los disparates a los que le conduce su pasión. Finalmente renuncia, aceptando un curato en Filipinas; a José

María Bueno de Gumán, impulsado por una forma patológica y desviada de amor, que le inclina, con ímpetu arrollador, hacia mujeres casadas —sus tres primas, en *Lo Prohibido*— pero, una vez que el vínculo matrimonial desaparece, la mujer deja de ser el fruto prohibido y, simultáneamente, se agota la pasión e ilusión de José María Bueno por ellas; a Augusta Cisneros, inteligente y atractiva aristócrata que, hastiada de la regularidad y monotonía de su vida matrimonial, cree salir de este tedio buscando la emoción, el encanto de “lo prohibido”, que cristaliza en sus relaciones adúlteras con Federico Viera, de noble estirpe pero completamente arruinado; la mala conciencia de éste último le precipita al suicidio, quedando Augusta desolada, humillada y nuevamente en la prisión de los convencionalismos; a Fortunata, incondicionalmente enamorada de Juanito Santa Cruz, con el que mantiene reincidentes relaciones adúlteras. Fortunata ha creado un mundo artificial, ella también tiene su “ideita”: una moral peculiar hecha a su medida, la convicción de que la verdadera esposa de un hombre es aquélla que le da hijos, aun cuando la unión de ambos no está ratificada por Iglesia y Sociedad. Muere por propia imprudencia y como consecuencia indirecta del nacimiento del segundo hijo tenido de Santa Cruz.

De Orden religioso es el conflicto del asceta Nazarín que, decidido a hacer el bien y a ayudar al prójimo bajo cualquier forma que éste se presente, infravalora una interminable serie de injustos sinsabores y, finalmente, termina herido de gravedad por los malos tratos sufridos. El de Catalina de Artal (*Halma*), historia de otra sublimación que guarda cierta semejanza con Angel Guerra en la confusión sublimadora entre religión y amor humano. Un acertado y lúcido consejo de Nazarín, una reflexión a tiempo, le convencen de que la vida ascética, solitaria, consagrada a la meditación y a la abstinencia, no es para ella, de que nada conseguirá por lo espiritual puro y si alcanzará la felicidad por lo humano. Catalina de Artal vuelve a rehacer su vida por medio de un nuevo matrimonio.

Por último, de orden intelectual son los problemas planteados por Alejandro Miquis (*El Dr. Centeno*), el magnánimo y noble Miquis. Su mundo de ensoñación tiene como base sin base sus aptitudes como dramaturgo y los valores más allá de lo conocido y aplaudido de su obra teatral *El Grande Osuna*; exaltado por esta defectuosa autoevaluación sin sentido, alucinando por la convicción de la calidad de su obra y alejado de toda atención física hacia su persona, cae víctima de la tuberculosis, renegando de su obra en los últimos momentos de su vida, para traspasar su exaltación a una nueva obra “in mente” que el pobre moribundo considera —y son casi las últimas palabras de su vida— como *excelsa hermosa artística*. De este mismo orden intelectual es el conflicto planteado por Tristana Reluz, cuyo temperamento exaltado y desequilibrado, cuya imaginación calenturienta, *fabrica* un mundo a su medida en el que, pareciendo olvidar la propia irregularidad de su carácter (lo que implica un autodesconocimiento) y la fuerza de lo establecido socialmente (que supone una infantil consideración de su realidad circundante), ya se imagina libre de toda opresión personal y social y autónoma económicamente. Tristana presenta un modelo de vida que la sociedad decimonónica no asimila y, tras poner en ilusiones sucesivas todo su exaltado temperamento, cae —al menos aparentemente— en la más callada y resignada claudicación, que supone —y se supone— una desalentadora renuncia.

Y así hemos llegado a la consecución de un diseño de la obra novelística de Benito Pérez Galdós desde 1881 a 1897 (etapas denominadas naturalista y espiritualista) cuyo esquema sería el siguiente:



Este intento clasificatorio es obvio que rompería parcialmente la pretendida coincidencia entre progresión cronológica en la vida del novelista y la progresión en su línea evolutiva literaria, anulando los cortes tajantes que dividen en compartimentos estancos su producción, pero tal ruptura sería a mi juicio positiva, ya que las líneas divisorias tienen más que ver con lo metodológico que con la realidad literaria de un novelista en incesante evolución, a la que frecuentemente suelen acompañar ciertos retrocesos, ciertas vueltas atrás, difícilmente justificables en una clasificación de tipo lineal diacrónico.

Finalmente indicar que este primer esbozo debe quedar intencionalmente inserto dentro de un diseño mayor que abarque la totalidad de la novelística de Galdós, objetivo para el que creo tener un suficiente número de datos a mi favor y que planteo como labor de mi futuro más inmediato.

#### Notas

<sup>1</sup> Han sido meticulosamente examinados, a este respecto, una serie de tratados considerados como verdaderos clásicos en la bibliografía galdosiana: J. Casaldueiro (1970, 3ª ed.), *Vida y obra de Galdós*, Madrid; R. Gullón (1966), *Galdós novelista moderno*, Madrid; G. Correa (1977), *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, sin descuidar la propia y leve clasificación de su novelística llevada a cabo por el mismo autor (Cfr. R. Ricard (1960), "La classification des romans de Galdós", *Les Lettres Romanes*, Lovaine XVI, pp. 141-153), la presentada por M. Menéndez y Pelayo en el discurso de recepción en la Real Academia de la Lengua de Galdós (M. Menéndez y Pelayo) (1908), "Don Benito Pérez Galdós considerado como novelista", *Estudios de crítica literaria* Vol. V, Madrid, pp. 117-118 y, especialmente, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. Don Benito Pérez Galdós el domingo 7 de febrero de 1897* (1897), Madrid y la muy reciente e interesantísima clasificación presentada por G. Correa (1984), "Hacia una tipología de la novela galdosiana", *Anales Galdosianos* XIX, pp. 7-26.

<sup>2</sup> Me refiero precisamente al artículo de G. Correa (1984) citado renglones arriba.

<sup>3</sup> A pesar de la homogeneidad y evolución continua y casi imperceptible en la novelística de Galdós, el aceptar esta división cuatripartita implicaría —a mi juicio— las siguientes inadecuaciones que realmente he de reconocer que constituyen casos de excepción. *La Sombra* (1870), novela no demasiado atendida por la crítica y creo que tanto por lo temprano de su edición como por constituir un escollo que carece de continuidad o que, mejor dicho, podríamos poner en relación de nada más y nada menos que con obras del final de la vida literaria de Galdós, es decir, con el periodo fantástico, simbólico o mítico, según el término usado por los distintos críticos. Es bastante frecuente que en las clasificaciones se soslaye esta novela debido —creo— a su carácter singular y a lo extemporáneo de su orientación en la producción galdosiana. Otro caso curioso lo constituye el Ciclo de Torquemada, con un lapso de casi cuatro años entre la primera novela y las tres restantes, caso excepcional en la novelística galdosiana cuando las obras están, por una u otra razón, estrechamente relacionadas (recuérdese, a título de ejemplo, *La Incógnita y Realidad* o *Nazarín y Halma*), pero no es solamente eso, sino otro hecho de mayor calibre: la primera de las novelas del ciclo se produce aún dentro de lo que se ha denominado el periodo naturalista, mientras que las tres restantes constituyen el centro cronológico del periodo de espiritualización, con cuyas características evidentemente no se adecuan en absoluto. Un caso semejante, aunque no tan llamativo, se da en *Tristana*. Escrita en 1892 (fecha que quedaría ya incluida

dentro del periodo de espiritualización —y, más aún cuando un año antes se ha publicado una novela que se muestra como ejemplo de esta época, *Angel Guerra*, y que en realidad abre tal periodo de espiritualización) no se adapta, en absoluto a las particularidades temáticas de tal etapa y cronología, aunque contrariamente a lo que ocurre con el ciclo de *Torquemada*, tampoco sería enteramente adscribible a ningún otro periodo de la novelística galdosiana, es más, *Tristana* está ausente de las clasificaciones estudiadas más a fondo, salvo en la ya citada de J. Casalduero.

<sup>4</sup> "Je retrouve mes origines dans le livre que je savais par coeur avant de savoir lire: *Don Quichotte*". Testimonio citado por G. Correa en su magnífico libro sobre Flaubert (1982), "El *Bovarysme* y la novela realista española", *Anales Galdosianos* XVII, pp. 25-32, p. 25.

<sup>5</sup> G. Correa (*op. cit.*) denomina a esta equivocada autoconsideración o autovaloración *bovarysme*, citando, a su vez, a Jules de Gaultier (1902).

<sup>6</sup> "Je tourne beaucoup à la critique, le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une oeuvre surtout de critique ou plutôt d'anatomie". Citado por G. Correa (*op. cit.*).