

## TROPOLOGÍAS DEL ARTE REALISTA DE GALDÓS

Harriet S. Turner

Si Galdós empezó sus «primeros pinitos» en el «pícaro arte de novelar» con *La Sombra* (1871)<sup>1</sup>, tres años antes, en 1868, se había ensayado ya en el «pícaro arte» de la teoría, dejando apuntada, bajo la rúbrica de «Variedades», una serie de notas sobre Carlos Dickens y el realismo en literatura<sup>2</sup>. Aunque tenía entonces apenas 25 años Galdós asentó en aquellas notas la base teórica de toda su obra posterior. El propósito de este breve trabajo es analizar cómo Galdós, siguiendo la pauta del maestro inglés, no sólo concibió la representación de la realidad como una compleja invención imaginística, sino que, además, precisó en el texto dickensiano los efectos de dos directrices semánticas diferentes, señaladas más tarde por Jakobson, la metafórica y la metonímica<sup>3</sup>. Estas dos directrices, que se entrecruzan

<sup>1</sup> Citado por Benito PÉREZ GALDOS, *Obras Completas*, ed. Federico Carlos SAINZ DE ROBLES, Madrid: Aguilar, 1966, v. II, pág. La página de las obras citadas va entre paréntesis en el texto. *La sombra* se publicó en tres partes en *Revista de España*, XVII (1871), 269-292, 417-439, 601-623, en el período correspondiente al 28 enero-28 febrero, y después como novela (1890), acompañada por tres cuentos breves, según José F. MONTESINOS, *Galdós*, I, Madrid, 1968, pág. 45.

<sup>2</sup> B. PÉREZ GALDÓS, «Variedades» (9-III-68), en W. H. SHOEMAKER, ed., *Los artículos de Galdós en «La nación», 1865-1866, 1868, recogidos, ordenados y dados nuevamente a luz con un estudio preliminar*, Madrid: Insula, 1972, págs. 450-54. Deseo expresar mi agradecimiento a Rodolfo Cardona por haberme indicado la importancia de este temprano texto, y a Linda Willem por habérmelo facilitado; también les agradezco y el envío — después de la presentación de esta ponencia— de sus respectivos ensayos inéditos: «Galdós a los 25 años: primeras formulaciones críticas sobre la novela», de R. CARDONA, presentado en el «Coloquio Internacional dedicado a la figura de Benito Pérez Galdós», organizado por la Oficina Cultural de la Embajada de España en Bonn y el Seminario de Lenguas Románicas de la Universidad Christian-Albrechts de Kiel, 13-14 de mayo de 1993. Este ensayo traza las huellas de los personajes dickensianos en la novelística de Galdós. «The Art of Galdós and Dickens», de L. Willem, será presentado en la asamblea de la Midwest Modern Language Association (6 de noviembre de 1993). El ensayo de Willem contiene la bibliografía más completa de artículos y estudios sobre Dickens y Galdós. El propósito del presente trabajo, que enfoca la tensión tropológica en el texto de ambos autores, es el de desarrollar otra perspectiva estilística.

<sup>3</sup> Véase las definiciones dadas por Roman JACOBSON, «The Metaphoric and Metonymic Poles», reproducido en HAZARD S. ADAMS, *Critical Theory Since Plato*, University of Califor-

en el texto para realizar desplazamientos vitales de significado, van a configurar para Galdós la esencial tropología realista de Dickens, a quien admiraba como «el que con más belleza y exactitud ha pintado los hermosos cuadros de la vida inglesa, dando vida por el estilo» (453).

«Relacionar la palabra "estilo" con el nombre de Galdós comporta un riesgo, casi un desafío», ha observado recientemente Luis Fernández Cifuentes, señalando las dos convicciones que parecen contradecirse: «por una parte, la proliferación de ediciones, la lectura que no cesa, los cánones académicos, justifican periódicamente la proclamación de su genio literario; por otra parte, con igual persistencia, con igual intensidad, se predicán las variaciones de un axioma que podría simplificarse así: «Galdós escribe mal» o, con más benevolencia, «Galdós no tiene estilo»<sup>4</sup>. Al comentar el realismo del siglo XIX, la crítica posterior y modernista todavía persistía en su adhesión a las teorías más tradicionales, en las que se utilizaba el concepto de la imagen meramente como reflejo, mimético y objetivista, todo ajeno al arte, al «estilo». Ortega, abogando por la distinción entre «estilo» y «carácter», decía que «(e)l realismo [...], invitando al artista seguir dócilmente la forma de las cosas, le invita a no tener estilo. Por eso, el entusiasta de Zurbarán, no sabiendo qué decir, dice que sus cuadros tienen «carácter», como tienen carácter, y no estilo, Dickens o Galdós»<sup>5</sup>.

En nuestra época algunos de los mejores críticos, como A. Sánchez Barbudo en su magistral comentario sobre la técnica y el estilo de *Miau*, reinciden de vez en cuando en la falacia de concebir la representación de la realidad —vulgar, común y corriente— como algo ajeno al arte: «Galdós [...], como otros realistas profundos, es más fiel a la vida que al arte, más fiel al misterio de lo real que a la belleza de la prosa»<sup>6</sup>. El punto de vista del novelista contemporáneo Juan Benet presenta distorsiones mucho más crudas, ya que ve la obra de Galdós como inventario sociológico y no una invención literaria; según advierte Fernández Cifuentes, «Benet no analiza lo que hay, se limita a juzgarlo según su noción de lo que debería haber»<sup>7</sup>.

Pero en realidad la actitud galdosiana significa lo contrario: en su temprano ensayo sobre Dickens, Galdós intuitivamente ensancha el campo de la imagen y el concepto de estilo, señalando, al comentar descripcio-

---

nia at Irvine, 1971, 1113-1116, también las explicaciones en Angelo MARCHESI y Joaquín FORRADELLAS, *Diccionario de retórica, crítica, y terminología literaria*, Barcelona: Ariel, 1989, págs. 206, 256-65.

<sup>4</sup> LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES, «Galdós y el descrédito de los estilos», *Coloquio Galdosiano, Fortunata y Jacinta cien años después* (Homenaje a Stephen Gilman), *La Torre*, II, 6 (1988): 263.

<sup>5</sup> ORTEGA Y GASSET, «La deshumanización del arte», en *Obras completas* (Madrid, 1946-47), V. 3, p. 368. Citado por S. GILMAN, *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton: Princeton UP, 1981, pág. 249.

<sup>6</sup> A. SÁNCHEZ-BARBUDO, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Madrid: Guadarrama, 1968, p. 45. Citado en L. FERNÁNDEZ CIFUENTES, *op. cit.*, 264.

<sup>7</sup> L. FERNÁNDEZ CIFUENTES, *op. cit.*, pág. 264.

nes de personajes y paisajes del autor inglés, cómo los tres elementos —mimesis, metáfora y metonimia— se enlazan para plasmar en el texto cierta polisemia lingüística. La palabra, modificada por las relaciones de semejanza —propia de la metáfora— y de contigüidad —expresión metonímica— ya no tiene un valor semántico fijo sino que vibra y se mueve, proyectándose en una multitud de direcciones.

Por eso, Galdós destaca en la prosa de Dickens no tanto la mimesis en si y su dimensión puramente óptica sino el enlace, la combinación de recursos utilizados para reproducir «las fases diversas de la individualidad y de la acción humana» (451). Comentando esas «fases» o aspectos Galdós elogia, por cierto, la observación de los datos, la variedad de horizontes sociales, la pintura de tipos nacionales y la actitud benévola del autor, esa «maravillosa aptitud de Carlos Dickens para comprender el corazón humano» (451). Al mismo tiempo pone de relieve, como punto de partida esencial, el principio de la selección artística. En vez de dar, como Balzac, «la anatomía (...) del objeto, segregando todas sus partes para estudiarlas por sí solas» el autor inglés, dice Galdós, presenta «un cuadro que aparece formado y compuesto de una sola pincelada» (452); nos hace verlo todo «sin medir nada, sin dibujar nada» (453). En realidad es la técnica de un gran colorista, «que produce sus efectos con masas indeterminadas de color, de sombra y de luz, sin que os permita precisar los objetos en particular y delinear por separado los accidentes» (453).

Con estas frases Galdós da con el secreto del arte realista de Dickens. Este secreto no estriba ni en el «carácter» ni menos en la precisión objetivista de los datos sino en la topología de su estilo, caracterizado en parte por la supresión y la ausencia, por esa tensión entre partícula y totalidad, entre pincelada y cuadro, entre la metáfora y la metonimia. En efecto, la interacción de estos dos mecanismos lingüísticos es lo que genera la vitalidad imaginativa de novelas como *Los malos tiempos* o *Pickwick Club*. Dickens, dice Galdós, «no ve en el objeto más que aquella parte, aquella línea que influye en el conjunto de la escena, que añade algo a la totalidad del cuadro» (453). Es decir, esa «totalidad», al desarrollarse por un sistema de dos relaciones topológicas, resulta ser siempre *más* que la suma de sus partes, pues cada parte o línea o fase o toque de color ya se realiza como *actividad*, como agente de cambio: «*influye* en el conjunto», «*añade algo* a la totalidad», dice Galdós; en resumidas cuentas, *descubre o potencia* la intuición o la sensibilidad del autor o del lector.

Según esta estética, los papeles de autor y lector, narrador y personaje, ficción y realidad se presentan como equivalentes y reversibles: «Así es», dirá Galdós dos años más tarde en sus famosas «Observaciones (...)», «que cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que parece cosa de novela (...) En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hace Carlos Dickens, decimos: ¡Qué verdadero es esto! Parece cosa de la vida. Tal o

cual personaje, parece que lo hemos conocido» (106)<sup>8</sup>. Es decir, debido a ese dinámico intercambio, todos vamos a formar parte de la novela, sumándonos a su totalidad, integrándonos por vía analógica a ese ámbito de *más* o del *más allá*, propiamente pensado como una *meta-* dimensión, inscrita en la obra por el funcionamiento de la imagen según la doble transferencia semántica de la metáfora y la metonimia. Si en 1868 Galdós ya aludía a Dickens como quien «con más belleza y exactitud ha pintado los hermosos cuadros de la vida inglesa, dando vida por el estilo» (451), se verá las huellas de ese estilo vital y textual, en su esencia dialéctica, diseñadas casi treinta años más tarde (1897) por la figura del «perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción» (159)<sup>9</sup>. La imagen de la balanza, a la vez un instrumento de medición (*exactitud*) y una figura retórica (*belleza*), sintoniza de un modo absoluto y sin fisura la idea de la inseparabilidad de fondo y forma, teoría y práctica, y aún hay más: la estructura de una imagen, sea metafórica o metonímica, reproduce por antonomasia ese equilibrio en tensión que formará el concepto eje del arte realista de sus novelas.

Conviene aclarar lo dicho con unos ejemplos concretos, en este caso refiriéndonos a dos mínimos objetos: los botones y la figura de San José. Pertenecen al mundo imaginario de su obra maestra, *Fortunata y Jacinta* (1886-87), vista por Montesinos como «una selva de novelas entrecruzadas»<sup>10</sup>, por lo tanto la más apta para radiografiar la riqueza expresiva del entramado tropológico, base del realismo de Galdós, como lo fue del de Dickens. Los botones y la figura de San José parecen ser meros objetos, sueltos por allí en el texto; en realidad existen profundamente ligados entre sí.

En su espléndida edición (1980), y en las apuntaciones que siguen, Pedro Ortiz Armengol narra la pequeña historia de los botones, y Francisco Caudet, al citar esa historia, alude a su protagonismo y valor simbólico<sup>11</sup>. Nada más casero, anodino y vulgar que un botón, y nada más misterioso, debido a la interdependencia, realizada metonímicamente, entre lo presente y lo ausente. Botones que se sueltan, botones que caen, botones que se ponen en la pechera; botones blancos, de cuatro *agujeritos* o un botón negro de tres: todos esos botones, concebidos como «fases diversas de la individualidad y de la acción humana» (451), según decía Galdós del estilo de Dickens, constatan mínimas presencias

<sup>8</sup> B. PÉREZ GALDÓS, «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», reproducido en *Ensayos de crítica literaria*, ed. L. Bonet, Barcelona: Ediciones Península, 1990, págs. 105-120.

<sup>9</sup> B. PÉREZ GALDÓS, «La sociedad presente como materia novelable», *op. cit.*

<sup>10</sup> JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, II, Madrid: Castalia, 1969, pág. 205.

<sup>11</sup> Véase la edición conmemorativa de Pedro ORTIZ ARMENGOL, *Fortunata y Jacinta*, I, II, Madrid: Hernando, 1980, I, pág. 144 y la ampliación de las notas, publicadas en el volumen *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta*, Madrid: Editorial Universidad Complutense, 1987, pág. 242. Hay varias referencias al protagonismo de los botones en FRANCISCO CAUDET, ed., *Fortunata y Jacinta* I, II Madrid: Cátedra, 1983-85, I, pág. 241, pág. 664; II, pág. 58. Cito en adelante por esta edición.

en función de grandes ausencias. Estas ausencias quedan plasmadas en el texto por suspiros y puntos suspensivos —espacios en blanco, intervalos o intersticios *entre* las cosas— entre los actos de la ópera, cuando Juan no aparece o entre dos narraciones interiores, cuando Fortunata, del todo ausente, sí aparece, o entre visillos, cuando la sonrosada oreja de Jacinta capta algunos vocablos sueltos; incluso ese espacio deja transparentarse cuando doña Lupe *no* le deja «entrever» sus sospechas a Maxi o en los sofocos cuando se acuerda de haberle abrochado los calzones o su expresión, «entre risueña y severa» cuando la ambigua señora, con su pecho de carne y otro de algodón, por fin va transigiendo en su condena de Fortunata. Es precisamente *entre* todos esos encuentros —cuando el texto está repleto de lo que *no se tiene*— donde encontramos lo más grande: la duda, el amor, un niño o la felicidad. La *exactitud* de haber marcado donde habita una *belleza* ausente y fronteriza es lo que diseña esos espacios, de significante cero, donde lo que no se cuenta es lo que más cuenta, lo que «influye» o «añade algo más a la totalidad del cuadro».

«Los significados venusinos de un botón, por su función de abrochar y desabrochar, por su forma, por el sistema de su fijación, parecen obvios» apunta Ortiz Armengol<sup>12</sup>, siendo, sin embargo, menos obvia la relación que el botón guarda con la figura de San José. En sus notas Caudet señala la presencia, en casa de Moreno-Isla, del cuadro grande de San José, y comenta sobre el fenómeno de la paternidad que gravita sobre las dos historias de casadas. «Moreno-Isla y Maxi», dice, «comparten la condición ¡extraña coincidencia!—de padres putativos. Maxi sería padre putativo de Juanín y Moreno-Isla de un Morenito. Fortunata hace a Maxi padre putativo porque al nacer Juanín no había disuelto el matrimonio; Jacinta le atribuya tal paternidad a Moreno-Isla desde su imaginación. Curioso entramado. Como sea, la referencia a San José no es gratuita» (II, 347).

Cierto que no lo es, ni es gratuito el hecho de que el cuadro en que aparece la figura de San José es grande: abriga mucho más que el «curioso entramado» y esas extrañas coincidencias apuntadas por Caudet, ya que el erotismo de los botones forma parte de ese mismo entramado de paternidades, prestándole metonímicamente su lógica interior. Y que sea San José el fulcro imaginístico de todas esas paternidades, vividas y soñadas, también es lógico cuando perfilamos las relaciones sintagmáticas suscitadas en torno a Plácido Estupiñá, tan amigo de las imágenes religiosas que las saluda con la mano, y en apariencia el tipo más costumbrista, dickensiana, de la novela. En su tienda, dice el narrador, la vara ociosa de Estupiñá «florece» en el bastón del venerable San José; cerca de allí, en la habitación de Jacinta, un botón rueda por el suelo, insinuando su mensaje mudo de la infidelidad de Juan; tras la puerta de al lado Moreno-Isla, pensando en Jacinta, contempla el «cuadro grande» de

<sup>12</sup> P. ORTIZ ARMENGOL, *Apuntaciones para Fortunata y Jacinta*, pág. 242.

San José, con su vara, su niño, siendo el santo íntimamente asociado a su niñez.

Ahora bien: «la «plácida vara», identificada con don Plácido y con José, padre el Niño, se ramifica hasta llegar a ese botón caído, incluso hasta incorporarse a ese cuadro grande, a ese recuerdo emocionante de la niñez. Ahora la «plácida» vara, prenda de la placidez burguesa, les presta a todos el hálito de su presencia, descubriendo en el tendero la figura mítica de San José, también santo tutelar de José Luengo, su prototipo «real», descubriéndolo de nuevo también en dos hechuras ficticias —los seres anómalos de Moreno-Isla y Maxi—, identificándolos a todos por el común deseo de la paternidad. Maxi exhibe este deseo en espectáculo al sentirse atacado por la enfermedad de la *Mesianitis* cuando sueña que su mujer está encinta «por obra del *Pensamiento puro ...*» (II, 275); después descubre, precisamente el día de San José, que en efecto es padre putativo, gracias a un mensaje en clave en que el aparece una «pájara mala» (II, 429), alusión a Fortunata, escondida lejos de la casa conyugal, en el momento de dar a luz al niño.

Aún hay más en el «cuadro grande» de San José: al morir Fortunata es don Plácido el que lleva por debajo de su capa al niño para entregárselo a Jacinta: sin ser padre ya lo es de alguna manera, como lo fue San José, como lo son Moreno-Isla y Maxi, porque no es otro sino él, Estupiñá, quien había motivado el primer encuentro entre Santa Cruz y Fortunata. Esa primera visita de Juanito acabará en un niño; el niño acaba en la novela<sup>13</sup>, y la novela acaba en el «ciclón de pensamientos alrededor de las facciones del heredado niño», niño presagiado ya por el sueño de los botones sueltos que tuvo Jacinta en el teatro, por los que Juan, distraído, ponía en la pechera cuando le anuncian la vuelta de Fortunata, y por los hallazgos de botones que anuncian al hombre, sugiriendo esa «pícaro idea» que cuajará en el niño que don Plácido lleva a cuestas a Jacinta, a modo de contrabando. El milagro de la lógica de ese «curioso entramado» se produce, pues, por la *vía crucis* de metáforas, encadenadas por relaciones metonímicas, clave tropológica del arte realista de Galdós.

En conclusión: el mundo imaginario de Galdós, como el de Cervantes y Carlos Dickens, más que reflejar la realidad observable, presenta la configuración de otro espacio —intermediario, recíproco y cinético— elaborado por autor y lector, narrador y personaje, todos en colaboración, y es allí, en ese espacio fuera del texto que remite al texto mismo, donde por fin se realiza la «totalidad del cuadro» que la novela pretende reflejar. Esta totalidad —realista, heterogénea y omnilateral— representa paradójicamente la afirmación en hechos y presencia de una noción *no figurativa del arte*. Dickens, decía Galdós, nos hace verlo todo «sin medir nada, sin dibujar nada»; los signos metafóricos y metonímicos van des-

<sup>13</sup> Véase Noel M. VALIS, «El flín-flán de la novela», *ABC*, 11 de febrero 1987. Reproducido en *España contemporánea*, I (1988): 151-156.

*realizando superficies para comunicar la realidad de lo que no se ve. Los efectos «coloristas», de «masas indeterminadas» y los juegos de sombra y luz, que Galdós apuntaba como esenciales a la técnica novelesca de Dickens, diseñan ahora una nueva topología realista, orientada hacia valores simbólicos, hacia la ausencia y la ambigüedad, a diferencia de los que, a modo de Balzac, decía Galdós, «van contando las manchas, modelando el original con la minuciosidad y el trabajo del que traza un fac-símil» (453).*

Así Galdós rechaza cualquier intento de confundir el realismo con una actitud objetivista, contando garbanzos o guisantes como hace doña Lupe en *Fortunata y Jacinta*, o como hará Valle-Inclán, en *Luces de bohemia* (1924), cuando por boca de un personaje se refiere a Galdós como «don Benito el Garbancero». Por lo contrario, si lo real es cambiante y plurivalente, sólo se puede ser realista mimetizando con instrumentos apropiados a ese dinamismo —lengua impenetrada por la metáfora y la metonimia, topologías del arte realista que Galdós aprovecha para hacer de la sociedad presente, materia novelable.

Siendo la novelística de Dickens ejemplar en este respecto, más tarde Galdós alude a ella cuando formula su teoría imaginísticamente, abogando por una especie de equiparación o equilibrio en tensión, y diseñándolo metafóricamente como una balanza. «Imagen de la vida es la novela», dice, siendo imagen la más precisa definición de lo que es realmente la vida, tal como la soñamos al vivirla. Las novelas no son ni espejos fieles ni pura invención, sino algo que existe, que *ocurre* entre estos dos extremos. La novela realista es real y ficticia al mismo tiempo; sale a consecuencia de la polisemia de la imagen literaria en su doble vertiente metafórica y metonímica.

Por eso Galdós, en su famoso discurso sobre la sociedad presente como materia novelable, aboga primero por la imagen metafórica: habla de *reproducir* «todo lo espiritual y lo físico que nos rodea» (159). Por otra parte señala la necesidad de escoger figuras metonímicas y sinécdocales, como las que define el lenguaje, «que es la *marca* de la raza», o las viviendas, «que son *signo* de la familia», o la vestidura, «que *diseña los últimos trazos externos* de la personalidad» (159; cursiva mía). «Todo esto», concluye Galdós, «sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción» (159). Ahora su teoría, reflejo fiel de lo dicho anteriormente de Dickens, «el que ha pintado los hermosos cuadros de la vida vida inglesa con más belleza y exactitud» (451), adquiere una dimensión propia del meta-lenguaje, ya que la estructura misma de una imagen reproduce por antonomasia ese «perfecto fiel entre la exactitud y la belleza». Los justos límites van a desrealizarse en una gran, ilimitada descarga de energía libertadora, signo de su arte como lo fue de sus convicciones políticas. En una tarjeta de José Esquerdo, director y médico residente de un manicomio para ambos sexos y correligionario de Galdós del partido liberal socialista se encuentran escritas estas palabras, dirigidas a *uno*:

*A uno*

Joven, si habéis sido esteta,  
volved en os (sic), y exclamad:  
El arte es la libertad,  
y Galdós es su profeta <sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Deseo expresar mi agradecimiento al personal de la Casa-Museo Pérez Galdós, quienes me facilitaron la carpeta de cartas de Esquerdo a Galdós, en la que aparece, entre otras, esta tarjeta.