

I. CONFERENCIA DE APERTURA

LA VIDA EN LA NOVELA DE GALDÓS

Germán Gullón

Cuando la crítica ha pasado ya los apuros del deconstruccionismo, que aconsejaban descomponer el texto sin posibilidades de un arreglo futuro, y obligó a concebirlo como una cadena sin fin de imposibilidades hermenéuticas, parece un momento apropiado para recomponer, volver a la página de narrativa atendiendo a lo que la soporta, su contexto cultural, y de dejar libre a la novela para que se relacione con el lector en un intercambio activo, que permita sentir la energía que irradian sus páginas, donde quedó aprisionada la vitalidad de su época.

Algunos dirán que los textos son sólo palabras, o sea, que nada de hablar de vida ni de asuntos parecidos, que los críticos literarios debemos atenernos a los significantes. Error sobre el que ya Miguel de Cervantes avisaba en el famoso capítulo del retablo de Maese Pedro, el acaloramiento experimentado por el incomparable Don Quijote cuando escuchaba la famosa narración hecha por un muchacho, que le lleva a destrozar el teatrillo para defender a unos amantes perseguidos.¹ Ese tipo de emoción lectorial ha pasado inmencionada por demasiado tiempo, en buena parte porque fue desterrada por la cultura del comercio y por la empresarial de fines del siglo XX, que prefiere la eficacia y la asepsia de procedimientos más domesticables. La novela, no obstante, se ofrece siempre como motivadora, sugiere preguntas, pide respuestas. Hay textos que estremecen, otros que hacen pensar o permiten aprender sobre esto y aquello, porque forman parte del discurso humano, y al leerlos no queda otro remedio que aceptar esa ofrenda de considerar los sucesos del pasado como hechos textuales existiendo en el ahora. Umberto Eco hablaba hace poco con mucha razón de “novelas de las que se sale”, de ciertas obras cuya lectura impulsa a actuar, semejantes a las novelas de caballería que decidieron a Don Quijote a andar por los caminos deshaciendo entuertos.² Yo diría que toda buena novela posee esa capacidad exhortativa.

Un aspecto complementario de la necesaria liberación de la novela supone que en su estudio atendamos al referente habitual, las imágenes de España representadas en el texto, con sus gentes, costumbres, paisajes y ciudades, junto al segundo referente, el cultural, el cómo la manera en que la vida se manifiesta aparece inscrita en la página. Junto al argumento y a la elaboración artística de una imagen bella, cabe leer en la página las formas y modos en que la cultura, las rutinas vitales conforman una manera de entender la vida y de vivirla. Para ello es obligado analizar los códigos

que rigen esa forma de vida, el cómo sitúan al hombre, si habita en la ciudad o en el campo, el carácter de la existencia cotidiana, la importancia de la ciencia, de la filosofía, de la religión, para concederle el dinamismo originario que le niegan las historias literarias y la institucionalización del arte con sus infinitos protocolos.

La excarcelación del género, que se halla confinado por los modos correctos y las finas y cuidadas palabras de sus guardianes institucionales, implica abandonar el arraigado hábito de pensar el texto literario a modo de urna, de objeto al que debemos limpiar (como sugieren las ediciones que buscan la intención autorial originaria con desdén hacia cuanto pueda ser una adherencia social), y sacar brillo (fatigando el texto con la búsqueda de páginas con calidad), para que la novela aparezca como un objeto cultural vivo, que influye e incita a pensar. Asimismo, tal renovación conlleva aceptar que los avances de áreas culturales afines, tales como la crítica de arte o los estudios sobre la ciudad, entre otros muchos, a fin de que sirvan de complemento a las apreciaciones tradicionales de la lectura literaria, en que lo estético y lo histórico jugaban un papel destacado y exclusivo.

La literatura se entiende mejor en la actualidad si destacamos su carácter mediático. Los textos literarios reflejan la realidad, de acuerdo con las restricciones impuestas por la escritura, por lo que casi cabría decir que el resultado de ese intento de reflejo actúa de añadido. No es la cosa misma, desde luego, sino algo que dice de aquella, y lo hace tendiendo un puente de palabras. La historia contada en una novela, con su argumento, espacio y personajes, componen el puente textual, que cuando nosotros, existentes en una determinada circunstancia, vamos tejiendo relaciones que nos llevan de la fábula a pensar la vida representada en vivo.

La realidad lingüística de un texto aparece siempre auxiliada por esa vitalidad, la que le concede el lector al revivirlo, y por ambos lados provocados por su posición en el entorno cultural. Para tomar el pulso a esa vitalidad comentaré tres manifestaciones distintas del mismo: primera, la que percibimos cuando relacionamos un texto con otro o con manifestaciones culturales de un área diferente; segunda, la proveniente de su vida bibliográfica, la que adquiere a lo largo de los años en las diversas versiones que aparecen del mismo; y tercero, la que emana de la interrelación de códigos vigentes en la novela, pero no expresados directamente por el narrador.

A continuación ofrezco una lectura de la novela, en la que hago abundantes referencias a *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, donde intento pulsar unos brotes de su vitalidad cultural. Nadie se llame a engaño pensando que lo representado en una novela sea igual a lo vivido, ni eso es así, ni es lo que me interesa. Cuando hablo de vitalidad de la novela me refiero a las relaciones que conceden al texto el estatuto de algo que afecta

a la audiencia, que exige respuesta, es decir, que contiene cifradas formas de lo humano, y que no están pegadas a la página como la mariposa al expositor de un coleccionista.

La novela y otras artes.

La crítica de los escritos galdosianos ha contribuido a lo largo de los años trabajos significativos que desvelaron aspectos relevantes de la vida y de la obra de Galdós. Pocos de entre la ciudadanía culta dudan ya del valor de la novelística de Galdós en cuanto a la modernidad de sus logros, sea ésta argumental, narrativa o temática. Sin embargo, se escuchan con intermitencia voces disidentes, de quienes insisten en rebajar el alcance de los logros estéticos o de su contribución al género novelesco. Dicho en rúbrica, algunos piensan que las narraciones del escritor canario resultan hartamente simples, carentes de calidad de página y que, cuando comparadas con las obras de escritores de una generación posterior, se les advierte una cierta falta de sofisticación formal. Esto son ganas de disputarse las galas del difunto, porque en la obra de Galdós encontramos no sólo el mapa humano de la España del XIX, como escribiera Joaquín Casaldueiro, sino que leyéndola comprenderemos el trasfondo cultural de nuestro país; y aún más, su lectura solicita respuesta, y si lo hacemos desde el hoy, sabiendo que actualizamos el ayer, le daremos el puesto que se merece en el continuo histórico-cultural: el de ser uno de los pilares del canon literario español, o sea un espacio textual donde el lector halla una manifestación viva, responsable y artísticamente lograda, de la cultura de la segunda mitad del ochocientos.

Para estudiar la ficción en las dimensiones propuestas conviene desamarrarla de sus anclajes habituales, y para ello comenzaré por suspenderla literalmente en el aire. Corría el año 1858 cuando el aerostatista y fotógrafo francés, Félix Nadar, comenzó a sacar fotografías de la ciudad de París desde un aerostato, lo que revolucionaría el arte de la fotografía y el de la novela, o más concretamente el del punto de vista. La fotografía había tenido sobre la cultura decimonónica un doble efecto. Por un lado, había acertado a captar la realidad en su presente, en el instante, con lo que la pintura y el arte tradicionales experimentaron una urgencia por aproximarse también al hoy, lo que coincidía con la doctrina positivista, entre otras, y que propiciaría el nacimiento del naturalismo. Por otro lado, la toma de retratos desde el aire permitió descubrir perspectivas inusitadas. Este hecho ayudaría a que el tratamiento de la perspectiva, tanto en pintura como en literatura, forzado por la fotografía, tuviese que aportar técnicas correlativas a las fotográficas en la tela y en el texto. Así, el perspectivismo, el multiperspectivismo, recibió un fuerte impulso. Además, no olvidemos, que la fotografía venía a reforzar la transversalidad sugerida por la página del periódico, donde conviven columnas dedicadas a asuntos distintos, lo que ayudaba a su vez a habituar al lector a la pluralidad perceptual. En fin, cuando el aerostato tocó tierra y las fotos fueron reveladas, el mundo

cambió, o mejor dicho su representación. Comienza entonces el paso del álbum a la serie de fotogramas que constituyen un filme.

Tales experimentos contribuirían a la creación de percepciones originales, directamente vinculadas con lo cotidiano. Los artistas que en su mayoría habían dejado atrás la retórica preceptiva que determinaba de antemano la distribución de lo representado en el texto, y que operaban con la libertad ofrecida por el esteticismo romántico que elevó la percepción a un rango superior a lo racional, aprendieron enseguida a representar la realidad desde múltiples puntos de vista. Si añadimos a esto los desarrollos sociales, que poco a poco iban expandiendo su espectro, el que cada vez se escuchaban más las voces de quienes nunca habían sido oídos, reconoceremos un panorama de enorme novedad. La era del vapor, que permitiría la entrada de la manufactura, de los productos que traían la comodidad a la vida cotidiana, y que ceñiría las distancias a las marcadas por los raíles, que llevaban de un punto determinado a otro. Todo ello, insisto, sitúa al hombre viviendo en una encrucijada cultural de auténtica novedad. La conciencia y las visiones clásicas del mundo se encontraban ante explicaciones del universo opuestas a las habituales. Cabría aducir que los textos permitían la representación de la realidad del derecho y del revés, con los forros a la vista.

Por eso, la novela irá poco a poco desentendiéndose del ayer, de la mirada guiada por preceptos, fueran religiosos o políticos. Las estructuras de lengua tradición ya no incitaban al lector como antaño. Pienso en las obras de José María Pereda o de Fernán Caballero, porque miraban la realidad del pasado, y su valor provendrá de que apelaban a una audiencia que se resistía al cambio social, que gustaba de lo elaborado desde la poética de la añoranza. E insisto, su valor resulta grande, debido a que sus lectores formaban una parte sustancial de la España agraria, que aún seguía siendo la dominante frente al emergente público urbano.

Dado este contexto cultural resulta sencillo entender el paso que se produce entre las novelas galdosianas de los setenta y las de los ochenta. En las primeras, como *Doña Perfecta* o *La familia de León Roch* (1878), todavía predomina el tipo de novela en que el presente apenas gana terreno al pasado, mientras que en las llamadas contemporáneas, el mundo representado parece engarzarse con la realidad, mediarla de manera que reconocemos la relevancia para el presente con mayor claridad.

En el taller del mencionado Nadar se celebró en 1874 la primera exposición impresionista, dato que permite ampliar las observaciones anteriores, porque indica que el predominio de la percepción inmediata del rechazo de las formas tradicionales de composición artística iban penetrando en la cultura. El efecto es que la obra de arte, a consecuencia del ambiente, buscaba un lector inédito, uno para el que la originalidad de la visión y de la composición fuera superior al reconocimiento de formas y

percepciones sobradamente conocidas, que podían representarse con mayor o menor belleza, pero que hacían pasar la realidad por una gastada piedra de molino.

En *Doña Perfecta* notamos a las claras cómo el autor comienza a valorar de manera inesperada, por ejemplo, los paisajes. Por encima del diseño, de la simetría, el cuidado prestado a las proporciones del conjunto, se mostrará una perspectiva del conjunto que provenga de la perspectiva personal, que añada algo nuevo. No se trata de encontrar ese retrato equilibrado, lo importante es la visión sustancial añadida. Hay dos textos que citaré para explorar este aspecto que debo citar; el primero es aquel cuando Pepe Rey se da cuenta de la ironía de los nombres de sus tierras a la llegada a Villahorrenda.

-¡El Cerrillo de los Lirios!- observó el caballero, saliendo de su meditación- ¡Cómo abundan los nombres poéticos en estos sitios tan feos! Desde que viajo por estas tierras, me sorprende la horrible ironía de los nombres. Tal sitio se distingue por su árido aspecto y la desolada tristeza del negro paisaje, se llama Valleameno. Tal villorrio de adobes que miserablemente se extiende sobre un llano estéril y que de diversos modos pregona su pobreza, tiene la insolencia de nombrarse Villarrica; y hay un barranco pedregoso y polvoriento, donde ni los cardos encuentran jugo, y que, sin embargo, se llama Valdeflores.³ (p.73)

La ironía desdobra la percepción, porque las líneas dicen una cosa y ésta se desdice al mismo tiempo. Galdós, por lo tanto, deja entrever su intención de conocer la realidad, de mediarla, mediante percepciones contrapuestas, que revelen la alternancia de perspectivas. Con ello, el discurso realista ampliaba su espectro expresivo, pues incluía junto a lo verificable lo apenas mencionable. Naturalmente que cuando leemos estas descripciones sabemos que Pepe chocará con los orbajocenses, que es un desajustado, porque lo contempla con ojos de forastero.

El alcance de la novedad galdosiana se entiende aún mejor en el segundo ejemplo, la célebre descripción de Orbajosa:

Apareció a los ojos de entrambos apiñado y viejo caserío asentado en una loma, del cual se destacaban algunas negras torres y la ruinosa fábrica de un despedazado castillo en lo más alto. Un amasijo de paredes deformes, de casuchas de tierra pardas y polvorosas como el suelo formaba la base, con algunos fragmentos de almenadas murallas, a cuyo amparo mil chozas humildes alzaban sus miserables frontispicios de adobes, semejantes a caras anémicas y hambrientas que pedían una limosna al pasajero, Pobrísimo río ceñía, como un cinturón de hojalata, el pueblo, refrescando al pasar algunas huertas, única frondosidad que alegraba la vista. (p.82)

Aquí el personaje se enfrenta con un paisaje que, como todo paisaje, es una construcción humana. Lo que notamos no es el paisaje, sino el cuadro tejido con palabras transmitido por el narrador. La genialidad simbólica del mismo ha sido ya estudiada, aunque lo que se ha considerado con menor detención es la manera en que el ingeniero personaje mira esa realidad, su contexto. Sin duda, la pobreza de los materiales, el desorden urbanístico, le parecen el detalle chocante, porque no puede avistar el centro, la Catedral y la calle de la Encomienda, donde residen los ricos y las personas influyentes de la ciudad, quienes dictan el valor del paisaje. Él mira con ojos modernos, de quien busca orden, limpieza, en fin, un urbanismo racional. Digamos que divisa Orbajosa desde fuera, que observa la maqueta. El lugar le parece deplorable, a diferencia de los habitantes de la episcopal urbe que lo encuentran un espacio ameno.

Los paisajes clásicos tienden a ser panorámicos más que puntillistas, como lo eran los de los impresionistas. Y Pepe Rey contempla Orbajosa, o focaliza la del narrador, como luego hará con el interior de la catedral, diferenciando los diversos componentes. Los orbajocenses cegados por la tradición sólo distinguen el conjunto, lo particular carece de importancia, aunque no tenga demasiado valor, pues siempre va sumido por la perspectiva tradicional. El todo oscurece las partes, postulado que no se encuentra entre los habidos por Pepe Rey. En cierta manera nos encontramos en la novela con un choque entre las formas de preceptiva artística, que condensan el ambiente socio-cultural de Orbajosa, con las que exigen atención a la percepción individual.

Del arte podríamos pasar a la ciencia. Una caricatura de las ideas de Charles Darwin es utilizada por Don Inocencio, Doña Perfecta y Jacinto, para flagelar al ingeniero. Frente a una concepción de la evolución humana hecha de etapas en que se produce un desarrollo, teoría muy avanzada por el pensamiento positivista que de Alemania, Inglaterra y Francia emanaba a todo el continente y que vigorizaría a las naciones industrializadas, los tradicionalistas apelan a las creencias, al saber innato, a lo que no cabe enmendar ni aceptar en partes.

Y de ahí la lucha que tenga que entablar Pepe Rey con Don Inocencio y los de su convicción, que le pintarán como un hombre incapaz de valorar lo que se adquiere por medio de la fe, para lo que se requieren cualidades del alma. Él es un científico, un hombre que se detiene en los procesos, en su composición, en vez de atender a los conjuntos.

Así pues, desde el arte de la fotografía aérea de Nadar, que ofrecía la posibilidad de columbrar la realidad desde numerosos ángulos hasta un tipo de representación del paisaje realizada con superposición de perspectivas, la cultura de la época galdosiana nos permite ir interrelacionándonos con el texto, darle vida, pedirle que ofrezca otro haz

del crisol que emana de la lectura de un texto hecho con la perspectiva que nosotros pedimos.

La novela produce un fuerte impacto en el lector, porque a la vez que pretende contar la triste historia de los lugareños de la España retrógrada, presenta la reacción a nivel personal de cuantos se revuelven contra sus dictados. Contiene el libro una serie de cartas, confesiones y referencias oratorias, que buscan llegar al centro del ser y del corazón lectorial. Tanto al canónico como a Perfecta Polentinos les oímos repetidas veces dirigirse a los suyos para incitarlos a rebelarse. Ello es de sobra conocido. Hay una confesión hecha a modo de oración de Rosario que manifiesta sin rodeos las intenciones del narrador de tocar el fondo humano de los personajes.

Escuchemos a Rosario:

—Señor, Dios mío: ¿por qué antes no sabía mentir y ahora sé? ¿Por qué antes no sabía disimular y ahora disimulo? ¿Soy una mujer infame? (...) Es espantoso, pero lo confieso, lo confieso a solas a Dios, que me oye, y lo confesaré ante el sacerdote. Aborrezco a mi madre. (p.240)

Todos los esquemas de la joven están rotos, según revela el monólogo interior, y resulta destacable que lo hace en un acto privado, de confesión, de intimidad, que aparece, aunque se trate de una convención, posee un mayor grado de realismo, pues escuchamos algo que nadie fuera del lector conoce. Aquí notamos el intento por parte del narrador de presentar un acto de sinceridad. Por encima o por debajo de la oración, de la crucial confesión de que aborrece a la madre, el impacto del texto viene relacionado con influir en la efectividad lectorial mediante la transmisión de la angustia del personaje. Reducir la confesión a un eslabón más del argumento supone precisamente negar al texto literario la posibilidad de sintonizar con zonas de la afectividad humana que son las requeridas para una lectura correcta del texto.

Efecto parecido producen las cartas, en concreto las dirigidas por Pepe Rey a su padre. Susurran en privado lo inmencionable en voz alta, y por ende se las supone más reales, más fiables, que revelan el pensamiento sincero del personaje. Cuando dice que "lo que más me amarga mi vida es haber empleado la ficción, el engaño y bajos disimulos. ¡Yo que era la verdad misma! He perdido mi propia hechura" (p.274). El personaje se confiesa haber perdido la rectitud aprendida junto al padre y haberse valido de códigos arteros, tenemos que creerle, o al menos aceptar la sinceridad de su declaración. Esto le confiere unas trazas humanas superiores a las de los demás.

Este tipo de lectura, como vengo indicando, intenta comprender la obra como una realidad dinámica, sin cierre, donde el mundo representado, sus gentes y lugares, poseen un aliento. En la página visemos unos caracteres negros, las letras impresas que dicen más de lo que significan. Son portadores de percepciones innovadoras y de una exhortación a reaccionar a ellas que convierte al texto en un haz de interconexiones culturales, en agente libre.

El cambiante significado de la novela.

Otro tipo distinto de lectura abierta se consigue cuando se busca el significado bibliográfico de los textos, el cómo las diferentes versiones de los mismos o sus lecturas epocales los modifican, lo que viene a ser el comprender cómo la sociedad moldea al autor.⁴ Esta tarea crítica está apenas comenzada.

Las ediciones de las obras modernas y la crítica que de ellas se vale aceptan por costumbre el principio de que la intención del autor se refleja en la versión final, con lo que el forcejeo que se percibe en muchos casos, el de *Doña Perfecta*, pasa a segundo plano, a las notas, y se ensalza el tino del escritor en orillar lo omitido.⁵ En cambio, si pensamos en la primera versión impresa de la célebre obra, reproducida en la primera en libro, y la considerada hoy como versión base (*La Guirnalda*, 1876), resulta poco defendible el decir que Galdós aprendió en unos pocos meses a escribir una novela más moderna, que el segundo final supone un paso decidido hacia adelante, por la sencilla razón de que si aceptamos que la obra fue escrita, en parte, como respuesta a *Pepita Jiménez* (1874), la presuposición de la supuesta mejora pierde validez, pues la obra de Valera viene organizada de acuerdo con un modelo folletinesco. Y si a esto le sumamos que *Doña Perfecta* fue redactada a la vez que los *Episodios Nacionales La segunda casaca* (1876) y *El Grande Oriente* (1876), la presuposición parece aún menos sostenible. Por lo tanto, me permito especular que las razones que explican la existencia de dos finales divergentes se relaciona más con la socialización del producto literario que con las presupuestas mejoras o una súbita epifanía de Pérez Galdós.⁶

Estas extraordinarias circunstancias indican que el genial novelista tenía ante sí una doble opción, la de convertirse en un novelista moderno o la de crear una serie de novelas paralelas a los *Episodios Nacionales*, su mayor éxito, la serie Pepe Carvalho de aquel entonces, que trataban temas de descarado atractivo. Galíndez (1990) sería aquí el equivalente. Afortunadamente, el momento editorial, su posición social, el ambiente que vivía en aquel Madrid, entre amigos recientes y sus paisanos canarios, las alagadoras críticas que irían apuntalando el empeño modernizador, de Francisco Giner de los Ríos, y luego de Leopoldo Alas, y de tantos otros de cuantos a la vuelta de pocos años denominarían intelectuales.⁷ Y dentro de estímulos complementarios, y de otro orden, debo anotar, la creciente importancia del libro, y de la novela en concreto, dentro del panorama

cultural, el aumento de bibliotecas y de salas de lectura, el crecimiento de la industria del libro.

Al encerrar la existencia de ambos finales como propongo, Galdós sale notablemente beneficiado, porque podemos concebirlo en posesión de una variedad de flechas en su arco compositivo, unas provenientes del Romanticismo y otras del Realismo, incluso del Naturalismo que se le echaba encima. Cabe hablar de conciencia de ismos en lugar de superaciones rígidas que falsean la verdadera situación. Veamos, si quiera someramente, las características del primer final.

Se representa a Perfecta Polentinos riendo y rozagante, e incluso dice su cuñado, "ha echado carnes y se ha puesto muy guapa", y sabemos también que anda de novia de Jacintito, veintidós años menor. Nuestra sorpresa, digo para los que nos criamos a los pechos de la novela en su versión final, crece y nos pasmamos al saber el final del noviete de la dama: Perfecta con unas amigas prepara en la cocina carne para hacer chorizos y morcillas, cuando el pazguato se presenta: "Jacinto acercose al grupo, resbaló en una piltrafa y cayó (...) El infeliz muchacho cayó violentamente sobre su madre María Remedios, que tenía un gran cuchillo en la mano" (p.22). Y ya adelantamos lo ocurrido.

El texto permite varias lecturas, y no todas tan descabelladas como el suceso. La obvia se deriva de que Jacintito y su mamá pagaron por las perfidias perpetradas en Pepe Rey, que Perfecta queda compuesta y sin novio. Llamémosle el final de la justicia divina. Otra posible se apoya en la horrible circunstancia de la muerte, y en vez de entender el final a modo de conclusión de lo anterior, lo considera una increíble vuelta del argumento, lo llamaremos con justicia el final folletinesco. Un amigo de especulaciones freudianas podría disfrutar con las múltiples posibilidades que el noble y sabroso embutido español ofrece a los aficionados al juego simbólico. Empero, lo que separa las dos primeras interpretaciones advertidas, la coherencia del argumento o la sorpresa por el rumbo insospechado que toman los sucesos, resulta inferior a lo que les une. De la versión por entregas a la versión cuasifinal en libro media, no un abismo, sino dos formas de representar la realidad, avaladas por filosofías divergentes, entre las que se debatía el escritor de la época.

La versión folletinesca participa de las características propias de la novela romántica, en particular de la posibilidad de jugar con la identidad de los personajes, el que aparezcan completamente distintos de cómo son de una página a la siguiente. Porque el motor o el carburante de ese tipo de fabulación proviene de la pasión, del apasionamiento, y lo caracteriza la discontinuidad, la capacidad de cambiar de signo y sino. Por otro lado, el Kantismo, bajo la guía del Realismo, del método experimental, exige continuidad, coherencia, lazos causales, y de ello sabía bastante Galdós y los de su medio.

La novela como género y el panorama intelectual de los años setenta se debatía entre esas disyuntivas, de producirse el escritor de acuerdo con maneras románticas, donde todo cabe, y los personajes pueden adoptar cualquier guisa, y la realista, enfocada por los caminos de la coherencia causal, de la construcción literaria de la lógica, psicología y lógica de los personajes, que diría Ricardo Gullón. Cuánto me cansa escuchar y leer que el realismo se da en Mesonero Romanos y en los costumbristas, e incluso antes en la *Vida* (1752), de Diego Torres de Villarroel, porque eso supone confundir los términos del Realismo, y entender el ismo como si consistiera en la mera descripción puntual de los objetos, las personas y sus habitaciones. El Realismo implica una filosofía positivista, un método de observación, en otras palabras, el roce del intelectual con las ideas del filósofo Kant, aunque no sea directamente. Y los escritores, como Galdós, sintieron su influjo y les indicaba, como habían presentido al leer las páginas de Honoré de Balzac, que el mundo en vez de estar abierto a todas las posibilidades, se podía limitar, representar de acuerdo a normas con perfiles definidos; así la realidad se veía mejor. Y a la vez que Galdós, los editores lo sabían también, intuían las demandas de un público urbano, que contemplaba los confines del horizonte, diferente al de las clases rurales, cuyas ventanas daban todavía a vistas ilimitadas.

Entre una versión y otra de *Doña Perfecta* se debatían dos formas de representación, propiciadas por modos de composición distintos y las de publicación diferentes, de la entrega al libro. Este último imprimía carácter a la ficción, la hacía más respetable, un objeto que podía influir decisivamente en el pensamiento de las gentes. No olvidemos que la novela cumplía funciones harto específicas, desde la de proveer al buen burgués, con amplio tiempo para gastar en el ocio, una forma de entretenimiento al que podía devengar réditos mentales y no dejarse llevar por la adrenalina de las ideas, hasta la de suplir los sistemas de valores que la Iglesia, en franco entredicho en ciertos ambientes, parecía cada vez menos capaz de ofrecer por su inadaptación a las circunstancias de entonces. La novela por entregas carecía, ayer como hoy, pienso en los cuadernillos que Antonio Muñoz Molina y Arturo Pérez Reverte —novelistas con buenos títulos— han ofrecido a los lectores del verano pasado y del presente en *El País*, de mayor función que no fuera la del entretenimiento.

En abono de tal explicación aduciré argumentos que todavía no se han utilizado con respecto a la novela en cuestión, y me refiero al distinto tratamiento del tema del amor que implican ambas versiones. En el final por entregas encontramos a la Perfecta rozagante, una atractiva mujer, con sólidas carnes, dispuesta a casarse con un hombrín al que aventaja en dos décadas, lo cual indica que la unión tiene un fuerte componente instintivo. La preclara orbajocense se revela en estas páginas presa de un sofoco; la observamos con las mangas remangadas y manejando carnes de relleno, indicios infalibles de que la señora necesita un desahogo. Muy

al contrario, el otro final deja las cosas como las conocemos. El único amor de la obra es el existente entre Pepe y Rosario, que nunca realmente pasó por esa primera etapa del amor, la instintiva, de atracción física, que hombres y animales compartimos, y fracasó porque la segunda, en que el amor se domestica por las coincidencias de los amantes en determinadas prácticas culturales, los gustos compartidos por las mismas cosas, fue impedido. Pepe y Rosario, que tantas cosas tenían en común, vieron su amor impedido, porque se negaba que compartían lo que sí compartían, gustos semejantes y la inclinación por llevar una vida regida por la moderación, que incluía las negadas respecto a los mayores y a la Iglesia.

O sea que si el amor se manifiesta en dos etapas, la primera en que por razones neuro-fisiológicas sentimos la atracción del otro, y la segunda en que ese impulso se aclimata (calma) gracias a las semejanzas de gustos, nos encontramos que Galdós en la versión inicial incluyó ese componente, el instintivo, mientras en el segundo, no. Esto, en mi opinión, supone un acallar de lo físico, que sumado a la disminución de lo pasional ya mencionado, nos indica que los cambios o la alternancia de impulsos creativos resulta significativa, y que Don Benito escribía bajo presiones de signos encontrados.

Si todo lo dicho, este componente instintivo-pasional, lo tachamos o recubrimos con un papel blanco, como la Inquisición hacía con los libros censurados, *Doña Perfecta* gana en unidireccionalidad, y pierde en riqueza como lugar literario, como texto. Yo no dudo que la razón por la que Pérez Galdós cambió el final provino de las presiones del medio ambiente, y no exclusivamente del propio discurso, porque como ya aduje tenía bastantes modelos a seguir anteriores a la redacción de la primera versión de la obra. Eso tampoco quiere decir que los cambios y correcciones efectuados en ella, y Cardona los especifica en su edición, se deban a los editores. Estoy convencido que salieron de la pluma del escritor, y que, sin duda, mejoran el texto.

Habría razones adicionales para justificar ciertas lecturas de *Doña Perfecta* atendiendo a fenómenos sociales que ocurren en un marco-sociocultural. Por ejemplo, la actividad desarrollada por el autor de las cartas que constituyen el otro final, el historiador de Orbajosa, Don Cayetano Polentinos, a quien se ha relacionado incluso con una publicación de Santander, *Don Cayetano*, de filiación conservadora. Cabría, con no menor plausibilidad, entender toda la actividad del historiador orbajocense como una manera de burlarse de la recién promulgado Real Decreto (1-I-76) en el que se limita la libertad de prensa.⁸ Galdós al colocar al singular personaje y narrador de Cronista Oficial de Orbajosa, autor de libros pesadísimos, llenos de sutilidades históricas de bostezo, podía burlarse de la reglamentación vigente, que sólo afectaba a la prensa. Sus libros parecen acogerse a la nueva situación redundando en cuanto a su falta de interés, a su contenido libre de cualquier veleidad.

Por último, la idea de que *Doña Perfecta* indica su adscripción galdosiana a la causa liberal debe matizarse, en especial si se tiene en cuenta las burlas dirigidas a la Masonería española, y el adjetivo debería ir subrayado, en *El Grande Oriente*, terminado de redactar en junio de 1876, cuando andaba fraguando el afamado trueque de finales. Si en *Doña Perfecta* y en *La segunda casaca* se chancea de los absolutistas, en *El Grande Oriente* los masones no salen mejor parados. Total, que las simplificaciones al uso se complican cuando se amplía el contexto, y Galdós aparece más independiente de las adscripciones autoriales que parezcan sugerir tal o cual texto.

Galdós me parece un escritor moderno prototípico, al que conviene someter a una estricta crítica textual, que alleguemos cuantos textos ofrezcan luz sobre la manera y las razones por las que el insigne autor realizaba cambios.⁹ Desde a C.A. Jones que estudió por primera vez las variantes de *Doña Perfecta* en 1959, pasando por los estudios de manuscritos de Robert J. Weber (*Miau*), de W. T. Pattison (*Gloria*), de Diane B. Hyman (*Fortunata y Jacinta*), de James Whiston (*Lo prohibido*), hemos ido acumulando pruebas de la importancia de las correcciones autoriales y de las otras. Sabemos también, gracias a Carmen Menéndez Onrubia, de la azarosa relación con sus editores y su propia experiencia. Del teatro, por ser el género propicio a correcciones, digo sólo que del texto original (el de las musas) al puesto en escena solía mediar abismo y medio. Incluso ahora, leyendo las cartas de Galdós en la formidable aportación del galdosísimo Sebastián de la Nuez, conocemos que Teodosia Gandarias colaboró en parte con Galdós, que ella leía y daba su opinión con respecto a cómo iban saliendo las obras.¹⁰

La evidencia la tenemos allí, suficiente para refrendar lo alegado y sugerir que la edición de los textos galdosianos y el estudio de su obra debe hacerse teniendo en cuenta toda esta cantidad de materiales, que no son exactamente fuentes secundarias, según se les solían llamar. Debemos concederles el estatus que les corresponde, manifestaciones de que Galdós no era un genio solitario que tenía que amoldarse a las demandas del mundo editorial, de la sociedad. Hay que enterrar de una vez la falsa moción de que los novelistas geniales no necesitan de nadie y que su talento brillará sin necesidad de ayudas. Eso es imposible: editar es socializar. En fin, que la marginalia debe recibir una parte del protagonismo autorial. Enténdaseme a derechas, no concedo patente de corso para sustituir el estudio crítico por el menudeo crítico erudito de tan larga e infeliz solera en todas las tradiciones académicas. Pido que busquemos a Galdós en su proyección social, y así confirmar su maravilloso talento para escuchar los latidos de la sociedad de su tiempo. Confirmar lo que los galdosistas de ayer intuyeron, la capacidad de sintonizar con su tiempo.

Los sistemas de valores y el texto literario.

Cualquier lector de *Doña Perfecta* reconoce el impacto buscado por el texto, la vida que se revuelve en el mismo, y que nos afecta de lleno. El constante acoso a que es sometido Pepe Rey, cuando Don Inocencio y demás miembros de la sociedad orbajocense se empeñan en decir que Pepe es un sabio y un descreído, lo sentimos como un empujón.¹¹ O las acciones de su tía, que ordena a Rosario que permanezca en su cuarto, las sabemos dirigidas a frustrar a Pepe, intención reconocida luego por la propia tía. Los comentarios y las aviesas intenciones sumados consiguen, por lo tanto, que el lector se sienta tan incómodo ante Don Inocencio y Doña Perfecta como el personaje, y le mueva a pedir justicia, para que le den un respiro al personaje. No es tanto el desarrollo de la acción contada, de escasa entidad, sino el acoso lo que hace que el texto nos impacte, lo sintamos como un asunto en el que desearíamos intervenir.

La irritación permanente provocada por tamaña parcialidad hace percibir la autoridad ejercida contra Pepe como una prevaricación, y nos sitúa al lado de la víctima. Así el narrador despierta nuestra reacción visceral, y a la vez, la conciencia ideológica, con lo que el texto además de ser un significativo lo recibimos pleno de contenido humano.

El impacto afectivo del texto viene aumentado por la permanente tergiversación de los códigos personales, familiares y sociales. Perfecta Polentinos y los suyos se dedican a buscar pleitos con Rey, lo que permite descubrir que los códigos empleados sirven para propiciar abusos e injusticias. Si estudiamos la novela sin tomar en cuenta este componente humano, la ficción se puede explicar limpiamente exponiendo los códigos allí expresados, que se complementan, para dirigirse hacia un final pedagógico: "(hay) personas que parecen buenas y no lo son" (p.295). Sin embargo, si leemos los choques de códigos como enfrentamientos que afectan a un individuo, que es personaje, parte de un argumento, y persona a la vez, la novela revela una afectividad que permite descubrir en ella el latido humano. Son los restos de la vida que aún permanecen existiendo en todo texto literario.

No es que pida que igualemos la vida con el texto, sino que consideremos al texto como vivo, y al igual que nos afecta el injusto acoso de Pepe, que interpretemos el choque de códigos como algo que abre el texto a un desarrollo que no viene cerrado por la narración.

Lo cierto es que el narrador adopta una posición favorable a Pepe, pero en el argumento no cabe cuanto los lectores percibimos, ni el cómo actuamos frente al texto. Toda obra manifiesta una serie de códigos que necesitan la complicidad del lector para darles plena validez. Ocurre un poco como con la narración, un narrador puede decir que un personaje abre la puerta, pero no explica que para abrirla se agarra el picaporte, se

aprieta hacia abajo, se empuja la puerta, y ya está. No; tales explicaciones resultan innecesarias, al igual que al decir religión ya sabemos que hay Iglesia, curas, rezos, etcétera. En *Doña Perfecta* la especificación de los códigos de conducta resulta bastante amplia, sobre todo cuando la tía declara al sobrino abiertamente las razones de negarse a la boda. El código religioso predomina en ese momento sobre cualquier otro, y lo vemos manifestarse en una forma pasional, que se sobrepone al familiar (la deuda de gratitud contraída con el hermano, Juan, padre de Pepe, quien derrochó cariño y generosidad cuando Perfecta se quedó viuda), o al amoroso (el cariño hacia la hija aparece condicionada a factores externos a la relación madre-hija).

La aplicación del código religioso fomentado por Don Inocencio logra que el alma se inflame, contagiando al espíritu, y que la conciencia se aparte del camino. Los personajes del círculo de Doña Perfecta viven su fanatismo sin distinguir obstáculos a su conducta, porque la conciencia apenas habla. Ahí reside el punto flaco de Pepe Rey, que desde el principio sabe qué debe hacer, aunque lo único que se le ocurre es una vez que ha hablado en exceso amansarse para aplacar las iras de la tía. Pepe comparte con Perfecta un aspecto de la pasión, el amor que le inspira Rosario, por ella está dispuesto a cometer cualquier imprudencia, y desoír a su conciencia y penetrar alevosamente en la casa de la tía.

Así en esa transacción del alma con el espíritu, con la conciencia individual, con la personalidad, los lectores sentimos cómo el autor está mediando en una realidad representada que carece de resolución y de bordes, porque lo que es el alma para una persona no lo es para otra. Tampoco es la misma entonces que ahora, y los lectores nos sentimos reaccionar a diferentes niveles y planos, en la transversalidad de la hora postmodernista.

Lo que entendemos de lo humano de esta novela cala más hondo que las tesis de la novela, el que Perfecta pertenece a los tradicionalistas y Pepe a los liberales. Vemos a varios personajes manifestar su humanidad en que ese intercambio desigual, siempre desigual, de circunstancias. En que el ser humano está compuesto de capas, Doña Perfecta tiene asentado en el centro de su personalidad la visión del mundo a través de una visión rígida de la vida, que desconoce fronteras, tan es así que le lleva a ordenar el homicidio del sobrino. Carece de la capacidad de dividir la conducta humana en momentos, en racionalizarla, tiene que ser o todo o nada. Mientras que Pepe, educado en la ciencia, ofrece un perfil más moderno, más nórdico, que permite a la razón corregir sus impulsos. Los códigos de Pepe resultan porosos, menos excluyentes, lo que autoriza al lector a entrar en ellos, entenderlos, tomar algo como propio y dejar otras cosas.

Así entendida la novela la desatamos de la unidimensionalidad de la narración que camina a un cierre de la acción, del final. Y la novela puede dejar capítulos en el tintero, o cerrarse sin expresar la última voluntad, pero allí se acaba. La novela vive en la lectura y nuestro interés superará el deseo de conocer cómo termina el asunto si nos ocupamos de activar el texto.

En cierto modo, lo que pido es que a la novela, y concretamente a la de Galdós, no se la encierre en una vía estrecha, donde la riqueza argumental, narrativa o formal, la achique, disminuya el efecto que produce. La lectura crítica tiene que ser maximalista, aprovechar la riqueza de experiencias humanas que el género es capaz de suscitar debido a que el cuerpo, nuestras percepciones, unen al sujeto con el mundo en la lectura, creando esa figuración relacional denominada literatura. Y para salir de esa estrechez que sugieren las lecturas que abusan de estudiar la novela como de tesis, les ofrezco unas últimas reflexiones. Me fijaré en el homicidio del ingeniero.

Cuando Perfecta ordena el asesinato de su sobrino culminan dos desarrollos de la novela, el final del posible matrimonio entre Pepe y Rosario y la confirmación del fanatismo de la España tradicional. Éste es, digamos, el final de la acción; ahora, si le damos la vuelta, y estudiamos lo dicho que se da de alta en nuestra comprensión, que proviene de cómo el lector de carne y hueso media entre el sujeto humano y el mundo al leer el texto, el final lo vivimos de otra manera.

Leyendo el asesinato de Pepe a la luz del amor platónico que siente por Rosario, lo que les une en el argumento, la novela muestra recovecos inusitados. El cadáver corresponde al de un joven varón, cuyo cuerpo nunca parece formar parte de la acción, como tampoco el de ella, que es representada como la figura de una de tantas heroínas románticas enfermizas.¹² No obstante, y aunque el autor no lo diga, lo cierto es que los hombres de hoy no podemos menos de considerar ese soporte carnal, al varón y a la hembra, como componentes de la realidad representada, aunque aparezca silenciada. De hecho tanto la sensualidad como la sexualidad parecen estar prácticamente ausentes de la obra, a no ser por las referencias a Don Juan Tafetán y a las Troyas, pero todo ello bien inocente.

El hecho de que Galdós en la primera redacción de la novela pintara a Doña Perfecta como una señora rozagante y apetecible, dice que el elemento sexual se hallaba en un primer momento de redacción cercano a la trama, aunque posteriormente fuese descartado. Si recordamos el ardor casi místico que es el amor de Rosario por Pepe, descubrimos allí latente el deseo, aunque sea sublimado. O sea que Perfecta Polentinos al asesinar al sobrino mata también o intenta asesinar el deseo, y para ello nada mejor que hacer desaparecer, y nunca mejor dicho, el cuerpo del delito.

Así consideradas las cosas es cuando entendemos de verdad la obra y nos impacta la novela, que leída como un mero argumento parece un ejercicio académico, la ejecución de un liberal por una fanática. En cambio, al pensar que el cuerpo del personaje estaba lleno de vida, de deseos y deseado (por Rosario), entendemos que el asesinato no es sólo ideológico, mental, que la lectura de la novela enseña que detrás del actante leemos al ser humano. Galdós, ya lo constatamos, cuando escribió el final por primera vez, incluía lo sexual. En la versión definitiva lo excluyó, porque quería afilar lo más posible la acusación contra los reaccionarios, pero no lo pudo eliminar, porque sacar al hombre de la novela es robarle la vida.

Una vez que completemos la labor aquí esbozada, la literatura realista será considerada bajo un signo nuevo. El Realismo representó la España de entonces, sin duda, pero también cuando se la considera viva cabe entenderla como un permanente añadido, un plus, de la realidad actual, pues al sentirla otra vez la sumamos a lo del presente con lo que la riqueza cultural española se vivifica y amplía. La lectura de textos tan significativos en nuestras letras como los galdosianos no se pueden restar, si queremos entender la cultura española en su entera riqueza.

La lectura propuesta impide encarcelar a *Doña Perfecta* en la celda de la novela de tesis o similar. La vía hacia el Siglo XXI se propone al hombre indescifrable. Terminamos el siglo actual y lo hacemos sumidos en una perplejidad insoslayable, la creada por la pérdida y cuestionamiento de infinidad de valores tenidos hasta hace poco como un sostén de la cultura occidental. Abrir el canon, las novelas y sus lecturas, permite reconfigurar la experiencia humana del pasado en formas desconocidas, lo que parece importante por si quizás entre ellas se halle la respuesta que permita intuir las preguntas del futuro.

NOTAS

- ¹ Y no digamos en la época romántica. ROSELLÓ SELIMOV, A., ha estudiado el tema en «Sensibilidad y verosimilitud en la prosa romántica: Un acercamiento al arte narrativo de la Avellaneda», *Salina*, 11, 1997, pp.100-106.
- ² ECO, U., «Entre la Mancha y Babel», *Babelia*, 31 de mayo, 1997, p.2.
- ³ Utilizo la edición de CARDONA, R., Cátedra, Madrid, 1984. La paginación aparece inserta en el texto.
- ⁴ Para una aproximación a las lecturas epocales, véase el penetrante trabajo de RAFOLS, W. de, «Lies, Irony, Satire, and the Parody of Ideology in *Doña Perfecta*», *Hispanic Review*, 64, 1996, pp.467-489.
- ⁵ MIRALLES, E., en Galdós, «*esmeradamente corregido*», Barcelona, PPU, 1993, ha llevado a cabo un soberbio trabajo bibliográfico sobre Galdós y es, por lo tanto, de consulta obligada para quien desee profundizar en lo aquí apuntado.
- ⁶ Me limito a dos finales, aunque en realidad hay tres definitivos, los mencionados en el cuerpo del texto y el final de la obra de teatro, distinto de los anteriores. También existe otro de dudosa autoría, publicado por RIBBANS, G., *Doña Perfecta: Yet Another Ending*, *MLN*, 105, 1990, pp.203-225.
- ⁷ Importante información y un análisis de esta cuestión se encuentra en SOTELO VÁZQUEZ, A., *Leopoldo Alas y el fin de siglo*, PPU, Barcelona, 1988.
- ⁸ Consúltese BOTREI, J-F., *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1993, pp.284-285.
- ⁹ Un escrupuloso y profundo estudio donde se analiza la diferencia entre la obra y el texto galdosiano lo encontramos en LÓPEZ, I-J., *Galdós y el arte de la prosa*, PPU, Barcelona, 1993.
- ¹⁰ *El último gran amor de Galdós. Cartas a Teodosia Gandarias desde Santander*, Pronillo, Santander, 1993.
- ¹¹ Una interpretación clásica del personaje la ofrece ROBIN, C-N., (Kerék) en «Le personnage de Pepe Rey dans *Doña Perfecta* de Pérez Galdós», *Homage a Georges Fourrier*, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Les Belles Lettres, París, 1973, pp.209-233.
- ¹² Sobre este tema, la presencia de lo corporal en la lectura véase *The Semiotics of Passions*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, 1993, de GREIMAS, A.J. y FONTANILLE, J.