

GALDÓS Y CERVANTES: UNA IDENTIFICACIÓN HEROICA

Sadi Lakhdari

Pocos autores ocupan un sitio tan preeminente en las literaturas occidentales como Cervantes y sólo puede compararse con Shakespeare o Goethe, monumentos impresionantes que dominan los géneros que cultivaron. Como todos los grandes novelistas españoles o americanos, Galdós fue influenciado de manera decisiva por Cervantes, figura con la cual todo creador de ficción tiene que medirse.

La más superficial de las lecturas detecta en las obras de don Benito la huella de recuerdos del *Quijote*. Muchos estudios señalaron esta influencia y es seguro que hay todavía mucho que hacer para poner de manifiesto esta fuente de inspiración que parece inagotable. Pero nuestro propósito no se orienta hacia la constitución de un inventario de las fuentes cervantinas, proyecto que corresponde con una concepción ya algo anticuada de la creación literaria. Es evidente que todo autor, como todo pintor y todo artista, crea a partir de las obras anteriores. El impulso primitivo no proviene nunca de la observación de la naturaleza sino del conocimiento de las obras anteriores que ofrecen un ejemplo prestigioso que hay que imitar y rebasar para crear una obra original. El gran pintor empezaba a pintar en el taller de un pintor famoso, colaborando en la elaboración de ciertos cuadros del maestro. Los pintores modernos se inspiran de los cuadros presentados en los museos que determinan muchas veces su vocación inicial, como en el caso de Bacon, por ejemplo. En el dominio literario lo interesante no es la detección de las fuentes, aunque resulta indispensable, sino el estudio de los mecanismos que orientan y determinan la elección de un modelo literario, modelo que no agota la inspiración sino al contrario que la facilita y la hace posible a partir de un mecanismo de identificación que supone siempre admiración y rivalidad más o menos agresiva.

La intertextualidad es un fenómeno hoy generalmente admitido, lo que permite plantear el problema del genio y de la imitación de manera radicalmente diferente. Introducida en Francia por Julia Kristeva en el seminario de Barthes, con ocasión de una presentación de los trabajos de Bakhtine, esta noción fue sistematizada sobre todo por Genette en *Palimpseste*. Pero también textos de grandes autores como Borges insistieron en este aspecto de la creación literaria. Sistematizando este punto de vista, se podría decir que sólo se escribe una sola obra en la literatura universal.

Galdós no representa ninguna excepción a este respecto. Aunque no tenemos ninguna obra de don Benito que se inspire exclusivamente en el *Quijote*, notamos una influencia difusa y general, omnipresente en todas las novelas y esto a varios niveles. No encontramos parodias globales del *Quijote*, pero es muy fácil destacar pasajes paródicos que imitan el estilo de la novela: el vocabulario, los giros, el recurso al humor son aspectos harto conocidos que permiten establecer relaciones a veces muy estrechas entre los dos autores. Tenemos en la obra de Galdós un gran número de alusiones rápidas y a veces estereotipadas sobre el quijotismo de ciertos personajes. Las referencias y comparaciones con don Quijote son numerosas, pero también las alusiones más o menos precisas a Sancho o Dulcinea. El personaje de don Lope en *Tristana* tiene muchos rasgos inspirados en el hidalgo manchego; el idealismo desinteresado de

don Lope proviene del modelo cervantino revistiendo la misma grandeza algo ridícula. El conde de Albrit, en *El abuelo*, se compara muy a menudo con el caballero andante. Ángel Guerra, calificado de caballero cristiano, tiene también sus aspiraciones idealistas y su muerte recuerda la del ingenioso hidalgo con su repentino desengaño.

Son innumerables las referencias cervantinas hasta en el caso de los personajes secundarios, pero muchas veces se limitan a una mera alusión estereotipada al idealismo o a la falta de sentido práctico que puede desembocar en la pérdida del sentido de la realidad y en la locura. En otros casos, el autor desarrolla la comparación de manera más profunda y detallada. Los Miquis son oriundos de la Mancha e Isidora Rufete que carece totalmente de sentido común nace en El Toboso. Un ejemplo bastará para evocar con más precisión este tipo de filiación literaria. El principio de *Tristana* se inspira paródicamente en el *Quijote*.

En el populoso barrio de Chamberí más cerca del Depósito de aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino; no aposentado en casa solariega, pues por allí no las hubo nunca, sino en plebeyo cuarto de alquiler de los baratitos [...].¹

La mención del hidalgo, pero sobre todo el ritmo del pasaje, confieren al texto un inconfundible sello cervantino. Las dudas sobre el nombre del personaje que podemos leer a continuación remiten también a las primeras páginas del *Quijote*, como los giros utilizados y los principales rasgos del héroe. Su desprendimiento, su idealismo, su desprecio del mundo actual, su inadaptación a la sociedad moderna y a la era del vil metal son otros recuerdos evidentes del *Quijote*. Pero se nota en esos pasajes sutilmente paródicos una distancia humorística, ya presente en el modelo, un juego sobre la veracidad de la historia y el carácter fiable del narrador que van más allá de la sencilla imitación. Muchas características del estilo de Cervantes fueron imitadas en una novela que sigue siendo fundamentalmente realista y naturalista. El sello muy particular de la obra, como de toda la producción galdosiana, proviene de las influencias diversas y en parte contradictorias que contribuyeron a la elaboración literaria. Galdós sigue muchas orientaciones típicamente realistas-naturalistas, pero no abandona nunca el humor y no adopta la objetividad del narrador tan preciada por Flaubert y Zola.

En *Amadeo I*, obra tardía de 1910 que forma parte de la última serie de los *Episodios nacionales*, tenemos una radicalización de los procedimientos de desdoblamiento cervantino del narrador que existen en casi toda la obra de Galdós. Un amigo canario de Tito que mora por más señas en la calle del Olivo Número 9, como el joven Benito, encarga al diminuto escritor la redacción de una obra sobre el “reinadillo” de Amadeo. La referencia cervantina es explícita:

Por este trabajo te pagaré yo lo que dio Cervantes al morisco aljamiado, traductor de los cartapacios de Cide Hamete Benengeli,¹ dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, o su equivalente en moneda, añadiendo el gasto de papel, tinta y tabaco en los pocos días que tardes en rematar la obra.²

Proteo Liviano, llamado Tito, recuerdo evidente del historiador latino, tiene la misma relación con el seudo-narrador que Cide Hamete Benengeli que es un doble del autor.³ Vemos que sobre un punto tan esencial como el del estatuto del narrador, Galdós sigue el ejemplo

cervantino apartándose radicalmente de la posición realista-naturalista de su tiempo e introduciendo una duda fundamental en el pacto de lectura.

La síntesis así elaborada se nutre del pasado, anunciando procedimientos futuros. Los procedimientos cervantinos fueron totalmente asimilados, pero con una libertad, una gracia y una evidencia que caracterizan las grandes obras.

Un aspecto importante de la impregnación profunda de Cervantes se nota no sólo en las alusiones e imitaciones que saltan a la vista, sino también en los casos de oposición sistemática al modelo.

Don Lope tiene a la vez características que recuerdan a don Quijote y rasgos totalmente opuestos, como su gusto por la libertad sexual que raya en el incesto. Se puede deducir de este aspecto fundamental de la personalidad del héroe que la adaptación no es nunca mera imitación sino en parte interpretación como lo asegura con razón Freud en su artículo sobre “El tema de la elección de un cofrecillo” (1913). La adaptación de un tema puede permitir una vuelta a un estado anterior, folklórico por ejemplo, deformado por las sucesivas versiones. La nueva adaptación suele volver a una significación reprimida u oculta que da más vigor al sentido reprimido por las adaptaciones sucesivas y, sobre todo, lo aclara. En el caso del personaje de don Lope, uno de sus modelos, don Quijote, se caracteriza por su castidad opuesta al gusto por los placeres sencillos y sensuales de Sancho. En el *Quijote* tenemos la expresión típica de una problemática obsesional, según la cual el objeto amado no puede convertirse en objeto sexual porque recuerda demasiado al objeto primordial de amor que es siempre la madre. La mujer admirada tiene que ser únicamente venerada, mientras que la mujer objeto del deseo sexual se desprecia. Este desdoblamiento frecuente, y hasta muy frecuente en el siglo XIX, permite el mantenimiento del amor por la madre, prohibido por el superego.⁴ Don Lope infringe esta prohibición dando así la clave del idealismo y de la castidad de don Quijote. Otro ejemplo, el de Ángel Guerra, permite dar más peso a esta hipótesis.

Dulcenombre, querida nada platónica de Ángel Guerra, tiene un nombre que recuerda el de Dulcinea de manera obvia. Pero la relación es inversa a la que encontramos en *El Quijote*, ya que la mujer cuyo nombre se relaciona con el de Dulcinea es la que vive con Ángel en un amancebamiento nada ideal, vivamente censurado por doña Sales, madre de Ángel, y por toda la sociedad burguesa. El segundo objeto de amor de Ángel, Leré, diminutivo poco frecuente de Lorenza, tiene un nombre relacionado con el modelo del ideal de don Quijote que se llama Lorenzo Aldonza. Tenemos aquí una perfecta inversión al nivel de los nombres: la mujer admirada debe su nombre a la tosca campesina, modelo inconsciente de don Quijote, mientras que la querida lleva el nombre del objeto prohibido. Pero la problemática es fundamentalmente la misma y estos rápidos ejemplos permiten sentar la hipótesis de una comunidad de estructura psíquica entre los dos autores, fundamento probable de la identificación que sostiene la creación en el caso de don Benito.

En su obra, *Le Corps de l'œuvre*, Didier Anzieu construye una teoría de la creación literaria basada en conceptos psicoanalíticos. Utilizando conclusiones de Matthiew Besdine sobre el carácter heroico y masoquista de la identificación creadora, Anzieu estima que todo creador necesita una figura con la que se identifica pero que esta figura es también amenazante y potencialmente destructora. Como lo nota Freud, la identificación es un proceso muy arcaico anterior a las relaciones objetales que permite al niño una imitación del padre amado, pero el fenómeno es ambivalente en la medida en que toda identificación supone una asimilación de

tipo oral que implica la desaparición del objeto admirado. La culpabilidad subsecuente es casi inevitable y aparece según Anzieu en todos los mitos heroicos: da el caso de Heraklès, pero podríamos dar también el de Prometeo y de todos los héroes que intentaron imitar a los dioses. El héroe y el autor se matan trabajando para expiar una culpa anterior muchas veces a su propio nacimiento. Es casi siempre castigado, como Heraklès, Prometeo, pero también Moisés que no pudo ver nunca la tierra prometida.⁵

La frecuencia de los fines trágicos cuyo prototipo es el del *Quijote* que nos presenta a un héroe desengañado y ya sin deseo de sobrevivir a sus fantasías quiméricas, podría en parte explicarse de esta manera. Sería un precio pagado de manera ficticia para hacer posible la obra. Sabemos que muchas veces los autores se castigan de varias maneras para satisfacer la necesidad de castigo de origen inconsciente. En la ficción nos presentan a unos anti-héroes incapaces de hacer lo que ellos hacen. Ángel Guerra no puede llevar a cabo su ambicioso proyecto de creación de una orden nueva, el dominismo, por razones múltiples, pero una de ellas es sin duda la obligación de satisfacer un deseo masoquista de castigo por motivos inconscientes. Su actitud generosa pero imprudente en cuanto al socorro de los pobres es causa de su muerte y puede corresponder con sentimientos de culpabilidad explicados por los acontecimientos revolucionarios del principio durante los cuales cree haber matado tal vez a un militar de alta graduación que recuerda al padre del autor. Según las teorías freudianas el superyo se nutre del narcisismo, base indispensable de la creación, de naturaleza autonarcísica. Las vacilaciones subrayadas por Anzieu entre períodos creativos y períodos difíciles de sequedad o de desconfianza en la capacidad creadora se explicarían así. Las obras representarían este mismo proceso tratando de exorcisar las fuerzas destructoras y negativas. La muerte de Ángel Guerra, como la de Manso o de José María en *Lo prohibido*, la de Alejandro Miquis en *El doctor Centeno* tendrían que ver con la representación necesaria del fracaso como en el *Quijote*, permitiendo el triunfo siempre provisional del autor.

NOTAS

- ¹ Benito Pérez Galdós, *Tristana*, 2000, Madrid, Biblioteca Nueva, Clásicos, ed. de Sadi Lakhdari, pp. 79-80.
- ² *Amadeo I, Episodios nacionales*, O.C., tomo 4, 1974, Madrid, Aguilar, p. 493.
- ³ Ver el artículo de B. Bencheneb et C. Marcilly, «*Qui était Cide Hamete Benengeli?*», *Mélanges à la mémoire de Jean Sarrailh*, tome 1, Paris, Centre de recherche de l'insstitut d'Etudes Hispaniques, pp. 97-116.
- ⁴ Ver el artículo de Freud «Sobre la degradación más generalizada de la vida erótica».
- ⁵ «La vie d'Heraklès [...] ne fut, avant, pendant et après les douze travaux, qu'une longue épreuve pour expier interminablement le plaisir joyeux qui lui avait donné naissance et la destinée glorieuse à laquelle son illustre père le vouait. Après sa mort tragique sur le bûcher, le héros Héraklès, monté au ciel et réconcilié avec Héra, connaît enfin son triomphe et son apothéose. Le cercle héroïque-masochiste, où le sujet, dès qu'il occupe un des deux pôles, est renvoyé à l'autre dans une escalade circulaire qui s'entretient elle-même, est ici remarquablement illustré. La recherche de l'exploit transforme le coupable en héros. Mais le besoin de punition fait retour, l'échec ou une haine extérieure vient interdire ou contrebalancer l'exploit et le héros est à nouveau transformé en coupable». Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 62.
- «La vida de Heraklès [...] sólo fue antes, durante y después de los doce trabajos una larga prueba para expiar interminablemente el placer alegre que acompañó su nacimiento y el glorioso destino al cual su ilustre padre le destinaba. Después de su trágica muerte en la hoguera, el héroe Heraklès subido al cielo y reconciliado con Hera, conoce al fin su triunfo y su apoteosis. El círculo heroico-masquista, en el que el sujeto en cuanto ocupa uno de los dos polos, vuelve al otro en una escalada circular que se nutre de sí misma, está aquí excelentemente ilustrada. La búsqueda de la hazaña transforma al culpable en héroe. Pero la necesidad de ser castigado vuelve a aparecer, el fracaso o un odio exterior prohíbe o equilibra la hazaña y el héroe se transforma de nuevo en culpable.»