

ESCRITURA COMO “ESPESURA”: UNA POÉTICA DEL REALISMO EN LAS NOVELAS DE GALDÓS Y HENRY JAMES

Harriet Turner

En uno de los primeros párrafos de *El 19 de marzo y el 2 de mayo* (1873), Gabriel Araceli, su narrador y protagonista, hace constar un sorprendente acto imaginativo. Cajista en la imprenta del *Diario de Madrid*, contempla cómo las letras, al pasar por su mano, se trocaban “de brutal y muda materia en elocuente lenguaje escrito. ¡Cuánta animación en aquella masa caótica!” exclama, pues “[e]n la caja, cada signo parecía representar los elementos de la creación [...]”. Y sigue notando, maravillado, que “[p]oníalos yo en movimiento y de aquellos pedazos de plomo surgían sílabas, voces, ideas, juicios [...], la palabra humana en toda su majestad; y después, cuando el molde había hecho su papel mecánico [...] cada cual se iba a su casilla [...]; los caracteres perdían su sentido, es decir, su alma, y tomando a ser plomo puro, caían, mudos e insignificantes, en caja” (I, 375).

De acuerdo con el tema de este Congreso —Galdós y la gran novela del XIX— el objetivo de esta comunicación es tratar de explicar cómo funciona ese mecanismo narrativo, descrito por Gabriel. Es decir, tratar de entender cómo Galdós consigue que la escritura misma adquiera en la imaginación del lector los contornos y la “espesura” de un objeto real. Pretendo, pues, seguir a Gabriel e indagar cómo una escena o situación se reconstruye en la mente del lector con tal eficacia que es capaz de reflejar la conexión espacio-temporal que sustenta nuestra percepción cotidiana de la realidad. Para ello utilizaré, además de los textos de Galdós, un fragmento de una novela de Henry James que muestra cómo su discurrir temporal queda atrapado metafóricamente en la aparente quietud intemporal de un objeto como este frutero de plata.

EL FRUTERO DE PLATA (2004)

Tomemos este objeto real —un frutero de plata— que perfila a su modo la conexión espacio-tiempo patente en la narración de Gabriel.¹ Mientras este “frutero” existe sólidamente en el espacio, configura una perspectiva temporal: vemos que los bordes están empezando a derretirse y ya imaginamos, de un golpe, tres dimensiones o estados de ser o de estar del frutero: lo que fue, lo que está dejando de ser y lo que será en el futuro —una masa de plata en pura descomposición. La representación de este objeto diseña tres fases simultáneas— llegar a ser y descomponerse, que son imperfectivos y durativos, y la de estar suspendido, intocable para siempre. Las tres fases presentan una imagen espacial “montada” sobre presente, pasado y futuro y de este modo el frutero proyecta la presencia de “algo” renovándose continuamente, mientras ese “algo” permanece estático, perfectivo y puntual.

EL RETRATO DE UNA DAMA (1881)

En una escena de su novela *El retrato de una dama* (1881), mediante “letras de molde”, Henry James describe la imagen de una fuente de plata. Esta imagen, como el frutero, no sólo metaforiza la conexión espacio-tiempo; metaforiza complejidades psicológicas, sociales y morales, todas polarizadas en torno a dos narradores, cada uno definitivamente instalado en el orbe de la escena. Como veremos, James ha producido un montaje de perspectivas temporales

y espaciales que prestan ya cierta “densidad”, cierta “espesura” a la escritura del texto de la escena.

El centro de conciencia es el de Gilbert Osmond, cosmopolita y ambicioso, apasionado coleccionista de objetos de arte: uno de ellos es Isabel Archer, la dama en cuestión, vista aquí como “objeto” a fin de cuentas. Pretendida primero por su dote de dinero y ya novia de Osmond, Isabel todavía desconoce la previa relación que Osmond había sostenido con Madame Merle, amante suya y madre de su hija. En la escena Osmond, sentado a la mesa, contempla la figura de su novia, la señorita Isabel, mediante la fuente de plata:

La señorita le agradaba inmensamente; madame Merle le había hecho un regalo de valor incalculable [...]. ¿Qué mejor don podía darse en una compañera que el de una mente vivaz, imaginativa, que le ahorrara a uno repeticiones y reflejara el propio pensamiento en una superficie pulida, elegante? Osmond detestaba ver su pensamiento reproducido al pie de la letra —así parecía rancio y tonto; prefería que ganase frescura en la reproducción, como la “letra” con la música. Su egocentrismo no había tomado nunca la cruda forma de desear una mujer sosa; la inteligencia de esa dama tenía que ser una fuente de plata, no de barro— una fuente que el pudiese colmar de frutas maduras, a las cuales prestaría un valor decorativo, de suerte que la conversación pudiera ser para él algo así como un postre servido. En Isabel encontraba la calidad argéntea de esa perfección; podía tocar en aquella imaginación con los nudillos y hacerla resonar (326-27).

La fuente de plata, objeto inerte, ya se ha animado —“¡Cuánta animación en aquella masa [...]!” hubiera exclamado Gabriela Araceli. Tiene “alma” como la tienen aquellas letras de molde, ya que, por su superficie bruñida y la carga de fruta, abunda una serie de convergencias e inversiones: vemos que es el semblante de Osmond y no el de Isabel el que queda reflejado en la fuente; es decir, el “retrato” es suyo y no el de la dama; el diálogo entre los dos, sentados a la mesa, se vuelve monólogo y la misma dama, la protagonista, queda ya lejos; apenas se discierne su presencia.

Una acumulación de ironías hace resaltar ese juego de perspectivas temporales y espaciales; ahora sentimos cómo la “letra” misma parece inflarse —no de “música” como imaginaba Osmond— sino de su propio “egocentrismo”, del que no se da cuenta. Este egocentrismo rellena la escena como la fruta se colma en la fuente de plata. Y por la superposición de voces y de perspectivas, el “alma” de esa fuente de plata, de ese objeto espacial, ahora rebosa de vida y temporalidad: el momento presente (la mirada de Osmond) descansa sobre el pasado (el recuerdo de su relación siniestra con Madame Merle), mientras la escena, recargada y “colmada”, presagia el futuro— el desastre que será el matrimonio de Osmond e Isabel. La “plata” de la boda, como la “plata” de la fuente, está ya en pura descomposición.

De este modo, en su escena Henry James nos ofrece un “montaje” de convergencias y de convivencias; este montaje proyecta un diseño semántico de materias y mentalidades, abultadas pero corrosivas y delicuescentes: la fuente de plata ya se “derrite”, mientras el impacto de ese imaginado “bulto” del egocentrismo de Osmond se fija y se extiende por una serie de ecos patentes y latentes— la “resonancia” de los nombres (Merle / pearl; Isabel / bell / belle) y la acción de Osmond de tocar una imaginación “argéntea” “con los nudillos y hacerla resonar”. Todo se amontona en nuestra sensibilidad para “redondear” en nuestra imaginación el proceso de metafórico que presenta las mismas palabras —“letras de molde”— que ya percibimos como sustancias materiales y vitales.

LAS NOVELAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS

En sus novelas Galdós, como Henry James, metaforiza los objetos continuamente; los ejemplos son innumerables pero basta citar, de *La de Bringas*, la manteleta en casa de Sobrino Hermanos: “¡Qué pieza, qué manzana de Eva!” y la obra de pelo, visto como un “microsmos” (58). En las novelas contemporáneas cuyo tema, dicho por Galdós, es “La sociedad presente como materia novelable” (*Ensayos de crítica literaria*, 1999: 218), juega Galdós con la metáfora del espejo, motivo que proyecta un “montaje” de conexiones espacio-temporales, psicológicas y sociales; debido a estas conexiones, llegamos a sentir, como en la escena de James, la presencia “física” de objetos o personas que comenta sobre el valor moral de su carácter.

Los primeros párrafos de *El 19 de marzo y el 2 de mayo* dan la pauta: esbozan ya el tema de la teoría de la novela en la novela.² Ente de ficción dos veces, ya que el episodio sale reflexivamente como un libro de memorias, Gabriel ve y comenta sobre cómo cada uno de las letras, de “plomo puro” (375), se convierte en un signo que “parecía representar los elementos de la creación” (375). Después, ya en su “segunda manera”, Galdós “inventa” a Máximo Manso, especie de “alter ego” novelesco que llega a construir todo un montaje metafictivo de esos “signos de la creación”: la modesta historia del amigo Manso se nos presenta como un “andamiaje” inestable de la conexión espacio-tiempo que refleja dinámicamente esa “sociedad huera” a finales del XIX (Gullón, 1970: 62).³ Y en *Fortunata y Jacinta* (1886-87), su obra maestra, supo Galdós incrementar aún más ese impacto “físico” de objetos y personas mediante la confección espacio-temporal de “narraciones interiores” (Kronik, 1982: 275). Esta “selva de novelas entrecruzadas” (Montesinos, 1969: 230)⁴ presenta, diferenciados y unidos a la vez, dos planos de fondo sobre los cuales se duplicará la imagen reflejada en el tiempo. Un ejemplo de esta técnica es el soliloquio que hace Juanito Santa Cruz frente al espejo:

Teníase a si mismo el heredero de Santa Cruz por una gran persona. Estaba satisfecho, cual si se hubiera creado y visto que era bueno.

—Porque yo —decía esforzándose en aliar la verdad con la modestia—, no soy de lo peorcito de la humanidad. Reconozco que hay seres superiores a mí, por ejemplo, mi mujer; pero ¡cuántos hay inferiores, cuántos!

Sus atractivos físicos eran realmente grandes, y él mismo lo declaraba en sus soliloquios íntimos:

—¡Qué guapo soy! Bien dice mi mujer que no hay otro más salado. La pobrecilla me quiere con delirio... y yo a ella lo mismo, como es justo. Tengo la gran figura, visto bien, y en modales y en trato me parece... que *somos* algo (I 88).

Este “soliloquio íntimo” desvela el aspecto espacial y durativo que anima ese feliz “montaje” de imágenes: vemos cómo el impacto conseguido por el *inicial* “teníase” —verbo reflexivo— ya crece y se “abulta” *después*, debido al reflejo desdoblado de una sola persona (“*somos* algo”). Como Osmond, Santa Cruz se ve satisfecho: ya es “algo” cuando en realidad no es nada; su “soliloquio” es un “diálogo” consigo mismo —es decir, con la ufana imagen de su figura en el espejo. Estas conexiones espacio-temporales promueven pausas señaladas en el texto por puntos suspensivos. Esos puntos son signos que apuntan en dos direcciones: por una parte, parecen llenarse de aire, de ínfulas de vanidad, mientras, por otra, dejan al descubierto la página en blanco, espacio de significante cero que indica el valor moral del joven. Ya sentimos el “diapasón” palpable de los duplicados reflejos del espejo, pues como en la escena de Henry James, ese “soliloquio” se hincha de aire e indica cómo un matrimonio

delicuescente —inconsistente, sin vigor y hecha de “plata”— ya comienza a disolverse lentamente.

Estas conexiones espacio-temporales, que metaforizan la perspectiva del presente por medio de signos de anterioridad y de acciones futuras, ganan aún más “bulto”, más plasticidad, con el uso del gerundio. Mientras la prosa de Henry James se caracteriza por la prolijidad, la lentitud y la masividad,⁵ patentes por la extensión y el vaivén de cláusulas subordinadas, la prosa de Galdós combina diestramente, en cláusulas menos prolijas, los aspectos de pretérito, imperfecto y del valor durativo del gerundio. La combinación detiene las oraciones; el impacto de la alternancia terminativa y durativa de los tiempos verbales, junto con las pausas y el ritmo suscitado por el gerundio, detiene la lectura y promueve e inscribe en el texto y en nosotros nuevos horizontes imaginativos. El gerundio, derivado del latín *gero*, que significa *traigo* (“trae consigo la significación del verbo de donde sale”),⁶ desplaza la acción del trasfondo al primer plano de la oración. Es decir, las funciones del gerundio aparecen como adyacentes a circunstancias espacio-temporales (Alarcos Llorach, 1999: 181-82), “porque el gerundio junto con algunas palabras significan comúnmente tiempo; en esta forma” (Ibarra, 1771: 83). Un ejemplo es la descripción del despertar una mañana de la familia Villaamil en *Miau* (1888):

De un cuartucho oscuro que en el pasillo interior había, salió Abelarda, restregándose los ojos, desgredada, arrastrando la cola sucia de una bata mayor que ella, la cual fue usada por su madre en tiempos más felices, y se dirigió también a la cocina, a punto que salía de ella Villaamil para ir a despertar y vestir al nieto (135).

Aquí el gerundio “se toma como noción simultánea de la que manifiesta el núcleo de la oración” (Alarcos Llorach, 1999: 183), constituido por la alternación del aspecto durativo del imperfecto (“había”, “salía”) con el aspecto terminativo del pretérito (“fue usada”, “se dirigió”).⁷ Este complejo textual de aspectos verbales y gerundios, que se desenvuelven morosamente por la serie de cláusulas, produce el efecto de un vaivén; este complejo de movimiento y detenimiento simultáneo invoca las conexiones espacio-temporales que vimos en la escena de James pero que ahora se proyectan con aún más viveza y plasticidad. Ahora, en vez de solapadas ironías Galdós nos trae (*gero*) tan cerca a la acción que sentimos ese rastreo de la bata —casi nos vestimos con ella. Y si nos fijamos en esta oración: “Estaba doña Pura atando al pezcuezo de su nieto la servilleta de tres semanas, cuando entró Villaamil a comer el postre” (113), sentimos cómo el impacto de ese moverse y detenerse abre la escena, por decirlo así, para que nos abandonemos en ella, sintiendo ya, como los personajes, la misma sensación de estar clavado en la pobreza pero con ansias de salir de ella.

En su discurso en 1897 a la Real Academia Española, Menéndez y Pelayo nota cómo Galdós “ha empleado sucesiva o simultáneamente los procedimientos de la novela histórica, de la novela realista, de la novelas simbólica” (Menéndez y Pelayo, 1942: 85). Al precisar que Galdós lo hizo “en grados y formas distintos” (85), don Marcelino da en la clave de su arte realista. Esta clave es el haber sabido configurar diversas conexiones de espacio y tiempo, todo ello “en grados y formas distintos”.

Es casi seguro que Galdós no conocía las novelas de Henry James; incluso Valera, en una carta (1884) a Menéndez y Pelayo, anota que entre los autores americanos “del único que he leído algo es de uno llamado Enrique James, crítico y novelista, que me parece, como crítico, que es como le conozco, ameno y juicioso, pero no muy notable por nada”.⁸ No obstante y a pesar de obvias diferencias de conocimiento, formación y de lengua, los dos grandes realistas, Galdós y Henry James, logran comunicar en sus novelas lo que Menéndez y Pelayo denominó la “ilusión de vida” (101) por haber trazado, en la descripción de objetos y escenas, esas conexiones espacio-temporales. Nos llevan a reproducir —“sucesiva o simultáneamente” y

“en grados y formas distintos”— el alma de objetos, personas y escenas en todo su sentido, vitalidad y corporalidad, única y autónoma, cuando en realidad existen sólo como letras de molde.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, EMILIO: *Gramática de la lengua española*, Madrid, Castalia, 1999.
- GULLÓN, RICARDO: *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970.
- IBARRA, D. JOACHIM DE: *Gramática de la Lengua Castellana*, compuesta por la Real Academia Española, Madrid, Impresor de la Cámara de S. M., 1771.
- JAMES, HENRY: *El retrato de una dama*, Introducción, traducción y notas de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1984.
- KRONIK, JOHN W.: “Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*”, *Homenaje a Juan López Morillas*. Eds. José Amor y Vásquez y A.D. Kossoff. Madrid, Castalia, 1982, pp. 275-91.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO: “Don Benito Pérez Galdós”, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Tomo V. Santander: Aldus, 1942. pp. 81-103. www. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- MONTESINOS, JOSÉ F.: *Galdós*. Tomo 2, Madrid, Castalia, 1969.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO: *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, *Obras completas*, Tomo 1, *Episodios nacionales*. Ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, 1965. pp. 375-469.
- *Ensayos de crítica literaria*, Ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1999.
- *La de Bringas* (1884). Ed. Ricardo Gullón, Englewood Cliffs, NJ, Prentice Hall, 1966.
- *Ensayos de crítica literaria*, Edición de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1999.
- UREY, DIANE F.: *Galdós and the Irony of Language*, Cambridge UK, Cambridge UP, 1982.
- VALERA, JUAN: *Correspondencia*. Vol. IV (Años 1884-1887), Edición de Leonardo Romero Tobar (Dirección), María Angeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo, Madrid, Castalia, 2005.

NOTAS

- ¹ El “Frutero” (“Compote”) es obra de Myra Mimplitsch-Gray, distinguida artista de metales y profesora de la Universidad del Estado de Nueva York en New Paltz (EEUU). Una colección de sus obras se encuentra en http://www.newpaltz.edu/metal/showcase/mimplitsch_gray.cfm.
- ² Véase el capítulo 3 “The Narrator of Irony” (64-94) donde Diane F. Urey explora el tema de la novela dentro de la novela y la relación del arte de Galdós con el de Cervantes, en *Galdós and the Irony of Language* (Cambridge UK: Cambridge UP, 1982).
- ³ En el capítulo titulado “Mundo real y mundo imaginario,” Ricardo Gullón señala cómo la novela de Manso “depende de la vinculación entre el personaje y una sociedad concreta: la huera sociedad española de finales del XIX [...], atmósfera intencionadamente borrosa, poblada de gentes vacías [...]. En tal sociedad, un personaje de papel, una entelequia, podía ser aceptado sin reparo, señalándose así que en el fondo no había diferencia de condición entre quién se sabía mentira y los que suponían verdad”, *Técnicas de Galdós* (1970). p. 62. Es decir, quedan reflejados los espacios exteriores, producidos por la estructura metaficticia de la novela por los espacios interiores de la realidad social. Como advierte Gullón, esta convergencia espacio-tiempo comenta sobre forma y contenido de *El amigo Manso*.
- ⁴ La metáfora de la “selva” de novelas se debe inicialmente al discurso que hizo Menéndez y Pelayo; después José F. Montesinos la recogió en su libro *Galdós* donde se refiere a una “selva de novelas entrecruzadas” (p. 230).
- ⁵ En su prólogo, María Luisa Balseiro apunta estas características como típicas de novelas posteriores del *Retrato* (e.g., *Las alas de la paloma* (1902), *Los embajadores* (1903), *La copa dorada* (1904), p. 8. Debo la noticia y la copia de esta traducción a la generosidad de Agustín Muñoz Alonso, profesor titular de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- ⁶ La descripción de las funciones del gerundio viene del ensayo de D. Joaquín de Ibarra en *Gramática de la Lengua Castellana*, compuesta por La Real Academia Española (1771; Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes) y de *Gramática de la Lengua Española* (1999) de Emilio Alarcos Llorach, pp. 181-83.
- ⁷ La descripción de los aspectos del imperfecto y del pretérito se debe a la presentación de Emilio Alarcos Llorach de “El verbo” (Capítulo XIII) de *Gramática de la Lengua Española*, pp. 171-212.
- ⁸ Debo esta referencia a la cortesía de Leonardo Romero Tobar, quien me envió la página en la que aparece esta única mención de Valera de Henry James. Véase Juan Valera, *Correspondencia*. Vol. IV (Años 1884-1887). Edición de Leonardo Romero Tobar (Dirección), María Angeles Ezama Gil y Enrique Serrano Asenjo. Madrid, Castalia, 2005, p. 61.