

GALDÓS Y EL PENSAMIENTO UTÓPICO

GALDÓS AND THE UTOPIAN THINKING

*Lieve Behiels**

RESUMEN

Tras delimitar el concepto de ‘lo utópico’ en estudios generalistas y analizarlo en otros tantos centrados en tal tema en hitos de la creación galdosiana, este trabajo viene a demostrar que, a la postre, ‘lo utópico’ se sitúa en el campo de lo imposible pero siempre deseable; una propuesta que Galdós comparte con artistas e intelectuales europeos del cambio de siglo.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Pensamiento, Comparatismo, Crítica literaria.

ABSTRACT

After delimit the concept of ‘the utopian’ in general studies, and analyzes them in other further ways focus on Galdós’s creation, this work will demonstrate that, at the end, ‘the utopian’ takes place in the field of impossible but always desirable; one proposal that Galdós shares with other European artists and intellectuals in the turn of the century.

KEYWORDS: Literature, Thinking, Comparatism, Literary review.

PREÁMBULO

[Queda proclamada] la república por un gobierno provisional de coalición republicano-socialista. Entre los primeros decretos del nuevo régimen está el reparto gratuito de un rancho a cuenta del Estado y la proclamación de un ateísmo oficial, con incautaciones de edificios religiosos y la prohibición de celebrar actos de culto públicos. Estas medidas y el desorden que las acompañó arruinaron al gobierno. En medio del caos las regiones se proclaman autónomas, hechos que conducen a la rebelión del general Casero en nombre de una república seria y honrada. Siguió un directorio presidido por Lerroux, que inicia una fuerte política seguida de deportaciones en masa. Las elecciones subsiguientes dieron una mayoría lerrouxista, pero pronto Azcárate forma nuevo gabinete, que a su vez es sustituido por la dictadura de Lerroux. (...) [Luego] Galdós, presidente de la república, (...) pronto es asesinado.

He aquí, ligeramente manipulado, el resumen que nos ofrece Rafael Pérez de la Dehesa (1971: 411) de una novela utópica, titulada *La república española del año 191...*, publicada en Madrid en 1911 por Domingo Cirici Ventalló y José Arrufat Mestres. No sabemos cuál fue la reacción de Galdós a este ascenso al poder y este asesinato ficticio, pero la cita puede servir para indicar que la temática utópica estaba en el aire en España en las primeras décadas del siglo XX.

INTRODUCCIÓN

El título de esta intervención, “Galdós y el pensamiento utópico”, es intencionalmente amplio y permite alojar reflexiones sobre la obra galdosiana que podrían verse excluidas si partiésemos de un planteamiento estrecho de la cuestión. Por otro lado, delinear conceptualmente lo utópico es una misión aunque ardua, inexcusable si pretendemos ir más allá de los tópicos a la hora de ver qué nos ofrece Galdós en este contexto. No es infrecuente leer bajo la pluma de los galdosistas frases como «Galdós’ later work, which becomes increasingly utopian in conception» (Condé: 1990, 297) o «Desde 1890 Galdós abandona la inmediatez de lo histórico y se adentra en el juego cervantino de los encantamientos que es la utopía» (Ávila: 2009, 175). ¿Qué queremos decir exactamente al utilizar este término?

* KU Leuven.

Los estudios de la utopía se han convertido en una disciplina académica autónoma, con sus antologías y sus revistas. Allí fuimos, pues, a buscar una definición de trabajo sobre el fenómeno a fin de poder basar nuestras consideraciones sobre Galdós en unos fundamentos sólidos. Lyman Tower Sargent, en un artículo panorámico sobre el tema, define una serie de conceptos, empezando por distinguir *utopía* ('utopía') de *utopianism* (que traduzco provisionalmente por 'utopismo').¹ El 'utopismo' equivale a la 'ensoñación social' (*social dreaming*), mientras que la 'utopía' se define como una sociedad no existente descrita detalladamente y normalmente localizada en el tiempo y en el espacio (Sargent: 1994, 9). Si nos movemos dentro de las coordenadas de Sargent, el término 'utopismo' le parece convenir bastante mejor a la obra galdosiana que el de 'utopía', puesto que Galdós nunca se ocupó de construir una sociedad alternativa. Observamos que Sargent no añade calificativo alguno a sus definiciones básicas. A continuación distingue las sociedades no existentes que el autor quiere presentar como netamente mejores de la que a su lector le toca vivir, las 'eutopías', de las 'distopías', de las que intenta convencer al lector que son peores de lo que está viviendo (Sargent: 1994, 9).²

La obra de Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* ofrece una distinción parecida a la oposición entre el utopismo y la utopía: diferencia el 'impulso utópico' del 'programa utópico' en una especie de árbol genealógico que arranca con *Utopía* de Tomás Moro:

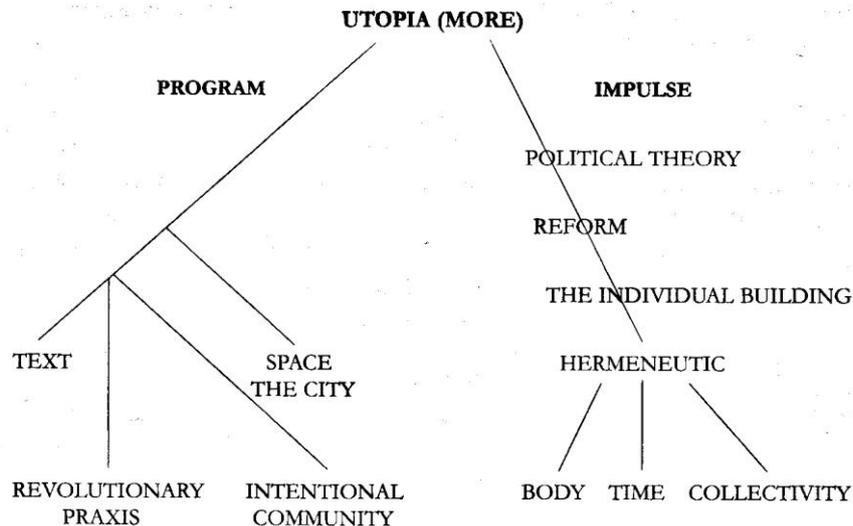


Gráfico 1 (Jameson: 2007, 4).

El lado izquierdo del esquema refiere a todo lo sistemático: puede ser tanto una ficción utópica (por ejemplo la de Cirici Ventalló y Arrufat Mestres citada al principio) como una comunidad de personas que deciden adoptar un estilo de vida totalmente alternativo, la realización en la práctica de un ideal revolucionario o la construcción arquitectónica de una ciudad 'nueva'. La característica que las une es la ambición de una totalidad cerrada. El lado derecho comprende el impulso utópico que según Jameson puede darse en el reformismo y en la teoría política 'realista' de tipo liberal o socialdemócrata no revolucionaria, o en el edificio individual como espacio de inversión utópica. Ernst Bloch dedicó *Das Prinzip Hoffnung (El principio esperanza)* a investigar las múltiples formas que puede tomar el impulso utópico en la vida cotidiana y Jameson las estructuras alrededor de tres ejes en la parte inferior derecha del esquema: el cuerpo (por ejemplo, las promesas del cuerpo transfigurado que subyacen a todos los productos de higiene y de belleza a nuestra disposición), el tiempo (la proyección hacia el futuro, presente en el título de la obra de Bloch) y la colectividad. Si queremos ocuparnos de la obra de Galdós según los términos de Jameson, es evidente que será el lado derecho del esquema el que nos interesará.

En un libro reciente sobre la ficción utópica en Occidente y en China, Douwe Fokkema establece un puente entre impulso y programa utópico al tomar como punto de partida el deseo permanente de

los seres humanos de encontrar un mundo mejor y la traducción de este deseo en la construcción de sociedades alternativas que podrían realizarse en principio (Fokkema: 2011, 15). Hace hincapié en el aspecto didáctico de la utopía puesto que nos enseña cómo hay que vivir. En la variante europea, la utopía incluye detalles sobre aspectos políticos y económicos, pero difiere del panfleto político y del programa de partido que apuntan al cambio a corto plazo, ya que la realización de la utopía puede proyectarse a veces en un futuro muy distante. Para ser convincente, la utopía se sitúa en un espacio cerrado y no contaminado por los males de la época presente (Fokkema: 2011, 15).³ Sin embargo, no por distante en el tiempo y en el espacio deja la utopía de ser pertinente para la época presente de los escritores. Es más, las utopías suelen surgir en tiempo de crisis, cuando las ideologías dominantes ya no pueden responder a las necesidades del momento (Fokkema: 2011, 16). Esto fue el caso en el siglo XVI, cuando Tomás Moro publicó en 1516 la obra que dio su nombre a todo un género. En la ‘crisis del fin de siglo’ y la transición al siglo veinte también se observa una tónica de inseguridad e insatisfacción propicias a la creación de utopías, en Europa en general y en España en particular. Los principios del liberalismo español habían sufrido una desviación al pasar a su realización histórica, desviación vigorosamente denunciada por los regeneracionistas, como Joaquín Costa, Lucas Mallada y Damián Isern (Jover & Gómez-Ferrer: 2001, 424). En su definición del regeneracionismo, José María Jover Zamora y Guadalupe Gómez-Ferrer subrayan la carga utópica del movimiento:

Impreciso y ambiguo, el término “regeneracionismo” cubre con su realidad social, con su carga utópica e incluso con su adulteración desde el poder, buena parte de la vida política española de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Una realidad social: la actitud de una burguesía media, disconforme con el sistema y con la praxis política de la Restauración. Una corriente ideológica de orientación reformista, de impostación predominantemente positivista –aunque no exenta de sólidas aportaciones krausistas, historicistas y tradicionales–, estrechamente conectada con la realidad social recién aludida e impregnada, como ella, de una fuerte carga utópica. Y, a partir del 98, un determinado “rejuvenecimiento de la imagen” por parte de la misma clase política, que asumirá desde el poder temas y actitudes formalmente regeneracionistas (425).

Ahora que disponemos de un entramado conceptual, conviene dedicar algún interés a cómo cambia la percepción del pensamiento utópico en los siglos XIX y XX. Los dos apellidos que nos vienen a la mente aquí son los de Karl Marx y Friedrich Engels, que podemos situar sin ninguna duda en el lado izquierdo, el lado sistémico, del esquema de Frederic Jameson. Aunque Marx y Engels fueron inspirados por pensadores utópicos como Saint-Simon, Fourier y Owen así como por la novela *Voyage en Icarie* (1840) de Étienne Cabet, criticaron fuertemente los ideales utópicos que no se basaban en el materialismo histórico y la lucha de clases (Fokkema: 2011, 18). Su análisis político constituía el inicio de la realización de ideales utópicos en el aquí y ahora y el punto de partida de organizaciones y programas concretos. Aunque el legado utópico fue domesticado e integrado en programas políticos a lo largo de los siglos XIX y XX, los pensadores utópicos se convirtieron en blanco de ataques de los ‘realistas’ (90). Según Engels, la teoría de la lucha de clases es la base del socialismo científico, puesto que el resultado inevitable de la lucha entre el capitalismo y el proletariado será el socialismo. El reconocimiento de esta inevitabilidad convierte la teoría socialista en científica, luego, superior al pensamiento utópico anterior, siempre según el pensador alemán (Engels: 1962, 208). En boca de un socialista científico, la utopía es casi una mala palabra. La influencia cultural de las teorías marxistas ha sido enorme a lo largo del último siglo con lo cual la mala prensa de la utopía por parte de un número importante de pensadores de izquierda ha sido una relativa constante, pongamos hasta 1968.⁴ Pero como en las democracias occidentales las sociedades comunistas fueron percibidas como realizaciones desviadas y nefastas de las ideas utópicas del siglo XIX, todo pensamiento utópico, sea del tipo programático o del tipo de la ‘ensoñación social’ se ha visto teñido negativamente. Esta desconfianza hacia el pensamiento utópico por partida doble no ha dejado de influir en los juicios sobre la obra galdosiana de principios del siglo XX, cuando se habla despectivamente del ‘estilo de la vejez’ de Galdós (Schraibman: 1961).

Intentemos ahora situar la figura y la obra de Galdós en el entramado teórico esbozado. Galdós no se dedica a construir mediante la ficción narrativa o teatral sociedades alternativas, edificando estructuras político-sociales inéditas,⁵ sino que, sobre todo en las obras escritas en el período del fin de siglo

y posteriores, permite asomarse a sus lectores a lo que podría ser una vida mejor para los españoles.⁶ En lo que sigue vamos a preguntarnos, pues, en qué consiste el ‘impulso utópico’ de Galdós en términos de Jameson, su ‘ensoñación social’ en términos de Sargent.

LA DIGNIFICACIÓN DEL PASADO O LA ENSOÑACIÓN RETROSPECTIVA

Galdós sabía que si quería intervenir como escritor en la vida de su tiempo, los procedimientos realistas-naturalistas que había utilizado con tanto éxito en décadas previas ya no le podían servir. Duda de la utilidad de su obra realizada, a la que había asignado un propósito didáctico además de estético. Como dice Joaquín Casaldueiro:

Galdós se ve obligado a preguntarse cuál es el valor de su propia obra con respecto a España. ¿Bastaba haber expuesto los errores que se habían cometido? Censurar vigorosamente al clero, echar en cara al ejército su estrechez de miras y a los políticos su rastrero nivel, ¿era suficiente? (...) Galdós, en lugar de la ‘historia de lo que fue’, cree que hubiera tenido que escribir la ‘historia de lo que debía haber sido’. No una historia imaginaria, sino una utopía del pasado; no una historia normativa, sino combativa, esto es, junto al diagnóstico la manera de vencer al mal (Casaldueiro: 1970-1971, 138-139).

Galdós no solo sitúa la ‘ensoñación social’ en el presente, sino que también reacomoda el pasado para instalar allí retrospectivamente una historia con más garantías para un presente y un futuro dignos. Este tratamiento paradójico de la historia se puede observar tanto en los *Episodios Nacionales* como en el teatro galdosiano.

Escribir la ‘historia como debiera ser’ es la misión de uno de los historiadores locos más entrañables que figuran en la obra galdosiana: Juan Santiuste, alias *Confusio*, que a raíz de los traumas que le causaron sus encontronazos con la historia presente (entre otras las sangrientas batallas de la guerra de Marruecos) ya no puede funcionar en la sociedad contemporánea y es salvado de la miseria por Pepe Fajardo, marqués de Beramendi, que le mantiene en vida a cambio de la redacción de la *Historia lógico-natural*.⁷ En el episodio *Prim*, que trata de los años comprendidos entre 1861 y 1866 y que se publicó en 1906, se nos explica el punto de partida de esta empresa historiográfica: «los sucesos son como deben ser» (*Prim*, cap. VII, Pérez Galdós: 2009, 1104). En consecuencia, Fernando VI y su hermano Carlos María Isidro mueren fusilados antes de poder cometer graves atropellos; durante la minoría de edad de la pequeña Isabel, hija de Bárbara de Braganza, la regencia la componen grandes figuras de ambos extremos del espectro político: Mendizábal, Istúriz y Zumalacárregui. *Confusio* inventa una Federación de los Estados Hispanos con dos grandes bloques, el castellano y el aragonés, que resuelven sus diferencias mediante una reedición de los Reyes Católicos: Isabel se casa con el príncipe de Aragón y la pareja se comporta como unos reyes constitucionales que respetan las leyes emanadas de las cortes. *Confusio* se sitúa a una distancia mental tan grande de los hechos que el orden cronológico de los sucesos deja de tener interés. Así puede permitirse anunciar, en las postrimerías del reinado de Isabel II, que:

El reinado de Alfonso Doce será dilatado y próspero. No habrá pronunciamientos, porque el rey sabrá usar con tino la prerrogativa moderatriz y alternar con discreta cadencia y turno las dos políticas, reformadora y estacionaria. No habrá guerra civil, porque he tenido buen cuidado de matar y enterrar muy hondo a don Carlos y toda su prole, y de añadidura he ido escabechando y poniendo bajo tierra a todos los españoles que salían con mañas de cabecillas, y a todos los curas de trabuco (*La de los tristes destinos*, cap. XI, Pérez Galdós: 2009, 1259).

Confusio quita y pone personajes y acontecimientos porque le interesa comunicar una verdad poética. La autenticidad le importa más que la verosimilitud. El efecto que tiene este bricolaje con los pedazos de la historia contemporánea es que el lector puede llegar a la conclusión de que la historia tal como la conoce no tiene un carácter forzoso y que la ruptura del encadenamiento de sucesos desastrosos del siglo XIX español puede ser liberadora.

En su última obra de teatro, *Santa Juana de Castilla* (1918) podemos observar un movimiento parecido.⁸ Galdós sueña la historia de la reina de Castilla postergada por sus contemporáneos y por la

historia ‘oficial’. El jesuita Francisco de Borja fue mandado por Felipe II a Tordesillas para ser el confesor y asegurarse de la ortodoxia católica de la abuela del rey en los últimos días de su vida. La ensoñación consiste en convertir la última confesión de la reina, en una reivindicación por Juana y Francisco de Borja juntos de la tolerancia religiosa erasmiana. El espectador de la obra no puede sino preguntarse qué habría sido de España si los Austrias hubiesen preferido la tolerancia en vez de la defensa del catolicismo romano a golpes inquisitoriales y gracias a la realización escénica de esta opción, gracias a esta decidida ensoñación, la obra abre una ventana en la conciencia del público que le permite asomarse a esta posibilidad.⁹

LA VIDA DESEABLE

Consideremos ahora los elementos necesarios para la vida más deseable que encontramos una y otra vez en la obra de Galdós del período del fin de siglo y principios del siglo XX. Es evidente que es imposible dedicarles a todos la atención que se merecen.

UNA DEMOCRACIA LAICA Y UN ESTADO DE DERECHO

Para nuestro autor, la vida buena no se concibe en un sistema político corrupto en el que se falsifican los resultados electorales y las leyes se tergiversan a fin de aprovechar a los de siempre.¹⁰ De allí la crítica contra los caciques, como en *El caballero encantado* (1909), cuando Tiburcio de Santa Inés cuenta que por negar el paso por su huertecilla al carro de Zacarías Escopete, consuegro de Crisanto Gaitón, miembro del clan de los Gaitones que controla la comarca, terminaron por embargarle todos sus bienes. Concluye el personaje:

Colorín, colorao... Y se acabó, porque la pillería de los Gaitones y Escopetes me despejó de mi propiedad, ayudada de la Justicia, que aquí es la máscara que se ponen los malos para que el latrocinio parezca ley. Así los lobos se disfrazan de pastores, y las cepas y trampas están hechos con trazas legales para que fácilmente caigamos, y en ellos dejemos hacienda y vida (Pérez Galdós: 1982, 293).

En *Mariucha* (1903), Cesáreo, el hermano de la protagonista y prototipo del cacique joven de edad pero continuador convencido de un sistema caduco, amenaza al pretendiente de Mariucha con el peso de la ley para contrarrestar su proyecto de matrimonio. A pesar de su admiración por Pablo Iglesias,¹¹ Galdós no presenta en su obra de ficción figuras de grandes líderes políticos positivos en un papel de protagonista como hace, por ejemplo, Ibsen en *El enemigo del pueblo* (1882), obra en la que la lucha por un poder público decente constituye el núcleo de la obra.

Otro obstáculo que hay que remover para que la vida pública funcione mejor es la losa que colocan ciertas órdenes religiosas sobre la libertad del pensamiento, su intromisión en la vida conyugal y familiar y su dominio de la educación de las élites. El anticlericalismo y el anti-jesuitismo que Galdós compartía con muchos coetáneos suyos liberales y socialistas ya han sido ampliamente comentados en la copiosa bibliografía que existe en torno al estreno de *Electra*,¹² de modo que tampoco insistimos en este tema. Apuntemos, sin embargo, que Galdós no tiene nada en contra de la vida religiosa en sí y distingue entre clero regular y clero secular. Si quisiera desembarazar a España del primero, reivindica la presencia del segundo:

Desembarazada España de la *turbamulta* de frailes y jesuitas, quedaría bajo su tradicional constitución religiosa, gobernada espiritualmente por sus obispos y su clero secular que, actuando solo y libre, sin la diabólica inspiración ignaciana, reinaría pacíficamente, respetuoso y respetado.¹³

LA EDUCACIÓN LAICA

En ‘ensueño social’ Galdós comprende otro elemento constante: su preocupación por la educación que comparte con todo el espectro liberal y progresista de su época¹⁴ y que se encuentra a lo largo de

toda su producción literaria. Las figuras más positivas de varias importantes obras de ficción escritas en las primeras décadas del siglo veinte son maestras. En *El caballero encantado* (1909), la amada del caballero Tarsis, Cintia, tiene que pasar, como su amante, por un proceso iniciático que la enfrenta con las penalidades que sufre el español de a pie en el cambio de siglo. Él conoce por experiencia el trabajo de peón en el campo y el de picapedrero en una cantera; ella es maestra de chicos pequeños en una aldea perdida. Atenaida, la sabia protagonista de *La razón de la sinrazón* (1915), igualmente es institutriz. En *La primera república*, Floriana, vanamente perseguida por Tito Liviano y novia del forjador de voluntades, es maestra y predestinada a producir una amplia descendencia de maestras:

Las divinidades que gobiernan el mundo han dispuesto que el Fuego plasmador se una en coyunda estrecha con la Feminidad graciosa y fecunda, para engendrar la felicidad de los pueblos futuros. Antes que acabe esta generación se ha de ver en pos de Floriana un enjambre de mil niñas, que al llegar a la edad juvenil encarnarán la belleza, la ternura, la gracia y sutileza educativa que has admirado en la excelsa regidora de esa humilde escuela. Cada una de esas mil criaturas, hijas de Floriana, dará al mundo otras mil. Ya puedes comprender que con un millón de maestras como esta que has visto, tu patria y las patrias adyacentes serán regeneradas, ennoblecidas y espiritualizadas hasta consumir la perfecta revolución social (Pérez Galdós: 2010, 552).

A pesar de su retórica entre irónica e hiperbólica, la idea expresada en esta cita corresponde bastante a lo que Galdós, juntamente con los regeneracionistas, pretendía: reeducar toda la sociedad española, no solo los niños. En uno de sus artículos más conocidos, “Soñemos, alma, soñemos” (1905), leemos:

Como el agua a los campos, es necesaria la educación a nuestros secos y endurecidos entendimientos. (...). Procuremos, grandes y chicos, instruirnos y civilizarnos, persiguiendo las tinieblas que el que menos y el que más lleva dentro de su caletre. El cerebro español necesita más que otro alguno de limpiones enérgicos para que no quede huella de las negruras heredadas o adquiridas en la infancia (Pérez Galdós: 2004, 876).

LA PAREJA

Consideremos ahora una base importantísima de la ensoñación social de Galdós: la constitución de una pareja feliz, «una pareja regenerada, voluntariosa, programática del nuevo y deseado orden social» (Román Román: 1998, 170). Todos recordamos la definición de la clase media que dio Galdós en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado “La sociedad presente como materia novelable”, de 1897:

Esta enorme masa sin carácter propio, que absorbe y monopoliza la vida entera (...), acabará por absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales. Cuando esto llega, se ha de verificar en el seno de esa muchedumbre caótica una fermentación de la que saldrán formas sociales que no podemos adivinar, unidades vigorosas que no acertamos a definir en la confusión y aturdimiento en que vivimos (Pérez Galdós: 2004, 110).

En su obra madura, Galdós va a experimentar con estas formas sociales y unidades vigorosas diferentes, tanto en sus novelas como en los *Episodios Nacionales* de las últimas series y en el teatro. Da su oportunidad a las parejas fruto de la atracción y combinación de contrarios. Es una manera de dar cuenta, figuradamente, de la inestabilidad social y de las posibilidades que esta ofrece a los que no se dejan atrapar por el inmovilismo. Un ejemplo de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*: Santiago Ibero y Teresa Villaescusa, el militar revolucionario de ascendencia hidalga y la cortesana arrepentida, hija de la pequeña clase media madrileña. Esta pareja cargada de simbolismo nacional aunque solo fuese por sus nombres (Behiels: 2001, 174-175) busca un lugar para realizar su vida fuera del suelo patrio donde quedarían ahogados bajo el peso de los prejuicios y lo encuentra en París.

Otro ejemplo lo constituyen los protagonistas de *La loca de la casa* (1893), Victoria de Moncada y José María Cruz. Él, prototipo del ganador en un contexto de capitalismo salvaje, casi una caricatura del hombre de negocios solo interesado por el dinero, ella, novicia en búsqueda de anulación personal y sacrificio para la mayor gloria del Señor. Él, antiguo criado de la casa, que conoció a su futura desde cuando era niña, hija de una familia entonces rica, ahora venida a menos. El propósito del ex plebeyo Cruz al buscar el enlace con la casa de Moncada es, precisamente, «absorber los desmedrados restos de las clases extremas, depositarias de los sentimientos elementales», como explicaba Galdós en su discurso a la Real Academia. Así lo declara Cruz a Victoria:

Los que nos elevamos rápidamente por nuestro propio esfuerzo, o ayudados de una loca fortuna, gustamos de enlazar el pasado con el presente; y de emparejarnos con los que ya eran poderosos cuando nosotros éramos humildes. (...) Y yo, hombre rudo, endurecido en las luchas con la Naturaleza; yo, que fui y quiero seguir siendo pueblo, deseo que el pueblo se confunda con el señorío, porque así se hacen las revoluciones... sin revolución... quiero decir... (Pérez Galdós: 1951, 580).

Para los espectadores y críticos fieles a «la antigua tradición de que han de acabar con boda todas las comedias», como decía Larra, ya harto de ella en 1834 (Larra: 1968, 533), el clímax de la obra consistía en el momento en que Victoria, quitándose la toca y descubriendo una espléndida cabellera, significaba que ella sería la esposa de Cruz. Así quedaba salvado el honor de la casa y Gabriela, la hermana de Victoria, podía casarse con el elegido de su corazón. Sacrificio cumplido.¹⁵ Pero desde la perspectiva del impulso utópico, podemos considerar que lo más interesante ocurre después, cuando los protagonistas aprenden a resolver sus conflictos mediante el diálogo, excluyendo la violencia.¹⁶ Aunque antes de su matrimonio Victoria reprocha a Cruz que pretenda comprar a Gabriela a cambio de la salvación de la casa de Moncada, diciendo que «no se cotizan aquí, como si fueran pacas de algodón las criaturas humanas» (579), después de su matrimonio entabla con Cruz un permanente proceso de negociación, integrando en su ‘propuesta única de venta’ su trabajo de contable, su feminidad y, arma suprema, su maternidad (Condé: 1990, 233).¹⁷ Victoria consigue así mover a Pepet a una redistribución de la que también se van a aprovechar los Malavella, otra familia venida a menos. La acendrada fidelidad de Victoria a su imposible marido provoca una crisis en su antiguo novio, Daniel Malavella, también propenso al escapismo religioso, hasta tal punto que este abandona el proyecto de ingresar en un monasterio franciscano para sacar adelante el bufete familiar y convertirse en un ciudadano de provecho.

En la atracción de los contrarios no siempre están en un primer plano las diferencias sociales. Así, por ejemplo, en el caso de *Voluntad* (1895) Isidora y Alejandro se separan después de una breve *liaison* más a causa de sus respectivos temperamentos, reflexiva y emprendedora ella, pasivo, despreocupado y melancólico él, que por cuestiones de rango o de dinero. Los acontecimientos constituyen un ejemplo extremo de inestabilidad financiera: mientras Isidora consigue justo salvar de la ruina la tienda de tejidos de sus padres, Alejandro pierde todos sus bienes debido a un desfalco. Esta sacudida transforma su escala de valores y le abre a un futuro de trabajo junto con Isidora, encarnación de la «mujer nueva» galdosiana.¹⁸

Una atracción y fusión de los contrarios de tipo muy diferente se nos ofrece en *Electra* (1901). Los dos personajes son originarios del mismo medio social, con lo cual la diferencia de clases no interviene aquí. Debido a la diferencia de edad, Máximo es hasta cierto punto una figura paternal más en la obra y no existe realmente un equilibrio de fuerzas entre él y Electra. Pero a diferencia de los seudopadres deficientes o francamente nocivos y peligrosos (Leonardo Cuesta, Salvador Pantoja)¹⁹ que acechan a la muchacha traumatizada, Máximo le recomienda la independencia y la insubordinación (Pérez Galdós: 1951, 860). La complementariedad que se instaura es la de la madurez y de la juventud, la de la ciencia árida y de la imaginación. Exclama Máximo: «¡Oh! Electra, tú, juguetona y risueña, ¡cuán llena de vida y de esperanzas, y la ciencia qué yerta, qué solitaria, qué vacía!» (876). En el tercer acto de la obra Máximo y Electra juegan al matrimonio: él hace cálculos y da órdenes a sus ayudantes de laboratorio, ella se mete en el papel de ‘ángel del hogar’, poniendo orden, limpiando, preparando la comida, vigilando el sueño de los hijos pequeños de Máximo, demostrando competencia doméstica en la elección del vino. Simbólicamente, el matrimonio tiene lugar en el laboratorio, cuando dos metales,

el aluminio y el cobre, llegan al punto de fusión. Así lo expresa el marqués de Ronda en un brindis: «Permitidme, amigos del alma, que brinde por la feliz unión, por el perfecto himeneo de esos benditos metales» (878-879). La fusión de metales y la aleación como metáfora de la unión sexual figuran en muchas tradiciones simbólicas y Galdós supo aprovecharla plenamente.²⁰ Como las bodas ya han sido celebradas, la obra puede terminar en el momento del rescate de Electra por Máximo.

UN LUGAR PARA SER FELICES

¿Cuál es el espacio en el que una pareja feliz puede seguir siéndolo? Volvamos un instante a Santiago Ibero y Teresa Villaescusa que dejaron Madrid para establecerse en París. En el primer episodio de la quinta serie, *España sin rey* (1908), se vuelve la vista atrás hacia la pareja central de la cuarta serie. Carlos Clavería, amigo de Santiago Ibero padre, se ha encontrado con ellos y lleva noticias a la familia. Medita sobre las razones por las que en París se puede realizar lo que es imposible en España:

Había parejas mixtas y parejas totalmente exóticas, que en el ambiente de la gran ciudad, tan rico en principios vitales, habían llegado a rehacer la existencia en nuevos moldes, encontrándose poseedoras de cualidades que procedían ciertamente de un tronco étnico lejano, pero que en él no tuvieron efectividad por causas invisibles. En presencia de estos fenómenos, el curioso trataba de indagar la causa o raíz de la fuerte concreción vital que París poseía. ¿Era por ventura la facilidad de la subsistencia, el vivir cómodo, la pronta y eficaz recompensa del trabajo, la puntualidad, la formalidad, el cumplimiento de las leyes, la blandura de estas, la soberana tolerancia religiosa, que por su extensión y benignidad más parecía obra de la naturaleza que de los hombres? (Pérez Galdós: 2010, 134-135).

Se trata evidentemente de una serie de preguntas retóricas: París daba lo que Madrid negaba.²¹ Además de ofrecer un mundo de posibilidades abiertas a mujeres y hombres con iniciativa para lograr una vida material más satisfactoria, vivir en París significa liberarse de los asfixiantes prejuicios sociales que amenazan la felicidad de las parejas no convencionales. Otras parejas se deciden por América, como el bastardo Víctor que, provisto de un título de ingeniero y de experiencia laboral conseguida en Bélgica, va «a una comarca industrial del Estado de Pensilvania, en calidad de emigrante» (694) llevando consigo a Rosario, la empobrecida duquesa de San Quintín.

Pero existen otras posibilidades. La otra pareja revolucionaria de la cuarta serie de los *Episodios Nacionales*, el obrero Leoncio Ansúrez y la burguesa malcasada Virginia Socobio encuentran refugio en el campo. En su primera carta a Pepe Fajardo la fugitiva canta las alabanzas de su nueva vida:

Dos semanas llevamos albergados en un magnífico garitón, llámalo más bien pajar, donde no pagamos alquiler. Nos han dado esta espaciosa vivienda de teja vana y paredes de tablas a condición de que trabajemos. ¿En qué? No te lo digo. Él y yo trabajamos, y sin gran apuro nos ganamos la casa y el sustento. Dormimos tranquilos, nos levantamos antes que el sol, y oímos los canticios de las aves del cielo, que nos regocijan el alma. Rendidos nos acostamos a la entrada de la noche; y como a nadie envidiamos ni nadie nos envidia ni tenemos cavilaciones, nos coge pronto el sueño (*La revolución de julio*, cap. VIII, Pérez Galdós: 2009, 460).

Aunque el idilio campestre no puede perdurar, Virginia no vuelve al redil y termina instalándose con Leoncio en un barrio popular de Madrid. El campo como espacio del amor, de liberación del cuerpo y de libertad sexual también está presente en algunos cuentos ‘inverosímiles’ de Galdós como *Celín* (Smith: 1992, 95-102). Incluso en textos de tipo ensayístico encontramos la ‘ensoñación social’ de un universo campesino feliz. El artículo ‘Rura’ (1901) concluye del modo siguiente:

El labrador se ha declarado plebeyo sin redención posible y pobre de solemnidad. Vamos a la perdición si no impulsamos en el siglo que empieza la magna obra de ennoblecer al labrador, de armarle caballero, de hacerlo rico y sabio para que constituya la primera y más poderosa de las clases sociales. Señales hay en estos tiempos de que los venideros marcarán esa dirección en los destinos de España; y si así fuere, los que empalmen el siglo XX con el XXI

verán entre otras maravillas el prodigio de la Civilización Bucólica, la agricultura presidiendo todas las artes, el villano engrandecido, las ciudades estacionadas a las orillas de los campos, los palacios entre mieses, la humanidad menos triste que ahora, la tierra, engalanada, cubierta de toda hermosura, más joven cuanto más arada, más linda cuando menos virgen (Pérez Galdós: 2004, 863-864).

Este final es tal vez la máxima expresión del ‘impulso utópico’ con respecto al mundo agrario. Pero conviene no olvidar que antes de llegar a esta conclusión, Galdós critica explícitamente el absentismo de los grandes propietarios y las condiciones de vida indignas de los trabajadores del campo y reivindica la necesidad de conciliar la vida urbana con la vida agrícola «aspirando a la suprema síntesis» (860). Para comprender la producción literaria del Galdós maduro, erraríamos si nos forzamos a escoger entre su enfoque descriptivo y crítico y el enfoque de ensoñación utópica.²² La base del segundo se encuentra en el primero. Así, en *El caballero encantado* conviene tomar al pie de la letra el subtítulo *Cuento real... inverosímil*. Tanto importa la descripción de la miseria extrema en la zona de Numancia como el diálogo en que el maestro venido a menos, don Alquiborontifosio, y el cura de Boñices sacan a relucir su erudición en materia de padres de la Iglesia para defender la idea de que la tierra tiene que ser de todos (Pérez Galdós: 1982, 251-252).²³

EL TRABAJO

Si la fuerza que atrae a dos jóvenes enamorados vence las diferencias de origen social, de posibilidades financieras o de temperamento, su futuro se basa en el trabajo. Galdós lleva al escenario la trastienda de un comercio de tejidos (en *La voluntad*), el espacio de trabajo de un grabador (en *El tacaño Salomón*), el laboratorio de un ingeniero (en *Electra*), hasta la tienda de un vendedor de carbón con el dueño ennegrecido por el polvo de su mercancía (en *Mariucha*). En *Celia en los infiernos* (1913) nos introduce en una trapería de los barrios bajos madrileños. Celia es una rica heredera que busca hacer el bien con sus inmensos capitales. Está enamorada de un empleado suyo, Germán, que tiene un amorío con Ester, la hermana de leche de Celia. En su inmadurez emocional echa de su casa a Ester porque le tiene celos y despide de su servicio a Germán. Se arrepiente de su decisión no meditada y va a buscar a la pareja para pedirle perdón y asegurar su bienestar material. En su ‘descenso a los infiernos’ sociales, que se puede leer en clave de viaje iniciático (Behiels: 1988) se disfraza de paleta en busca de colocación. Le cuesta mantener la ficción porque su voz y su manera de hablar la traicionan.

Es muy fácil criticar la poca verosimilitud de esta empresa. Pero como la realidad suele sobrepasar la ficción, quisiera recordar aquí la verdadera historia de Beatrice Potter Webb. Esta hija de buenísima familia –su padre se había enriquecido invirtiendo en la construcción de ferrocarriles en Estados Unidos y en Inglaterra está predestinada a una boda con un buen partido, pero tiene una pasión en la vida: el estudio y la investigación sociológica. Se interesa por las condiciones de trabajo de las mujeres en los talleres del East End de Londres, y después de unos días de entrenamiento en los que intenta aprender a coser, se disfraza de mujer pobre y va a pedir trabajo en una empresa familiar donde se hacen pantalones. No tiene la destreza necesaria para seguir el ritmo de trabajo y cumplir con las exigencias de calidad, pero la solidaridad de otras mujeres que le enseñan y la ayudan, a pesar de que pierden dinero porque el trabajo es a destajo, le llega al alma. El segundo día, la dueña del taller dice que a cualquier otra la hubiera puesto ya de patitas en la calle, pero que hay algo en su cara y en su voz que la fascina. Beatrice Potter salva su anonimato diciendo que antes no solía necesitar trabajar para vivir y que había tomado este empleo a la espera de otra cosa.²⁴ Al día siguiente, ya no vuelve. La experiencia le bastaba. Beatrice Potter fue cofundadora de la Sociedad Fabiana (*Fabian Society*), cuyos miembros querían realizar los principios del socialismo democrático mediante reformas graduales –su impulso utópico. Allí conoció a los futuros fundadores del partido laborista inglés, entre otros a Sidney Webb, con el que se casó. Juntos escribieron numerosos libros y crearon en 1895 la Escuela de Economía y Ciencias Políticas de Londres (London School of Economics and Political Sciences, LSE), uno de los centros de estudios sociales más importantes en el mundo.

Pero volvamos a los bajos fondos de Madrid de la mano de Celia y de su ayo y consejero José Pastor que han conseguido localizar a Ester y Germán, ahora pareja estable que trabaja en la trapería de Cross, él en la administración, ella como capataza. Celia descubre que Ester no anda buscando compañía sino que ha conseguido labrarse un camino hacia la felicidad trabajando e imponiéndose a su

compañero. Pero sobre esta precaria estabilidad pesa una amenaza: la venta de la fábrica a una empresa extranjera. Entonces, Celia transfiere el amor que siente por su hermana de leche Ester y el que sentía por Germán a la comunidad de la trapería. Dicho de otro modo: transforma su proyecto inicial de socorrer a la pareja en un proyecto de inversión industrial y compra la trapería, comprometiéndose además a dar participación a los obreros en los beneficios y a establecer pensiones para los que se retiran. Celia realiza así el «equilibrio social» cuya necesidad Germán le había explicado al principio de la obra (Pérez Galdós: 2006, 335).²⁵ En su estancia en los ‘infiernos’, Celia ha conocido a Leoncio, prototipo del sindicalista socialdemócrata, y le ofrece los medios para «un viaje por el extranjero, para completar sus estudios de la cuestión social» (Pérez Galdós: 2006, 335), anunciando sus propios proyectos de viajes internacionales y de estudio, con lo cual la asociación con Beatrice Potter Webb tal vez no resulte totalmente descabellada.

Galdós tiende a una visión integradora de la sociedad y cree necesarios grandes esfuerzos para establecer el equilibrio social, armonizando capital y trabajo. El uno de mayo de 1907 escribe:

Hay que contar siempre con que la justa remuneración del trabajo ha de producir maravillas que hoy desconocemos. Un porvenir cuya lejanía no podemos precisar nos muestra confundidas o armónicamente conectadas las tres ruedas de la actividad humana: Arte, Capital, Trabajo (citado en Fuentes: 1982, 56).

Para sintetizar la visión de Galdós sobre el trabajo, podríamos decir que cree fuertemente en el valor de la iniciativa personal de hombres y mujeres capaces de abandonar su marco de referencia social y cultural para arriesgarse a organizar su vida de manera inédita.²⁶ En sus obras de teatro, Galdós muestra cómo unas acciones a primera vista irrelevantes pueden poner en marcha la imaginación constructiva y fecunda²⁷ y conducir a abrir un camino nuevo. Así, por ejemplo, Mariucha, cuando León se niega a prestarle dinero y le explica el motivo de esta decisión, comprende la lección y coloca la base de su negocio de accesorios de moda vendiendo un lujoso vestido de fiesta a la alcaldesa del pueblo. La transformación de su marco de referencia le permite hacer el inventario de sus posibilidades y de sus haberes bajo otra luz.

En la obra de Galdós, la dignificación del trabajador pasa también por su mitificación. El mito de Vulcano (Behiels: 1998) vuelve a la vida en la figura del novio de Floriana, el forjador descrito como una estatua griega en el Episodio *La primera república*: «el forjador se quitó el mandil de cuero, dejando ver un tórax espléndido, cual yo no lo había visto nunca en carne mortal. La cabeza y el rostro eran de una hermosura sólo comparable a la que nos ha transmitido la estatuaria helénica» (Pérez Galdós: 2010, 549). Este atleta «de labios de mármol» (552) no forja metales, sino caracteres.

En su visión positiva y ennoblecedora del trabajo, Galdós no se encontraba solo. La reivindicación del valor del trabajo es, evidentemente, uno de los fundamentos del movimiento socialista. Pero también el mundo del arte de finales del siglo XIX contribuyó a enaltecer la figura del obrero. Pensemos en la novela *Travail* de Émile Zola de 1899 en la que el autor construye un mundo de trabajo equilibrado, donde se integran el capital y la ciencia (representados por el personaje Jordan), el trabajo y el carisma de Luc Froment, el protagonista de la novela, y el amor de Josine, la mujer de Luc (Behiels: 2000, 226). Estos elementos están igualmente presentes en *Electra* y exceptuando la ciencia, en *Celia en los infiernos*. Zola se daba perfectamente cuenta del ‘ensueño social’ que teñía sus últimas obras y lo reivindicaba. En 1899, escribió a Octave Mirbeau: «Llevo cuarenta años disecando, hay que permitir a mi vejez soñar un poco» (Mitterand: 1991, 85). En las artes plásticas también observamos una tendencia similar, ejemplificada en la obra espléndida del escultor belga Constantin Meunier, cuyas esculturas de gran tamaño de sembradores, forjadores, y obreros metalúrgicos siguen presentes en el paisaje urbano de Amberes, Bruselas y Lieja.

CONCLUSIÓN

La ‘ensoñación social’, el ‘impulso utópico’ de Galdós, le llevaba a desear para los españoles un país con más democracia, más justicia, más negociación, menos hipocresía social, una educación laica orientada al desarrollo de todas las facultades del ser humano, una sociedad sin barreras al amor basadas en la clase o en el dinero, el reconocimiento del trabajo en la empresa, en la industria, en el campo, como una actividad ennoblecedora. Mientras escribía los textos en los que resuena este deseo, se em-

pezaban a tomar medidas legales para acercar su realización, con lo cual no se pueden calificar de ‘utópicos’ en el sentido banal de ‘imposibles’. Aspectos de este mismo impulso utópico los comparte con otros artistas e intelectuales europeos del cambio de siglo. Galdós abre la veta de su ‘imaginación mitológica’²⁸ para evocar figuras de hombres y mujeres que han dejado atrás el marco de referencia de la España de la restauración para abrirse un espacio nuevo. El cuadro final de *La razón de la sinrazón* puede considerarse ejemplar en este sentido: la maestra Atenaida y Alejandro, señorito redimido metido a labrador, con una bandada de pequeños escolares jugando al fondo. «¿Es esto soñar?», preguntaba Galdós en el artículo “Soñemos, alma, soñemos”, y contestaba: «¡Desgraciado el pueblo que no tiene algún ensueño constitutivo y crónico, norma para la realidad, jalón plantado en las lejanías de su camino!» (Pérez Galdós: 2006, 877).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁVILA ARELLANO, J. “La España encantada de Benito Pérez Galdós”, Arencibia, Y., Escobar, M. P., Quintana, R. M., *Galdós y el siglo XX. Actas VIII Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2009, pp. 174-182.
- BEHIELS, L., “Elementos míticos en *Celia en los infiernos* de Galdós”, *Les mythes et leur expression au XIXe siècle dans le monde hispanique et ibéroaméricain*. Etudes réunies par Claude Dumas, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988, pp. 121-135.
- BEHIELS, L., “El universo campesino como espacio alternativo en la obra tardía de Benito Pérez Galdós”, Covo, J. (ed.), *Historia, espacio e imaginario*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 145-153.
- BEHIELS, L., “La forja de Vulcano en la obra tardía de Benito Pérez Galdós”, Barrera Vidal, A. (coord.), *Plvs vltra. Miscelánea de temas lingüísticos, literarios y didácticos en homenaje al Profesor Jacques de Bruyne*, Luxembourg, Etudes Romanes. Centre Universitaire du Luxembourg, 1998, pp. 43-51.
- BEHIELS, L., “El último Zola y el último Galdós”, Arencibia, Y., Escobar, M., Quintana, R. M., *VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 223-232.
- BEHIELS, L., *La cuarta serie de los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.
- BENETON, P. & TOUCHARD, J., “Les interprétations de la crise de mai-juin 1968”, *Revue française de science politique*, 20, 3, 1970, pp. 503-544.
- CARDONA, R., *Galdós ante la literatura y la historia*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.
- CASALDUERO, J., “Historia y novela”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 250-251-252 (octubre 1970 a enero 1971), pp. 135-142.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- COFFEY, M., “Conflictos económicos y culturales en el teatro de Galdós”, Arencibia, Y., Escobar, M., Quintana, R. M., *VI Congreso internacional galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 745-756.
- CONDÉ, L., *Stages in the Development of a Feminist Consciousness in Pérez Galdós (1843-1920). A Biographical Sketch*, Lewiston/ Queenston/ Lampeter, Edwin Mellen Press, 1990.
- DENDLE, B., *Galdós. The Mature Thought*, Kentucky, University of Kentucky Press, 1981.
- ENGELS, F., *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, Marx, K., Engels, F., *Werke*, 19, Berlin, 1962, pp. 189-228.
- FINKENTHAL, S., *El teatro de Galdós*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1980.
- FOKKEMA, D., *Perfect Worlds. Utopian Fiction in China and the West*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.
- FUENTES, V., *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*. Cabildo Insular de Gran Canaria/Universidad de la Laguna: Secretariado de Publicaciones, 1982.
- JAMESON, F., *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London/New York, Verso, 2007.
- JOVER ZAMORA, J. & GÓMEZ-FERRER, G., “Sociedad, civilización y cultura”, Jover Zamora, J., Gómez-Ferrer, G. & Fusi Aizpurúa, J. P., *España: sociedad, política y civilización*, Madrid, Editorial Debate, 2001, pp. 359-427.
- LAKHDARI, S., “La nueva tópica galdosiana”, Jacqueline Covo (ed.), *Historia, espacio e imaginario*. Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 137-143.
- LARRA, M. J., *Artículos completos*. Recopilación, prólogo y notas de Melchor de Almagro San Martín, Madrid, Aguilar, 1968.
- LIDA, D., “Sobre el «krausismo» de Galdós”, *Anales galdosianos*, 2, 1966, pp. 1-27.
- LIS PALACIOS, I., “Cuestión social y educación: un modelo de regeneracionismo educativo”, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, 4, 1985, pp. 305-320.
- MAINER, J. C., “Cien años después: sobre *Electra*”, Arencibia, Y., Escobar, M., Quintana, R. M., *VII Congreso Internacional Galdosiana. Galdós y la escritura de la modernidad*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2004, pp. 957-972.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, C., *Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós*, Madrid, CSIC, 1983.
- MITTERAND, H., “Le quatrième Zola”, *Œuvres et critiques*, 16, 2, 1991, pp. 85-96.
- MORA GARCÍA, J. L., “The Historical and Aesthetic Truth of *Santa Juana de Castilla* by Benito Pérez Galdós”, Gómez, M. A., Juan-Navarro, S. & Zatlín, P., *Juana of Castile: history and myth of the mad queen*, Cranbury, NJ, Associated University Presses, 2008.
- ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Madrid, Crítica, 1995.
- PÉREZ DE LA DEHESA, R., “La novela utópica en España”, *AIH Actas IV*, 1971, pp. 407-411.
- PEREZ GALDÓS, B., *Obras completas*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos por Federico Carlos Sainz de Robles. Tomo VI. Novelas–Teatro–Miscelánea, Madrid, Aguilar, 1951.
- PÉREZ GALDÓS, B., *El caballero encantado*. Edición de Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1982.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Prosa crítica*. Introducción y edición de José Carlos Mainier. Notas de Juan Carlos Ara Torralba, Madrid, Espasa Calpe, 2004.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Edición de Dolores Troncoso. Introducción de Carmen Luna Sellés, Barcelona, Ediciones Destino, 2009.
- PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios nacionales. Quinta serie. Revolución y Restauración*. Edición, introducción y apéndices de Dolores Troncoso, con la colaboración de Macarena Cuiñas y Carmen Luna, Barcelona, Ediciones Destino, 2010.

- RAMOS-GOROSTIZA, J. L., "Socio-economic Utopianism in Spain at the End of the Nineteenth Century: *La Nueva Utopía* by Ricardo Mella", *Utopian Studies*, 20, 1, 2009, pp. 5-39.
- RIBBANS, G., "'La historia como debiera ser': Galdós' speculations on nineteenth century Spanish history", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp. 267-274.
- ROMÁN ROMÁN, I., "Regeneracionismo y utopía en la literatura del 98", *Cuadernos Americanos*, 72, 1998, pp. 160-174.
- SARGENT, L. T., "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies*, 5, 1, 1994, pp. 1-37.
- SCHRAIBMAN, J., "Los estilos de Galdós", *AIH, Actas II*, 1961, pp. 573-584,
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/02/aih_02_1_057.pdf [consultado el 2 de junio de 2013].
- SMITH, A., *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- SMITH, A., *Galdós y la imaginación mitológica*, Madrid, Cátedra, 2005.
- WEBB, B., *Beatrice Webb's typescript diary, 15 February 1886-December 1888*,
<http://digital.library.lse.ac.uk/objects/lse:yom975poh> [consultado el 2 de junio de 2013].

NOTAS

- ¹ Este uso no concuerda totalmente con el propuesto por el *Diccionario* de la Real Academia, que propone como definición de ‘utopía’, ‘plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación’ y para ‘utopismo’, ‘tendencia a la utopía’ (véase la versión web de la vigésima segunda edición en www.rae.es).
- ² En palabras del autor: «Eutopia or positive Utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably better than the society in which that reader lived. Dystopia or negative Utopia: a non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived».
- ³ (...) utopian fiction offers an alternative society that, in addition to being attractive, could be realized in principle. The utopian narrative teaches us how to live; it is always more or less didactic. It does not simply indulge in wishful thinking or fantasy, but includes details about the political and economic aspects of society, notably in the European variant of the genre. Yet it differs from the political tract and party program, which aim at short-term change, as it may make a great leap forward into an imagined future that still may be hundreds of years away. In order to be convincing it will tell about a secluded world, uncontaminated by the evils of contemporary life (Fokkema: 2011, 15).
- ⁴ Véase, por ejemplo, Bénétón & Touchard (1970) que utilizan varias veces las palabras *utopie* y *utopique* para referirse a la crisis de mayo de 1968.
- ⁵ El pensamiento anarquista español produjo varios escritos utópicos de tipo sistémico, que podrían colocarse en el lado izquierdo del esquema de Jameson: *La Nueva Utopía* (1890) por Ricardo Mella (de tipo eutópico) y *El problema social* (1890, de tipo distópico) por Nilo María Fabra (véase Ramos-Gorostiza: 2009, 13). Pérez de la Dehesa (1971, 409) menciona otras obras de Fabra, además de los ya citados Domingo Cirici Ventalló y José Arrufat Mestres.
- ⁶ Consideramos en su globalidad las obras del Galdós maduro, grosso modo entre 1890 y el final de su producción literaria. Otros investigadores vinculan en sus análisis el momento concreto de la producción de un texto con su intención y finalidad (Brian Dendle: 1980, 3 dice explícitamente que se propone definir «for each *episodio* that part of Galdós’s message, whether implicitly or overtly stated, which addressed or reflected the contemporary situation of Spain»); Carmen Menéndez Onrubia, 1983 lleva a cabo una empresa similar para el teatro). Pero este enfoque no nos parece apropiado para nuestro propósito, ya que nos parece que los diferentes aspectos del ‘impulso utópico’ de Galdós conforman una corriente que atraviesa la segunda mitad de la vida del autor.
- ⁷ Para un análisis más detallado, véase Ribbans: 1982 y Behiels: 2001, 286-291.
- ⁸ Ya Rodolfo Cardona estableció un puente entre las dos obras apuntando que «Galdós se convierte en Confusio y escribe la “historia lógico-natural” de la España de Juana de Castilla» (Cardona: 1998, 197).
- ⁹ José Luis Mora García apunta en este sentido: «There is an inner strength that mankind has that is made of memories accumulated over the centuries and wisdom passed on through education. One should make good use of this in order to organize historical events. To achieve this, one has to resolutely dream it and cause something like a regenerative cataclysm in individual and collective conscience» (Mora García: 2008, 83-84).
- ¹⁰ Galdós no teme la autocrítica en cuanto al caciquismo, como en el fragmento siguiente del artículo “Un pueblo enfermo” de 1901: «Acontece que tronamos contra el caciquismo, y que necesitándolo para que nos sirva en cualquier entorpecimiento de la vida común acudimos a él de la manera más candorosa, y al vernos prontamente atendidos, olvidamos la violación del derecho que hemos perpetrado, y no vemos la víctima lejana de aquel mismo poder que ha funcionado en nuestro provecho” (Pérez Galdós: 2004, 870).
- ¹¹ Son conocidas las palabras de Galdós dirigidas al *Bachiller Corchuelo* en un artículo de junio de 1910 titulado “Benito Pérez Galdós (confesiones de su vida y de su obra)” para la revista *Por esos mundos* (XL, 185, pp. 789-807 y 186, pp. 26-56). Después de una fuerte diatriba contra los republicanos declara: «Ha habido día que pensé meterme en casa y no ocuparme de política. Pero lo he pensado mejor. Voy a irme con Pablo Iglesias. Él y su partido son lo único serio, disciplinado, admirable, que hay en la España política» (citado en Ortiz Armengol: 1995, 697).
- ¹² Véase Mainer, 2004 para un análisis y referencias bibliográficas.
- ¹³ “La España de hoy”, *El Heraldo de Madrid*, 9 de abril de 1901, Año XII, Núm. 3799. [Consultado la versión web <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0000455087&page=1&search=&lang=es> el 30.05.2013]. En las obras de Galdós escritas en el siglo XX figuran unos curas absolutamente sabios, simpáticos y amantes de la buena vida y del sexo femenino, como don Hilario de la Peña en la quinta serie de los *Episodios Nacionales*, el cura de Rosales de Tejada en *La razón de la sinrazón* y don Rafael, el cura párroco de *Mariucha* que apoya decididamente los proyectos de la protagonista y de su amado León.
- ¹⁴ Se trata también de un tema ya bien estudiado, a partir del artículo de Lida (1966). Tanto para los krausistas como para los regeneracionistas, la educación era un tema de primera importancia (véase Lis Palacios: 1985).
- ¹⁵ Como observa Lisa Condé, gustó la primera parte con Victoria en el papel de víctima sacrificial pero no la segunda en la que usa su poder («It is also notable that the general reaction of both public and contemporary critics to *La loca de la casa* was approval of the first part of the play where Victoria was the sacrificial angelic victim, and disapproval of the second half where she asserts herself in a “masculine” manner, albeit finally through the exploitation of biologically female power», Condé: 1990, 250).
- ¹⁶ Stanley Finkenthal considera que la cuestión social que Galdós trata en esta novela es «cómo modernizar España sin violencia», teniendo en cuenta la situación paradójica que se presentaba en la Europa de la última década del siglo XIX: «Aunque en el mundo occidental se habían conseguido grandes avances en los campos del sufragio universal, educación primaria, gobierno municipal y reformas sociales, se incrementaba sin embargo la cantidad de violencia en la sociedad» (Finkenthal: 1980, 77).

- ¹⁷ Mary L. Coffey (2000) ha analizado en detalle la estrategia y la táctica de Victoria en su lucha de poder con Pepet.
- ¹⁸ Lisa Condé (1990, 259), quien hace referencia además a trabajos de Alina Painatescu, Carmen Bravo-Villasante, Maryellen Bieder y Daria Montero Paulson (294 nota 7).
- ¹⁹ Más sobre estas figuras paternas y la relación de la *Electra* galdosiana con los trágicos griegos en Smith: 2005, 159 ss.
- ²⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant explican que en el simbolismo metalúrgico de la China antigua, la aleación desempeña un papel muy importante y es la imagen de la unión sexual perfecta. Según unas leyendas antiguas, la aleación se favorecía echando al crisol al herrero y su mujer (Chevalier & Gheerbrant: 1982, 24 s.v. *alliage*).
- ²¹ Observa juiciosamente Montesinos: «parece como si Galdós dijera: inviertanse exactamente los términos y se obtendrá un perfil de la aspereza española» (Montesinos: 1980, 307).
- ²² Solo si consideramos el adjetivo en su significado de ‘imposible’ podemos entender la reflexión siguiente de Sadi Lakhdari con respecto a *El caballero encantado*: «La tesis política y social está claramente expuesta, remitiendo a una vuelta al campo que no tiene ningún carácter utópico, sino que anuncia poéticamente el despertar del proletariado rural oprimido» (Lakhdari: 1997, 142).
- ²³ Véase Behiels 1997 para una aproximación algo más detallada sobre el campo como espacio alternativo en la obra de Galdós.
- ²⁴ En la página del diario de Beatrice Potter Webb, correspondiente al 13 de abril de 1888, leemos: «Tea time the missus addresses me, “Now I am very much interested in you; there is something in your face that is uncommon. The women here will tell you that I have made an exception for you. I should have bundled you out long ago if it had not been for your face and your voice. Directly you open your mouth, anyone can see that you are different from others. What have you been?” “I used not to have to work for my living” I reply, evading the question. “I am looking out for different work now; but I had to take to something” (Webb: 1886-1888, 50).
- ²⁵ Además de ofrecer, también exige: impone condiciones a su personal, no solo en el trabajo (tienen que ser solícitas y hacendosas las obreras) sino también en lo privado (exige que se casen las parejas de hecho). Desde la perspectiva del siglo XXI lo último puede resultar de un paternalismo chocante, tal vez una concesión al público burgués que asistía a esta comedia en el Teatro Español. Pero teniendo en cuenta que Celia, rodeada en su medio social de beatas santurronas, pide «matrimonio civil o religioso» (Pérez Galdós: 1951, 1246), tal vez conviene leer este último rasgo como medida de proteger a sus obreras, y sobre todo a Ester, contra el riesgo de abandono por su pareja.
- ²⁶ La capacidad de aceptar el cambio es, según Stanley Finkenthal, «una de las características más sobresalientes de los héroes y heroínas en las comedias de Galdós» (Finkenthal: 1980, 44). No es la exclusiva de los personajes jóvenes, puesto que también el conde de Albrit, protagonista de *El abuelo*, lo consigue.
- ²⁷ Esto mismo lo hace Victoria. El título *La loca de la casa* despierta en el lector-espectador inmediatamente la definición negativa de la imaginación tradicionalmente atribuida a Santa Teresa de Jesús. Pero Victoria, que recuerda a su padre que él la calificara de tal, lo salvará haciendo un uso productivo de su imaginación: «Yo, sí... ¿Te burlas? Yo, yo... Aquí tienes a la que llamabais la loca de la casa, a tu hijita caprichuda y soñadora; aquí la tienes, amenazándote con nuevos delirios de su imaginación arrebatada. (Con orgullo.) Yo, sí, yo te sacaré de penas» (Acto II).
- ²⁸ Referimos al título del estudio de Smith (2005).