ESPACIO Y SOCIEDAD EN GALDÓS: EL SALÓN, EL CAFÉ, EL TEATRO

Gabriel Cabrejas

> Diariamente iba repatriando el ferrocarril del Norte a los madrileños que habían salido a tomar aguas, aires, o a darse tono. A su regreso, Madrid les ofrecía su amenidad otoñal [...] se animaban cafés, teatros y tertulias, la política iba entrando en calor y dividiendo a la gente....
>
> Pérez Galdós, *La de los tristes destinos* (53-54)

En la novelística de Galdós desempeñan una función fundamental los lugares de encuentro, faros convocantes de la vida burguesa y pasarelas públicas para la clase más pródiga de figuración, poderosa y segura de sí misma. El trasiego y acumulación de la renta predispone a un cierto tiempo ocioso, el cual estimula el diálogo sobre temas nacionales o privados y la exposición continuada en sitios donde anudar negocios o mantenerlos, abrirse al cotilleo menudo o simplemente dejarse ver y participar. Una economía sin sobresaltos, balanceada apenas bajo una política compleja y crítica, alarga en sus favorecidos la rutina del café, el salón y los teatros, enclaves cronotópicos que se hacen así también rutinarios en la producción galdosiana. [1]

Parecen estructuralmente digresivos y de algún modo interrumpen la acción para reducirla a su glosa o comentario; otras veces, en cambio, su utilidad básica consiste en afincar la ficción en la historia, introducir la serie literaria en el tiempo determinado de los acontecimientos que la conmueven en cuanto representación de la realidad. Así es como en las unidades discursivas que configuran estos tres espacios se incorpora el juego de los ideologemas sociales, [2] cada uno desde su lectura parcial del país, circunscribiendo entre todos la imagen que éste tiene para los españoles, la misma que contribuyen a trazar los personajes en tanto *tipos* [3] como reflejo de sus profesiones o castas. Espacios, pues, dados al tráfico de ideas, propuestas, infidencias y anécdotas suelen comportar diálogos que dibujan "el retrato de los personajes a través de las réplicas" tanto como hacen "avanzar la acción" si sus modulaciones catalizan el destino de los actantes involucrados en la fábula axial. [4]

La tertulia del salón

Esta sociedad tiene dos caracteres inexcusables: su oralidad, extendida desde los salones familiares al Parlamento, y su teatralidad verificable más allá de las palabras en los palcos, las plateas, los paseos, diversas fiestas y otros perímetros consagrados por la moda, con mayor o menor exclusivismo. Las casas de la clase media pudiente están dotadas de un salón de tertulias, que alberga un abigarrado clan de allegados y parientes. En *La familia de León Roch* ocurre en una glorieta junto a las termas, con lo cual se asimila físicamente al café y continúa en una sala

para jugar al tresillo. Los personajes que se instalan allí ambularán en tertulias de otras novelas como parte del paisaje viviente: tal vez simbolizan la presencia de lo inmutable histórico entre protagonistas que desaparecen. Los contertulios de Galdós, en común, se adaptan sin problemas al materialismo reinante, que diverge de la voluntad a menudo idealista de sus héroes, extemporáneos y soñadores. La tertulia encuadra y acompaña a los que permanecen (el coro de actores secundarios) sobre los que pasan (los principales).

Cimarra, el arrivista estafador, marido de Pepa Fúcar, y su suegro el marqués platican sobre España con un dejo escéptico: "malos son los elegidos, pero creo que son más malos los electores [...]. ¡La holgazanería! Es decir, la idiosincrasia nacional [...]. Holgazanería, tu nombre es España. Poseemos grande agudeza, según dicen; yo no la veo por ninguna parte. Somos todos unos genios; yo creo que lo disimulamos" (1: 789). Concluyen con una filípica contra las "lumbreras de la administración", cuyo único oficio se concentra en reproducir expedientes, tema muy exhumado en las tertulias. En *El amigo Manso* posa, por ejemplo, un *maître de plaisir* de estas veladas, el poetastro Sainz del Bardal, cultor de la melosa endecha campoamoriana, que vive parasitariamente de un "empleíllo de 6.000 reales" en la Corte (1: 1212), lo que le permite ese *hobby* de vate mimado de los certámenes y juegos florales. Su digno entorno lo integran Cimarra, de nuevo, y Ramón Pez, paladín del orden tramiteril que ha constituido, en los años 80, un escalón de dependientes del Estado. La proposición universal de Manso narrador incluye a Cimarra: "Constituyen éstos, antes que una clase, una determinación cancerosa que secretamente se difunde por todo el cuerpo de la Patria, desde la última aldea hasta los Cuerpos Legisladores" (1: 1213), caldo de cultivo para los oradores ampulosos como Manolito Peña y los indianos cazadores de poder como José María Manso.

En *Tormento* recabamos la definición de la tertulia como ámbito de polémica política: "En días de trabajo iban los tres amigos por la noche a jugar al billar con Caballero y a tertuliar, apurando los temas políticos de la época, por punto general muy candentes. Arnaiz y Trujillo eran progresistas templados; Mompous y Caballero defendían a la Unión Liberal como el gobierno más práctico y eficaz, y todos vituperaban la situación dominante, que con sus imprudencias lanzaba al país a buscarse remedio en la Revolución" (2: 71). Son los días previos a la Gloriosa: bonanza económica, exclusión del moderantismo de los conciliábulos unionistas y progresistas, todavía retraídos y a la expectativa. En *Lo prohibido* los tiempos han evolucionado hacia la alternancia bilateral de conservadores y liberales: durante los años 80 la Restauración convirtió la tertulia cívica de campo de opiniones en galería para la ostentación y la frivolidad. Ya no hay motivo real de discusión. La clase beneficiada se congrega, además, con cronométrica regularidad ciertos días fijos de la semana en un clima político más estable, resuelto mediante el recambio periódico del poder. Severiano Rodríguez y Jacinto Villalonga suscriben un "acuerdo de caballeros":

> El primero era diputado ministerial y el segundo, de oposición, lo cual no impedía que viviesen en armonía perfecta, y que en la confianza de los coloquios privados se riesen de las batallas del Congreso y de los antagonismos de partido. Representantes ambos de una misma provincia, habían celebrado un pacto muy ingenioso: cuando el uno estaba en la oposición, el otro estaba en el Poder, y, alternando de este modo, aseguraban y perpetuaban de mancomún su influencia en los distritos.

Su rivalidad política era sólo aparente, una fácil comedia para esclavizar y tener por suya la provincia [...]. Ellos aseguraban que la provincia era feliz bajo su combinado feudalismo. (2: 244)

El fragmento sintetiza y denuncia entero las manipulaciones que apoya el canovismo: detrás del cortinaje discreto de la polaridad exterior, la perennidad de los caciques, que tienen en el sistema electoral ya no un rival latente, sino un discreto cómplice. A partir de aquí sólo es dable esperar una hipocresía militante, lo que otorgará a cada rama del quehacer burgués marcados visos de teatralismo. [5]

La Marquesa de Tellería, en *La familia de León Roch,* aderezaba su mansión con ornamentos que jamás podría amortizar, preservación artificial de un boato nobiliario que se trasladó ya de clase. Eloísa, prima de Bueno de Guzmán en *Lo prohibido,* que contrata a un arquitecto para remozar por completo su salón social, es ya expresión de un lujo conquistado y en auge destinado a huéspedes curiosos y de renombre. La reforma deberá reunir "una procesión de figuras helénicas representando todos los ideales del mundo antiguo y los prodigios del moderno" (2: 282). Se hace necesario sentar sobre pilares clásicos y prestigiosos la fachada decorativa de la estancia. Los invitados nunca adolecen de verborragia y todos pontifican desde su labia fanfarrona. Manolito Peña, "muy listo, charlatán [...] con su palabra fácil que se ha hecho un puesto en la Política", saca "unas monadas retóricas que entusiasman a las señoras de la tribuna" (2: 282). La tertulia se mimetiza con cualquier platea desde donde se habla para cautivar o presumir. Gustavo Tellería, pese a su neocatolicismo puritano, ya tenía "un pie metido en el partido conservador" y "estaba decidido a meter los dos cuando Cánovas volviese al Poder" (2: 282). La mayúscula iniciando *Política* y *Poder* da cuenta de los nuevos dioses laicos que ungen a estas minorías. El general Chapa, ínclito prócer de la falange militar cuyas proezas en tal terreno "no eran tan famosas como las mujeriles" (2: 282), y el primo Raimundo, el gracioso de la tertulia que acomete contra la mística tradicional por su desprecio hacia la materia, son otros tantos oradores orlados de presunción. Dice este último: "[la mística] nos mató la fuente de la vida, que es el estómago [...] la mala alimentación trajo la degeneración de la raza. El estómago es la base de la pirámide en cuya cúspide está el pensamiento" (2: 283) –tesis retumbantes y de púlpito, comúnmente vulgares y llenas de desprecio por España, aunque remitan así al propio emisor: "hemos venido a ser una raza de médula blanda, sin iniciativa, sin originalidad [...] una raza ingobernable" (2: 284). Se acusa a Raimundo de *naturalista* –quizás mora en la novela más arquetípica de tal tendencia– pero en realidad es sólo un snob intelectual. [6]

En la novela epistolar *La incógnita,* la tertulia viene a ubicarse en el vaivén de la correspondencia, como sucedánea del chismorreo propio de las reuniones privadas. Así, la narración queda en manos de un testigo eventual que conjetura, más que saber, sobre la vida de los Orozco y el problema impostergable de las comidillas: si Augusta es o no honrada. En este caso, hasta el narrador pertenece a la secta tertuliana, como antes lo fue Bueno de Guzmán: con cinismo admite ser diputado "por mi linda cara", goza de agasajos "mayores de los que merezco" (2: 1119) y su objetivo prioritario se concentra en seducir a una dama –Augusta misma– a la que llama idílicamente "mi ingrata Filis" (2: 1154), mientras rehuye y desatiende sus obligaciones parlamentarias. No se expurgan de un cierto estilo rococó sus confesiones banales; se trata de un "precioso ridículo", un neocortesa-

no madrileño que cabe adecuadamente en el molde intimista de intrigas a lo Choderlos de Laclos. Una meditación al paso es buen proemio para destacar la importancia de la tertulia en el marco español: "Verdad [es] que opiniones unánimes, en sentido favorable, aquí no las hay nunca. En una sociedad tan chismosa, tan polemista, y donde cada quisque se cree humillado si no sustenta, así en la charla pública como en la privada, un criterio distinto del de los demás, son muy raras las reputaciones. [...] aquí nadie se sacrifica: cada uno de nosotros cree sabérselo todo" (2: 1146). Su punto de vista no fue escogido al azar: su mundo se opone al austero y misterioso de Orozco, que no deja de sorprenderlo. He aquí el *burgués monje* de Galdós, que discrepa respetuosamente con la sociedad epicúrea: "En la tertulia de Augusta, valga la verdad, no somos mejores que en otros centros de entretenimiento y grata sociabilidad. Hablamos por los codos y criticamos todo cuanto existe. Sólo al amo de la casa no he oído jamás concepto desfavorable a nadie. Su prudencia es allí una disonancia" (2: 1147). Frente a él, en violento contraste, Cisneros, el suegro, promulga: "Aquí no se permite en ningún caso ni bajo ningún pretexto hablar bien del Gobierno, cualquiera que sea" (2: 1147). Las costumbres de Orozco y señora naturalmente se inclinan hacia una contención que a los demás extraña: "aborrecen la ostentación [...]. Bailes no se han visto allí, comidas, al año suele haber dos o tres de solemnidad" (2: 1147). La parsimonia y estoicismo de Orozco no puede sino despertar un sinnúmero de suposiciones sobre su conducta confidencial, cuya sucesión forma el cuerpo de la novela. "Ayuna como un trapense" (2: 1173), dicen, o bien, que se lacera con unas disciplinas después de cada tertulia (2: 1157), y, se subraya, en su casa "nunca hay sordidez ni despilfarro" (2: 1176), para concluir que es "modelo de ciudadanos, modelo de esposos" (2: 1173) y que "podría dar lecciones de prudente economía y previsión a toda la raza española" (2: 1176). Así se determina el principio aleccionador de su silueta moral, de plena vigencia, según Galdós. Y enfrentado al temperante Orozco está el apasionamiento por la política en el narrador, que se satisface con su alienación en los indicios de una catástrofe que debiera atemorizarlo: "¡[...] benditos sean Sagasta, Cánovas, Castelar y demás sacerdotes de esta religión consoladora! [...] Has de saber que la jarana parlamentaria, el temor de que el gabinete se derrumbara y la situación con él, las alarmas, el disputar, el choque terrible de las ambiciones que se defienden con las ambiciones que embisten, han producido en mí un mareo reparador, una embriaguez que me ha hecho mucho bien" (2: 1140-41).

La semejanza entre el Congreso y la tertulia, ambas formas de "teatro" que se vuelcan una en la otra, se reconoce por la continuidad de personajes, que obran en el mitín como en el salón. La típica ausencia de quórum, que denota la apatía en concurrir a la legislatura, se contrapone a la premura por tertuliar afuera y el comentario sobre "el crimen de la calle del Baño", tan de moda que nadie lo puede obviar o ignorar. Tanto en las Cortes como en casa de Orozco pululan los mismos, invariables peatones: Villalonga, Cícero, Trujillo.

Realidad, reconstrucción hipotética de lo entrevisto por el narrador de *La incógnita,* comienza como debe ser: con la tertulia en casa del protagonista, donde se citan los personajes mencionados por el relator de la novela epistolar precedente. Al subjetivismo de ésta, Galdós va a oponer la realidad de un texto que agranda las dimensiones de los caracteres hasta el fluir de sus conciencias.[7] Se demora adrede la aparición de Orozco, que se presentará recién en la sexta

escena para acentuar su personalidad distintiva a la de quienes lo verán introducirse en el salón cuando están jugando al tresillo y se agotaron los temas urgentes de la hora. Villalonga no hará menos que deplorar "que no se muere nadie y [que] así no se puede vivir" (2: 1223), refiriéndose a la senaduría vitalicia cuya duración, en manos de otro, impide su ingreso como remplazante a la plantilla de funcionarios del Congreso. Aguado, otro contertulio, se indignará por las corrupciones en boga ("ni esto es país, ni esto es patria, ni esto es Gobierno"); su conclusión agorera: "al paso que vamos, llegará el día en que, cuando pase un hombre honrado, se alquilen balcones para verle" (2: 1224).

El desplazamiento de los dialogantes en el tiempo sugiere una sabia distribución: en la segunda escena entra Augusta; en la cuarta, Viera; en la sexta, Orozco. La hipocresía y su consecuencia, la ironía, emplazan la situación que se desarrolla desde una sociología extendida (todos hablan sobre moral y sociedad) hasta proposiciones universales que sin embargo conciernen específicamente a la visión de sus enunciadores: revelan su modo de pensar pero también los delatan a ellos mismos. "¡Moralidad, moralidad! –dice Augusta–. Se habla mucho durante una temporadita, y después seguimos tan pillos como antes. La Humanidad siempre igual a sí misma. [...] Cuando más, varía un poco la forma o el estilo de la maldad" (2: 1229-30). El crimen de la calle del Baño opera de excusa para que cada cual desembolse sus ideas exageradamente totalizadoras, superficiales y apresuradas. Una frase de Viera lo pinta entero como el guardián del decoro y las conveniencias: "Hasta el crimen debe ser correcto, y los asesinos han de tener su poquito de ministerialismo" (2: 1230). Luego la sapiencia estilística de Galdós pone en su boca la clave misma de la novela, la refracción mutua de apariencia y realidad: "Si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la sociedad tiene escondrijos y profundidades que nunca se ven [...]. Pero de repente ocurre un cataclismo, una convulsión del terreno, [...] y la roca se parte, descubriendo el hueco que nadie hasta entonces había visto... En cuestión de enigmas sociales, yo no afirmo nada de lo que la malicia supone; pero tampoco lo niego sistemáticamente" (2: 1230-31). La novela, pues, comprende ese desvelamiento de los hechos, y en Viera, amante culposo de Augusta al traicionar a su amigo Orozco, el desvelamiento de su propia conciencia atribulada lo inducirá al suicidio.

A su vez, en el espacio, existe una sala central en la cual se nuclean huéspedes y anfitriones, una derecha por donde hacen su entrada y una izquierda, habilitada al final de la tertulia, dentro de la que Viera y Augusta, a solas, delatan su acuerdo secreto al lector espectador. Por ende, el salón central y el diestro, públicos, patentizan las apariencias, en tanto el izquierdo, marginal y privado, rivaliza con ambos en la mostración de la verdad (el adulterio de Augusta) oculta al resto. Queda sellado el vínculo que hace cómplice al receptor con los protagonistas y se plantea el argumento central del drama.

En *Torquemada* las tertulias acompañan la carrera del futuro marqués de San Eloy; poco a poco se irán transformando en banquetes, según el candidato afiance sus influencias en el círculo prominente de los poderosos de turno. Así, al principio don Francisco es solamente oyente e invitado en la casa de las Águilas, las solteronas a una de cuyas manos aspira como vehículo de unión entre la nobleza en bancarrota y la burguesía en alza. La figura cumbre de esta primera velada es José Ruiz Donoso, "hombre muy bienquisto en todo el Madrid oficial",

para el que "no hay puerta cerrada en ningún ministerio, ni en el Tribunal de Cuentas, ni en el Consejo de Estado" (2: 1388). Torquemada lo sigue como un imitador atento, todavía mesurado en el hablar: "soltaba gruñiditos de aprobación y aventuraba alguna frase tímida" (2: 1389), temiendo desentonar. Donoso aviva el sentimiento de exaltación del prestamista, ya que lo toma por "modelo social", y su discurso, engolado, lo convence del papel histórico de las "clases directoras", obligadas por su propio dinamismo a frenar las pasiones de las clases dirigidas e imprimir locomoción a la sociedad:

¿A qué hacer un misterio de la riqueza bien ganada? –dijo Donoso en tono grave, midiendo las palabras, y oyéndose el concepto, por lo que venía a ser al tiempo orador y público.– ¿A qué disimularla con mal entendida humildad? [...] La Sociedad designa los puestos a quienes deben ocuparlos. Los que huyen de ellos dejan a la Sociedad desamparada y en poder de la pillería audaz. [...] ¿Quién da la norma de cuanto acontece en el mundo? Las clases directoras. ¿Quién pone un valladar a las revoluciones? Las clases directoras. ¿Quién sostiene el pabellón de la Moralidad, de la Justicia, del Derecho público y privado? Las clases directoras. (2: 1390-91)

Y termina por sentenciar: "No basta ser rico, sino parecerlo". La secuencia ininterrumpida de cláusulas paralelísticas en largo encadenamiento, parodia galdosiana del lenguaje político, demuestra el solipsismo difuso en el que se ha estancado la "clase directora", la autocomplacencia en verse y oírse hablar enajenada como si fuera autora y receptora del mismo código. La pérdida de reflejos sociales conlleva un automático desdén por los sumergidos, desde ahora minimizados al rango de seres inferiores.

Galdós insiste en esta caricatura burguesa de nombre verbalizado, pagado de sí mismo, que siempre se facilita un auditorio de ignorantes ante el cual alardear sin apremios. El caso de Zárate *(Torquemada en el purgatorio),* "el tipo del pedante, antaño de los más característicos" (2: 1472), es el del sabihondo, un autodidacta carente de toda modestia, otra versión de Donoso pero en el campo cultural. El narrador lo presenta mediante un introito digresivo de los suyos, que se refiere esta vez a un leitmotiv muchas veces socorrido en su prosa: la uniformidad de los tipos humanos en la clase media: "En nuestra época [...] de nivelación física y moral se han desgastado los tipos genéricos, y van desapareciendo, en el lento ocaso del mundo antiguo, aquellos caracteres que representaban porciones grandísimas de la familia humana, clases, grupos, categorías morales [...]. En el escenario del mundo [...] ahora nadie sabe quién es nadie, como no lo estudie bien, familia por familia y persona por persona" (2: 1472). El vértigo del mundo borró la distinción nítida entre personas como frontera apariencial para sumergir la apostura física en un igualitarismo que impide la ecuación aspecto-profesión, dicho de otro modo, apariencia-realidad.

Galdós razona sobre un fenómeno semejante en el mundo de los signos: también artes y ciencias, por su estrenada espacialidad interdisciplinaria, se debaten en un achatamiento que favorece la falsa erudición de sus divulgadores no académicos: el dandismo de los presumidos culturales se llama diletantismo. El retrato de Zárate parece un *collage* de datos provenientes de varios tipos, adecuado a un "hombre a medias" en todo:

Un hombre de la edad que suelen tener muchos, treinta y dos años, bien parecido, bien vestido, servicial como nadie [...] con recursos de sigisbeo para las damas y de consultor fácil para los

caballeros de pocas luces; periodista por temporadas, opositor a diferentes cátedras, esperando pasar del Cuerpo de Archiveros a la Facultad de Letras, con toda la facha de hijo de familia distinguida a quien sus padres dan veinte duros al mes para el bolsillo [...] concurrente en clase de *tifus* a los teatros; sabedor a medias de dos o tres lenguas, fácil de palabra, flexible de pensamiento... (2: 1472-73)

Su función en la tercera novela de la serie es la misma que la de Donoso en la anterior: justifica y reafirma al usurero en sus planes de promoción social. Donoso le dictaba la importancia de su clase en el concierto de la sociedad, que concurría en la búsqueda de posición mediante el casamiento con Fidela del Águila; Zárate, consumada la unión, le hace ver que el aspaviento erudito también es símbolo de alta jerarquía.[8] La tertulia reúne ahora a los que formarán el séquito del prestamista en sus lides sociales: Serrano, padre de un pretendido seductor de Fidela, "primo hermano de directores generales, cuñado de jueces, sobrino de magistrados, pariente más o menos próximo de infinidad de generales, senadores, consejeros y archipámpanos" (2: 1481); el marqués de Taramundi; y, claro, Donoso. Los temas del diálogo responden también al *collage:* "Empezó con la música wagneriana y acabó con el fonógrafo de Edison, pasando por afinidades electivas de Goethe, la teoría de los colores del mismo, las óperas de Bizet, los cuadros de Velázquez y Goya, el decadentismo, la sismografía, la psiquiatría y la encíclica del Papa" (2: 1475). Las palabras se suman hasta el colmo o se achican al máximo para dar con la más exacta y multiuso. El resultado es una chatura de seres sin sustancia que se agotan en el lenguaje, suspendido como mediatizador y canal de ideas –nada se discute, todo se expone, nadie polemiza– pero se acredita, en cambio, como medio de lucimiento retórico sin retorno.

Cuando Torquemada empieza a cosechar fama en el Madrid señorial, no es ilógico que se hagan eco de los nuevos chismes los contertulios-comodín de Galdós, amplificadores de "cuantas maledicencias se forjaban en las tertulias romeriles" (2: 1486): Villalonga, Viera, Severiano Rodríguez (y luego, otros familiares al lector: Malibrán, Peñita, Manolo Infante). Pero provoca otro efecto el "salvaje convertido en persona [...] tan decentón y aparatoso como otro cualquiera de los que chupan la sangre incolora del Estado y la azul de los ricos" (2: 1486). Torquemada ya pagó su visa al "mundo grande"; sus modales exteriores, ya refinados, van a granjearle todas las puertas. Aún deberá quejarse por el dispendio de alguna cena de Nochebuena multitudinaria, pero ungido marqués, Madrid entero le ofrecerá una fiesta en su honor. La tertulia entonces se trastrueca en banquete y éste en teatro, fusionando ambos espacios indicados. Ya no habrá plática sino discursos. El narrador extrema, dilatando su intencionalidad paródica, las convenciones de verosimilitud: incluye notas al pie en las cuales se burla del usurero subido a orador, retransmite las ironías de los corrillos sobre su "gramática parda" (2: 1533), informa que los periódicos han publicado con suficiencia los pormenores de la ceremonia. Se vuelve al *collage:* Torquemada refunde frases que oyó al descuido en el Senado, que "enjareta como Dios le da a entender" (2: 1531) y se embarulla sin poder cerrar sus párrafos. Momento de gloria, sí, que necesariamente debe terminar en la última parte de sus andanzas, *Torquemada y San Pedro,* la cual se caracteriza por su notoria falta de concilios. Se ha incrementado el tamaño del hogar, pero el prestamista ha de vivir casi solo en el enorme palacio, en un proceso inverso de interiorización. Fidela murió y la última galería pública se produce en su óbito bajo la forma del cortejo fúnebre

que la despide. La tertulia se desvanece como autoengaño y queda asumir la verdad.

El café

Mientras la tertulia de salón suele convocar a personajes afines, miembros de una familia o sectores sociales políticamente convergentes que departen amigablemente entre juegos y chismes surtidos, el café, por sus puertas abiertas al público transeúnte, manifiesta una amplitud mayor en sus congéneres, amén del linaje de ser, en el pasado, ambientación secreta de facciones conspirativas, de lucha y resistencia, por ejemplo, contra la dictadura realista. Si en la tertulia se da cita la burguesía dominante después de la Restauración, en el café medran y hormiguean sus hijos y entenados, las víctimas del desempleo o del cambio brusco de gobierno, junto a los influyentes consagrados –toda la sociedad, embarcada en un mismo período histórico y en un espacio real y simbólico: el café.

Antes de Galdós fue Larra el que pintó la vida del café a través de algunos artículos de costumbres. A su modo, también las escenas galdosianas localizadas en estos enclaves que determinan un aquietamiento de la acción para dedicarla al arte del retrato y del diálogo caracterizador, implican genéricamente un cuadro costumbrista urbano inserto en la trama de ficción. [9]

La Fontana de Oro, redactada durante las vísperas de la Revolución Setembrina y publicada poco después, sucede en los años 20, en una etapa de fermentación política similar, según declara el propio narrador, a la que precedió al derrocamiento de Isabel II. Galdós se propone desde su primera novela los paralelismos temporales, en la certidumbre de que la lectura del pasado entraña un fin aleccionador para el presente cuando aquél y éste se homologan en su coyuntura. "Aquel público iba a los clubs, a las reuniones patrióticas, a La Fontana de Oro, al Grande Oriente, a Lorencini, a La Cruz de Malta. En los grupos sobresalían algunas personas que, por su ademán solemne y su mirada protectora, parecían ser tenidas en grande estima por los demás [...] todo esto hecho con una oficiosa gravedad que indicaba influjo muy grande o presunción muy pequeña" (1: 11). Hasta *La Fontana de Oro* debió el irónico observador remontarse para encontrar en ella el germen de un país remiso a los artilugios de las palabras y seducido por las promesas encendidas que en 1820 son programáticas y en los 70 pasaban a ser sólo piezas oratorias y electoralistas, efecto del statu quo: "Los clubs, que comenzaron siendo cátedras elocuentes y palestra de la discusión científica, salieron del círculo de sus funciones propias, aspirando a dirigir los negocios públicos, a amonestar a los gobiernos e imponerse a la nación. En este terreno fue fácil que las personalidades sucedieran a los principios [...] y, lo que es peor, que la venalidad, cáncer de la política, corrompiera los caracteres" (1: 15). Cuando se refiere a los jóvenes de entonces, parece extrapolarlos a su generación misma; la esperanza en la Gloriosa, con el tiempo, sería ilusoria como lo fue la de aquéllos. Su decepción deriva de la mutación ideológica de los protagonistas, que una vez maduros y dueños del poder, ascendieron de la oposición al oficialismo maquillando sus ideas: "Es que la juventud de 1820, llena de fe y de valor, fue demasiado crédula o demasiado generosa. O no conoció la falacia de sus supuestos amigos o, conociéndola, creyó posible vencerlos con armas nobles,

con la persuasión y la propaganda" (1: 15); "muchos de ellos [los oradores] viven hoy y no son, por cierto, tan amantes del bello principio que entonces predicaban" (1: 14).

Galdós rescata, pues, el pasado de una clase directriz (que aún no se hizo burguesa y en la cual precautoriamente se puede todavía confiar) y, además, advierte sobre su presente y el de todo el país con el objeto de interrumpir las repeticiones. Pero es en la disposición física del café-club donde se sintetiza la época: "En La Fontana es preciso demarcar dos recintos, dos hemisferios: el correspondiente al café y el correspondiente a la política. En el primer recinto había unas cuantas mesas destinadas al servicio. Más al fondo, y formando un ángulo, estaba el local en que se celebraban las sesiones. Al principio, el orador se ponía de pie sobre una mesa, y hablaba; después, el dueño del café se vio en la necesidad de construir una tribuna" (1: 18; véase Johnson).

El café proporcionaba sede y refugio a los primeros liberales españoles. La conversación política, recluida en los cafés, se transfirió de las mesas a un reservado, rápidamente aclimatado a la intensidad del mitín. El café de los años 70 no estará menos comprometido con los avatares del parlamentarismo, pero ya no existe el debate irreconciliable entre "moderados" y "exaltados" o "realistas" y "democráticos", ni hay ocultamientos o sesiones discretas ("Por último se determinó que las sesiones fueran secretas, y entonces se trasladó el club al piso principal" [1: 18]). A la polémica de dogmas y púlpito sucede la amenidad del último cuarto de siglo, la política como un tema más dentro del discurso de cada conversador.

La consagración del café como encrucijada de personajes aparece en *Fortunata y Jacinta.* [10] Su importancia la subrayan dos hechos garrafales: es el único momento en toda la producción en que se medita sobre esta costumbre; e inaugura la tercera parte de la voluminosa saga, colocándose en su centro, literalmente *en el medio* del mecanismo de ficción. [11] El retrato moral del café vuelto institución en Madrid es casi una tesis a desarrollar:

> El español es el ser más charlatán que existe sobre la tierra, y cuando no tiene asunto de conversación, habla de sí mismo; dicho se está que ha de hablar mal. En nuestros cafés se habla de cuanto cae bajo la ley de la palabra, humana desde el gran día de Babel, en que Dios hizo las opiniones [...] no sólo van al café los perdidos y maldicientes; también las personas ilustradas y de buena conducta. Hay tertulia de militares, de ingenieros; las de empleados y estudiantes son las que más abundan, y los provincianos forasteros llenan los huecos que aquéllos dejan. (2: 731)

Esta sociología del café se profundiza en la índole intelectual de sus habitués después de su índole social:

> En un café se oyen las cosas más sublimes. Hay quien ha aprendido todo lo que sabe de filosofía en la mesa de un café, de lo que se deduce que hay quien en la misma mesa pone cátedra amena de los sistemas filosóficos. Hay notabilidades de la tribuna o de la Prensa que han aprendido en los cafés todo lo que saben. Hombres de poderosa asimilación ostentan cierto caudal de conocimientos sin haber abierto un libro [...]. También van sabios a los cafés; también se oyen allí observaciones elocuentes y llenas de sustancia. (2: 731)[12]

La popularización del café conlleva una secularización de los conocimientos; su público es más heterogéneo y mayor entonces la divulgación de materias que antes arbitraban unos pocos. Pero lo más destacable es que, así como conviven

los temas, conviven los seres, superado el estado de beligerancia entre ideologías. El narrador (2: 728) se explaya sobre la actitud de polaridad acordada que antes ilustrara con Severiano Rodríguez y Jacinto Villalonga en *Lo prohibido*.[13] De allí que todo parezca pactado, como lo está en realidad, y los actos de fuerza, si acaso los hay, se evacuan con el cohecho solapado de nuevos repartos de poder: una historia subterránea, la de los arreglos a espaldas del pueblo, amansa las aguas del debate en la apariencia de la permeabilidad y lo "todo bajo control". El dinero y el ejercicio del poder suplantan o apartan la lógica de los principios; el sistema cambia en la superficie para no modificar nada en el fondo. Prevalece entonces la postura escéptica, burlona de Evaristo Feijoo, y de la hipocresía se pasa al cinismo –desencanto cínico que convoca a la mesa de café a los *ex* de otras épocas, muy pronto hermanos en el vaivén partidocrático que se avecina con la Restauración borbónica. No en vano la acción novelesca discurre en la transición de la Primera República a la Monarquía Constitucional. Como luego veremos, la equivalencia teatro-política, insinuada en la frase de Feijoo ("creer que todo esto es comedia" [2: 728]), abundará en el lenguaje galdosiano como diagrama de una sociedad que remplaza el sinceramiento por los ritos y la validación moral por el acopio de riqueza.

Eso es lo que explica las páginas dedicadas a Feijoo. "También él había estado loco; pero ya había recobrado la razón, y la razón en política era, según él, la ausencia completa de fe" (2: 729). Feijoo, quien oficia casi de magistrado en el café, es un *honnête homme* de moderna andadura, ducho y mundano, militar en retiro con muchos amoríos y un anecdotario opulento, pero que hoy da cuenta sensata de la relatividad de todo y predica el decoro mejor que la hipocresía. Nadie se percata de su relación más paternal que conyugal con Fortunata, discreción que recomienda en su conducta a la joven desdichada. Galdós ve en él al liberal puro, remiso a manifestarse en contra de la opinión asentada por mera estrategia de adaptación (ya que nada puede cambiarse), sanamente permisivo en cuanto a moral sexual e intransigente frente a lo violatorio de los derechos individuales. Es un sabio burgués estoico, síntoma de su tiempo y, a su modo, también su superación. Por eso se opone a Juan Pablo Rubín, el más conspicuo cafetómano. Éste odia a los absolutistas porque lo expurgaron de sus filas, pero sigue siendo acólito de un "Gobierno de leña" (2: 734); se embarca en deudas propias de su aventurerismo y arenga en favor de un "Evangelio al natural" (2: 740) contrario al matrimonio y a la noción de infierno, pues contraviene "la ley de la Naturaleza" (2: 741), pero cuando logra acomodarse un puesto de gobernador de provincias aleja de sí a su amante Refugio por temor al "qué dirán" de las altas jerarquías sociales en su destino. Rubín "era un asesino implacable y reincidente del tiempo, y el único goce de su alma consistía en ver cómo expiraban las horas dando boqueadas" (2: 726). Representa, en definitiva, un ejemplar del "señorito satisfecho" que puede, en su situación cómoda de joven rentista, perder el día en teorizar desde su mesa y pontificar en contra del sistema gracias al cual, sin embargo, se aposenta en ese trono de privilegio.

Los contertulios que forman coro a este binomio testimonian, en un segundo plano, la solidez o la fractura del poder detrás de ellos. Federico Ruiz, que en *El doctor Centeno* abandonó el teatro, siempre está "con el tiempo tasado" (2: 737), pues posa en el Parlamento como pieza del *staff* votante en los asuntos "de

estado". La renuncia al romanticismo, con que cerraba *El doctor Centeno,* lo volcó a una carrera menos riesgosa y más cínica: ocupar un escaño para alienarse en él trabajando sin trabajar (continúa el "teatro" desde otro escenario). Con la Restauración, el anti-revolucionario don Basilio consigue plaza burocrática. Menos afortunado, Villaamil fracasará en su propia novela, para la que Galdós ha dejado abierta su historia al finalizar *Fortunata y Jacinta.*

El teatro

El teatro es el espacio más abarcador de los tres consignados, como metáfora tradicional de la vida en sociedad y como recinto concreto de encuentro. Si la tertulia aún abroquelaba cierta intimidad doméstica y los hombres del café tenían un funcionamiento de clan entre privado y mostrativo –emigrarán de local a fin de *no* toparse con aquellos que significaron una disputa–, al teatro se dirigen los personajes sin otra finalidad que la de exhibirse públicamente, esperando ver entre ellos a los beneficiados de la hora, cuya ausencia al rito puede entenderse como una muda de fortuna o una violación al código de rutinas. [14]

En *La familia de León Roch* advertimos como espectáculo escenográfico la corrida de toros, que reúne al racimo de actores sociales; en *El amigo Manso* cumple su función el estrado de las Cortes, donde debuta como orador Peñita. Medina, en *Lo prohibido,* ve como "muy santo y muy bueno" a todo aquel que "no bajase nunca de los palcos principales a los entresuelos" (2: 363) en el Teatro Real, edificio que por su reiterada mención en Galdós fue factor de ineludible convergencia para la aristocracia en la primera mitad del siglo y para la burguesía ascendente durante la segunda mitad. Se deduce así una estratificación vertical del público en el teatro, según se organizó siempre. El ordenamiento privilegia a los abonados de los sectores altos en varios sentidos: los actores o cantantes los ven próximos, convirtiéndolos casi en parte del *show,* y a su vez, acodados en sus "tertulias" o "paraísos", se granjeaban una visión panorámica de la planta en su conjunto.

Pero también la vida es un teatro. En *La desheredada* la primera cita de Isidora con la clase a la que desea adscribirse se produce de la mano de Augusto Miquis en el Paseo de la Castellana. Éste le despierta una presunción prematura –aunque no sea su intención– mientras esclarece las variantes del *quiero y no puedo* que será regla en la existencia de la Rufete:

> Aquí, en días de fiesta, verás a todas las clases sociales. Vienen a observarse, a medirse y a ver las respectivas distancias que hay entre cada una, para asaltarse. El caso es subir al escalón inmediato. Verás muchas familias elegantes que no tienen qué comer. Verás gente dominguera que es la fina crema de la cursilería, reventando por parecer otra cosa [...]. Verás hasta las patronas de huéspedes disfrazadas de personas, y las costureras queriendo pasar por señoritas [...]. El dos se quiere hacer pasar por tres, el tres hace creer que es cuatro, el cuatro dice: "Si yo soy cinco", y así sucesivamente. (1: 1015-16)

Luego añade: "es tan reglamentario el paseo, que todos llegan y se van a la misma hora", como un teatro. Miquis, antes de despedir a su amiga, la invita al Teatro Real, lugar de cruce para "lo más decente de Madrid, la flor y nata". El paseo

circunscribe una galería reglada de disimulo, tan amplia que todo el espectro social deambula en él trepando ficticiamente un peldaño aun cuando adolezca de cubrir sus necesidades básicas. El episodio histórico que lo enmarca no es casual: coincide con el pasaje en landó del "rey extranjero" contra el que protestan mujeres de mantillas blancas: "trampas, fanatismo, ignorancia, presunción", las repudia Miquis, pese a que Isidora, por mera moda, también se hubiese puesto la mantilla. "No me quitaré yo el sombrero como esos tontos" (1: 1015), se niega el joven. La historia es un disfraz; el verdadero poder yace detrás, digitando las evoluciones del soberano-títere tanto como de sus obsecuentes y contestatarios. No deja de ser sugestivo que Galdós reduzca un hecho nacional a un juego de niños. Majito, un pícaro compinche de Mariano "Pecado", "con el ros encasquetado, el sable en la derecha mano, en actitud belicosa", grita "¡Soy *Plim*!" y, acto seguido, encabeza la tropa de rapazuelos pobres en simpático remedo de los cuadros militares. "Era una página de la historia contemporánea, puesta en aleluyas en un olvidado rincón de la Capital" (1: 1020-21) –pero sarcástica, claro, dado el empaque desaliñado y miserable del "menudo ejército". La historia y la sociedad se calzan el antifaz de un entretenimiento para chicos, al punto de vestirse todos con la ropa en desuso que las clases superiores han tirado a la calle. "En aquel murmullo se concentraban los chillidos para decir: 'Somos granujas; no somos aún la Humanidad, pero sí un croquis de ella. España, somos tus polluelos, y cansados de jugar a los toros, jugamos a la guerra civil'" (1: 1022). [15]

Que los niños jueguen a "ser Prim", el hombre fuerte de la Revolución que fuera asesinado recientemente, se relaciona con el hecho de que Isidora se entregue (se "suicide") a Pez en la calle del Turco, donde "todavía están en la pared las señales de las balas" que lo ultimaron, la esquina en la cual "a balazos" se escribió "la página más deshonrosa de la historia contemporánea" (1: 1079-80). La decisión de Isidora, de paso, sucede simultáneamente a la retirada del rey de Madrid. La Gloriosa quedó atrás y con ella la última expectativa hacia una nación justa e igualitaria. La pérdida del honor se plasma en el escenario adecuado: sobre el fondo de una esperanza trunca. Isidora deberá, a partir de aquí, venderse, como España misma se venderá al poder crematístico, y ambas para sostener sus sueños de grandeza. [16] Para mayor ironía, se acera el Carnaval a la metrópolis y "todo era cosa de máscaras, disfraces, caretas" (1: 1078).

Si la vida matritense comporta un ingrediente de teatralidad, el teatro mismo es la apoteosis de la vida social, templo tácito de la religión del esnobismo. Rosalía Bringas, en *Tormento,* sabe que no debe ingresar a sus portales secundada por cierta gente sin el atuendo apropiado: "La sola idea de presentarse en el teatro con la chica de Sánchez, cuyo humilde guardarropa era incompatible con toda exhibición mundana, puso a la señora de Bringas en un estado de vivísima irritación. Ni comprendía que a su primo se le ocurriera tal dislate. Bastaba esta salida de tono, para que Caballero mereciera la borla de doctor en ignorancia social" (2: 25). Más aún cuando ella pasaba en el teatro "momentos muy felices, gozando, más que en la función, en ver quién entraba en los palcos y quién salía de ellos, [...] si estaban las de A o las de B y qué vestidos y adornos llevaban [...]. Rosalía, desde su butaca, cambiaba sonrisas con sus amigas [...] era simplemente *La de Bringas,* una persona conocidísima entre vulgar y distinguida, a quien jamás la maledicencia había hecho nigún agravio" (2: 29-30). Para la clase burocrática, lo principal es tapujar su *áurea miseria,* mostrándose públicamente en sus abonos

teatrales, regularidad que clausura las maquinaciones de las malas lenguas más decisivas en su efecto que la situación económica real. Para Caballero, burgués pragmático que conoce la fortuna por haberla conquistado trabajando sacrificadamente, esta costumbre estorbosa no puede sino sonar "una inmoralidad, la negación del hogar" en ese Madrid "callejero, vicioso, que tiene la industria de fabricar tiempo [...]. Aquí la noche es día, y todos hacen vida de holgazanes y farsantes" (2: 81). El espacio sagrado de Caballero es el hogar, el recogimiento productivo más que la inutilidad figurante. [17] La sinceridad de Refugio Sánchez en *La de Bringas* acusa a Rosalía de frivolidad hipócrita, aunque sea de un modo velado y oblicuo: "Dice un caballero que yo conozco, que esto es un Carnaval de todos los días, en que los pobres se visten de ricos. Y aquí, salvo media docena, todos son pobres. Facha, señora, y nada más que facha. Esta gente no entiende de comodidades dentro de casa. Viven en la calle, y por vestirse bien y poder ir al teatro, hay familia que se mantiene todo el año con tortilla de patatas" (2: 215).

Donde existe con especial incidencia el espacio teatral es en *Miau*. Ramón Villaamil busca una ficción de seguridad que le permita recuperar su dignidad, un reconocimiento, por humillante que parezca, a sus servicios. Su esposa e hijas, en cambio, se atribuyen un tren de vida cuyo sostén sin amenazas cabe mejor a los que no dependen del Estado, los rentistas del comercio, los grandes propietarios gananciosos con el inquilinato o la usura y los apostadores bursátiles, tres piezas de fauna oficiosa del Madrid cómico y trágico de las *Novelas contemporáneas*.

Doña Pura y sus hijas no dejan pasar ocasión de lucirse como participantes de número en las fiestas ni se ausentan jamás de las voladas en el Teatro Real. Un primer rastro de su cosificación se percibe en su propia casa: "Cuando el espectro de la necesidad le susurraba en su oído", Pura declara que "desnudar los cuerpos le parecía sacrificio tolerable" pero no "desnudar la sala"; "Antes las camisas que las cortinas" (2: 999). Sabe que deberá empeñar los enseres de sus épocas de esplendor. [18] El crédito se evapora y los tenderos no le fían, pero en enero del 78, en la zozobra, Pura y sus hijas no se privan de asistir al casamiento de don Alfonso con la reina Mercedes: "Iluminaciones, retretas, el paso de la comitiva hacia Atocha; todo lo vieron perfectamente, y de todo gozaron en los sitios mejores, abriéndose a codazo limpio entre las multitudes" (2: 999). Mientras tanto, la sala se ha de conservar como de estreno: sólo pensar en remitir algún mueble al Monte de Piedad le desvela: "era trance tan doloroso como embarcar un hijo a América" (2: 1000). El rito acumulativo-consumista de objetos se revierte en una disminución ontológica en cuanto menguan y recorren el camino inverso al de su adquisición.

La tertulia de Villaamil congrega desempleados y burócratas de muchos recursos. Galdós reanuda su modo de narrar dialéctico al reincidir en Federico Ruiz, el "pensador" (2: 1004) y "publicista" (2: 1035) polígrafo cesante pero entusiasta, opuesto al viejo triste y resignado que obra de anfitrión. Don Ramón es burlado toda vez que peregrina por las covachuelas implorando su recontrato, pero a Ruiz se le teme, gracias a su insistencia obsesiva y sus dotes para tratar cualquier tema en teoría. Es el *uomo universale* de la administración y una prueba viviente de la capacidad que ella solventa de abarcarlo todo sin hacer ni saber nada. Como él, Villaamil se aficionará a planear grandes organigramas sobre cómo impulsar las tareas estatales (Ruiz escribe historias y descripciones; don

Ramón proyectos); en el viejo Miau serán consecuencia de su ocio forzoso y en Ruiz causa de su pronta reubicación. Cuando las ideas del anciano reformista llegan a escucharse en la oficina, retumbará entre sus tinterillos "una explosión de carcajadas, poniéndola tan alegre *como si fuera un teatro*" (2: 1050; subrayado nuestro). Víctor Cadalso, yerno de Villaamil, representa otro tipo de triunfador entre los empleados: el sinvergüenza que intriga y urde sus ascensos, lleno de discursos sobre su propia "doble naturaleza" de contribuyente y funcionario. "Mi antecesor era un cómico sin voz que recibió el empleo como jubilación de la escena", informa (2: 1016). El salario público también se empaña de teatralismo; la hipocresía de Cadalso se coordina con la queja inacabable de Argüelles, que repite siempre lo que suena a bocadillo de obra dramática.

La ficción del cesante que se cree todavía útil y admisible pese a su desengaño no es diferente del trastorno de las "Miaus" por proseguir la simulación de clase en las vidrieras de mostración. La regularidad de los hábitos surte el efecto "mágico" de congelar la debacle que apuraría la falta del ingreso mensual. Se florean en la ópera, donde "eran conocidas de todo aquel público como puntos fijos del paraíso, siempre en la última fila lateral de la derecha, junto a la salida" (2: 1064), localización que merece algo de simbólica; y "la noche que faltaban notábase un vacío, como si desaparecieran los frescos de la techumbre". La sociedad se ha vuelto teatral, y la pérdida de sus referentes hace tambalear su armazón. La religión es "un aparato escénico que encubre la mentira eterna, es el ropaje magnífico con que visten la nada para que no nos horrorice" (2: 1066); el Congreso, "una farsa para perder el tiempo" (2: 1070) –valiente juicio de un escritor que fue diputado por Puerto Rico sin haber pisado jamás la isla–; la vida de Abelarda, la hija menor, "mil lances que había visto en la ópera" (2: 1077); en casa de Villaamil, incluso, se ensaya y estrena un entremés casero cuyo argumento "se reducía a presentar una familia cursi, con menos dinero que vanidad" (2: 1034).

Torquemada tampoco escapa del *theatrum mundi*. En alguien que va a pergeñarse una personalidad postiza, el lenguaje, los gestos y las actitudes sobreimprimen la cultura del simulacro social. Su discurso y el del narrador se llenan de apelaciones al teatro, y el mismo usurero no perderá ocasión de ser actor sin percibir la mofa de su entorno. Al principio, desdeña a la religión con cinismo: "¿Qué hizo Dios al crear al hombre, más que fundar el eterno sainete?" (2: 1409), pero también a la política, en su concepto "no más que una comedia inútil" (2: 1454). A punto de nacer su heredero, se niega a pagar dos amas de leche, exagerando el costo de tal inversión: "¿Soy yo por casualidad rey, emperador, ni aún rey de comedia, con corona de cartón?" (2: 1513), y quienes lo homenajean durante el banquete en su honor, ya marqués converso y benefactor del país, azuzan sus disparates con el fin de reírse a sus anchas: "mientras más desatinos dijese el bárbaro, con más fuerza le aplaudirían ellos, para empujarle por el camino de la necedad, y reírse más, y pasar un rato delicioso como en función de teatro por horas" (2: 1527). Torquemada se encamina hacia su propia farsa, que no asume nunca con penuria por la soberbia rústica que naturalmente lo rebasa y porque su sociedad, tan ridícula como él, le ayuda a perder los reflejos de su inmensa torpeza. Necesariamente, el prestamista actúa de bufón en el drama, mientras a Rafael del Águila le toca la parte más trágica.

Villaamil es consciente de su absurdo y se mata porque no consigue empleo en la España de los Torquemadas; Rafaelito se aniquila al saber que no tiene existencia en ella. Si don Ramón se reconoce sin futuro, el joven aristócrata decadente sólo posee pasado. Grotesco el uno, trágico el otro, su única decisión personal y libre puede ser el suicidio. La vida entera es para Villaamil una mala dramaturgia, pero su clase lo sobrevive, sólo que él no se ganó un lugar en su seno. Rafael encarna para sí la muerte de su clase desbancada, y las alusiones al teatro expresan su exilio en el tiempo, cuando "jamás hubo nadie que se dedicara a estos oscuros negocios de comprar y vender cosas" (2: 1430). Recuerda, por ejemplo, a Melchorito, otro "punto fijo del Teatro Real", cantante memorístico de fraseos musicales. Transportado a ese mundo muerto, llega a creer "que se hallaba en su butaca del teatro, como antes [se figuraba] que paseaba por las galerías del Museo" (2: 1431), y reconstruye las tenidas en ese edificio, haciéndolas presente en su imaginación: "De seguro van ahora al Teatro Real. Mi mamá iba siempre a esta hora, tardecito, y llegaba al acto tercero [...]. Estábamos abonados a la platea número siete. Paréceme que veo la platea, y a mi mamá, y a Cruz, y a las primas de Rebolledo, y que estoy yo en la butaca número dos de la fila octava. Sí, yo soy, yo, yo, que allí me veo, con mi buena figura de hace ocho años" (2: 1434). Pero hoy, "la alfombra fue profanada por los salivazos del agente de Bolsa" y "los gusanos le ajustan a mi padre la cuenta de sus negocios" (2: 1435); la burguesía acapara ahora ese puesto en el Teatro, en tanto la aristocracia precapitalista debe transigir, "envilecerse", maridando con los nuevos potentados si quiere, literalmente, conservar su butaca de abono, su rol en el "reparto" socio-teatral.

La diatriba áspera con que Rafael ironiza al avaro después de su "coronación" acusa a la idiotización del contexto por el proceso que lo izó como modelo de elocuencia, a pesar de "rebuznar oratoriamente": "la mayor parte de los discursos que oye usted en el Senado son tan vacíos y tan mal hilvanados como el de usted; de todo lo cual se deduce que la Sociedad procede lógicamente ensalzándole, pues por una cosa o por otra, quizás por esa maravillosa aptitud para traer a su casa el dinero de las ajenas, tiene usted un valor propio muy grande" (2: 1540). Por eso el teatro de estas vidas incombinables no concluirá sino en el nacimiento del "híbrido y monstruoso" (2: 1522) marquesito de San Eloy, bebé deforme y cruel, sádico y violento –"desconsoladora alimaña" (2: 1560)– cuando niño, contracara biológica de Valentinito I, primer hijo de Torquemada viudo antes de conocer a las Águilas, "prodigio de los prodigios y jirón excelso de la divinidad caído en la tierra" (2: 1342). El vástago del plebeyo emprendedor, que sufrió "la metamorfosis que ha desnaturalizado la usura metafísica, convirtiéndolo en positivista" (2: 1340), precoz y lúcido, muere sin remedio, pero el demoníaco descendiente del nuevo noble advenedizo y la exlatifundista en retirada vivirá mucho, como el estigma de una España maldita. El usurero, que pagaba "abono en la Comedia, además del del Real" (2: 1514), una vez aceptado por su sociedad, ya no lo hará luego de que su cónyuge se retire de esas mundanidades obsedida con la crianza del ineducable Valentín II, enlutada además al suicidarse Rafael.

Ahora la vida doméstica es el teatro más consecuente. Se ha interiorizado la escenificación exterior de la familia. Pero aún deberá morir Fidela, la esposa, para que Torquemada acuda al confesionario, la única salvación sin máscaras que le queda. El cortejo fúnebre que porta los restos de Fidela es el último espectáculo: "El vecindario que llenaba balcones y ventanas no se cansaba de aquel desfile

interminable, y habría deseado que durase toda la noche [...]. –Es una manifestación, –decía con semblante compungido al señor obispo–, una verdadera manifestación" (2: 1581-82).

Salón, café, teatro: sociedad

El salón de la tertulia configuraba una ceremonia íntima. A través del salón los matrimonios se hacían públicos, ingresaban a su casa los amigos y favorecedores, y al mismo tiempo, con ellos, se desplegaba la crónica del periódico, se medía su repercusión y se conocían altercados, chismes y complots a favor y en contra del gobierno en vigencia. El café movía la tertulia a un sitio exterior específicamente diseñado para la conversación, en un clima menos selecto de ideas que cobra los matices del país pluralista, rico en tipos profesionales. El teatro es, finalmente, el círculo más abarcador. Sus ámbitos edilicios son el Parlamento, el banquete, la conferencia, las plateas, balcones, paseos, corridas de toros. Y por otra parte, la vida se tiñe de teatralidad, en la forma psicológica de la hipocresía, el autoengaño y las creencias falsas admitidas, nuevas o hereditarias. Tres encrucijadas que anudan la fábula a la historia y los personajes al contexto que los limita tanto como los hace posibles.

Universidad Nacional de Mar del Plata

NOTAS

[1] Dice Bajtín: "Le chronotope détermine l'unité d'une oeuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité [...]. En art et en littérature toutes les *définitions spatiotemporelles* sont inséparables les unes des autres, et comportent toujours une valeur émotionelle. [...] L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions". Hace referencia al *salón* de Stendhal y Balzac, aplicables a la *tertulia* galdosiana: "lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman [...] là se révèlent les caractères, les 'idées' et les 'passions' des personnages". Y sobre sus características: "Mais le principal c'est la conjugaison de ce qui est historique, social, public, avec ce qui est privé, et même foncièrement intime, l'association de l'intrigue personnelle, le secret d'alcove, la fusion de la série historique avec la série des moeurs et de la biographie. Ici, concentrées, condensées, évidentes et visibles, se trouvent les marques d'un temps historique, d'un temps biographique ou d'un temps quotidien, et en même temps tout cela est confondu" (385-88).

[2] "El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social", comentan Altamirano y Sarlo (35).

[3] "La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual [...] en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes humana y socialmente esenciales de un período histórico" (Lukács 13).

[4] Distinción realizada por Eichenbaum (149). Véase, con respecto a este tema, Risley y Wright.

[5] Comenta Adler: "Galdós se encontró con [...] la paradoja de que el gobierno de la Restauración de 1874 se consideraba heredero de la revolución de 1868 y actuaba en su nombre aunque esa revolución había implantado una preocupación por los derechos del individuo; una preocupación contraria a la política conservadora y pragmática de la Restauración. Para confrontar esta aparente contradicción el gobierno simplemente absorbió los movimientos políticos conflictivos a su propia política. Procuró encontrar un nicho para todas las variantes políticas, neutralizando, sí, cualquier oposición verdadera con una dialéctica política vacía y, por lo tanto, controlable. El mecanismo pragmático del 'turno pacífico' era una posición hipócrita que no reconocía a

enemigos a la izquierda del republicanismo y que estaba dispuesta a sacrificarlo todo, aun la libertad y la justicia, para mantener la 'tranquilidad'" (70). Opina Gullón: "Que los políticos se llamen liberales o conservadores, como lo harán luego, no importa gran cosa. Según la Restauración probó, unos y otros son equipos complementarios, agentes de una clase que mediante el turno de los partidos eliminó la posibilidad de que una verdadera oposición llegara a constituirse y tuviera acceso al poder" (*Técnicas* 181).

[6] Randolph Pope, forzando una comparación entre Cortázar y Galdós a propósito de *Lo prohibido,* no se equivoca cuando dice que los personajes "sólo mediante la repetición de oraciones carentes de sentido y la acumulación de una cultura vacía, de objetos franceses y orientales, se dan a sí mismos la sensación de existir" (125).

[7] Para estudiar la dialéctica de los espacios en esta novela, véase Gullón, *Espacio y novela* (100-08), y la *Introducción* del mismo autor a la edición de *Realidad.*

[8] Como todas las grandes novelas de Galdós, *Torquemada,* considerada en su globalidad, es una novela de educación. Fidela es la pedagoga que procura pulir las tosquedades del descomedido usurero, tanto como son instructivos para él los "modelos sociales" que le sirven de paradigmas ideológicos. De cada uno tomará, según su grotesca capacidad de absorción, lo que juzga virtudes, que compondrán su jerga y sus modales confusos en las escenas de apogeo. Claro que nunca será un logro cabal como Máximo Manso, Marianela o Celipín, sino su parodia, mucho menos dotado por naturaleza para ser fruto puro de ningún magisterio.

[9] Aunque se trate de autores incomparables, partiendo del examen de los géneros en que incursionaran por separado, Galdós y Larra comparten un mismo estilo punzante en la pintura de cuadros humanos. La descripción de los clientes en el artículo de Larra, "El café", es casi un precedente del novelista. Larra adelanta cómo se comentan los temas de actualidad y descubre las constantes de los contertulios en cualquier instancia del diálogo, como un mal de la personalidad española que llamará la atención de Galdós: 1) jactancia intelectual o de conocimientos políticos y mundanos, sin verificación ni prueba; 2) tendencia a generalizar y exagerar; 3) falsa seguridad de cada conversador en sí mismo; 4) alabanza de lo extranjero y vituperio de lo propio; 5) esnobismo y frivolidad (3-15; véase también "En este país" 157-63). El tópico literario del café no es nuevo ni se agota en Galdós, pero sí cumple en él el rol específico que le hemos asignado. Ya en Cervantes abundan las ventas como postas donde acontecen buena parte de las proezas del caballero andante, como en las posadas de los *Pickwick Papers* de Dickens y, en nuestro siglo, los cafés de La Habana en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante. También en argentinos como Marechal o Cortázar desempeñan lugares sustanciales de la trama; pero sólo en Galdós se desconectan del hilo narrativo básico para actuar de enlace de personajes y comentario de la historia reciente. En los *Episodios nacionales* (especialmente *Cánovas*) son encrucijadas de portavoces de la historia, que retransmiten desde su punto de vista hechos conocidos o escuchados. Dice el narrador, Tito Liviano: "Cuando teníamos aderezado nuestro equipo nos echábamos a la calle pistonudos y fachendosos, y exhibíamos nuestras personas en Recoletos, la Castellana y el Retiro, saboreando el efecto que causábamos en la plebe ignara [...]. Deliciosos ratos pasábamos en las 'soirées' cafeteriles, entre la escogida sociedad de señoras equívocas y señoritas de pan pringado, sin olvidar a última hora la rapiña picaresca de terrones de azúcar" (59). Después, da el atlas urbano de rincones de moda: "Pasaje Jouffroy", "Café Cluny", "Odeón", etc.

[10] "No se puede entender la sociedad española del siglo XIX sin saber lo que en ella representaron las tertulias. Galdós, buen conocedor de la institución, las presenta en *Fortunata y Jacinta* con más detenimiento que otras veces. En este espacio, la tertulia es un centro de información y comunicación que suple y corrige deficiencias de la Universidad y la Prensa. [...] por el modo con que allí se conversa cualquiera se siente autorizado para hablar libremente, sin más correctivo que la seguridad de que esos dichos contribuirán a formar su reputación" (Gullón, *Técnicas* 187).

[11] "Las novelas de Galdós parecen contadas en un café de Madrid, de sobremesa", dice Unamuno, sarcástico (citado por Gilman 250); y añade Gilman: "Tomado en su conjunto, el lenguaje de la novela es, pues, el lenguaje de la sobremesa, de la 'peña' y la tertulia" (250). Es evidente que la cotidianidad del estilo del escritor se asemeja a la llaneza del hablar coloquial, seguramente aprendido en mesas de café. Véase también Hinterhäuser (122 ss.); Bravo Villasante (25 ss.); Alfieri; Lassaletta.

[12] Gullón, esbozando algunos datos biográficos sobre el escritor, asevera que su formación se debe al diletantismo del café más que a su trunca educación universitaria (*Galdós* 13-14).

[13] En el final de *Cánovas* se sentencia esto de manera más tremenda (192).

[14] Miller (174-75) ofrece una bibliografía completa sobre el tema del *theatrum mundi.*

[15] Frank Durand razona que el juego en el que interviene Pecado se rompe con el asesinato de Zarapicos, entrada en el mundo adulto a través de la violencia (200). La muerte redunda en la caída final de las máscaras. Si la historia puede ser una comedia infantil, la sociedad es un drama. Sirva como corolario la frase de *Cánovas:* "Todo se reduce a una farándula más entre las múltiples que regulan la conducta social del hombre civilizado [...]" (160).

[16] "Si el asesinato de Prim precipitó a la España de la Revolución del 68 en la anarquía, el 'suicidio' de la Rufete la hundirá en la prostitución [...]. En un final en que la destrucción es tan total como irremediable, Galdós ha reunido la profecía histórica con el determinismo naturalista" (Ruiz Salvador 56-57).

[17] Cf. Aldaraca: "Of even greater importance to the *arriviste* mentality is the ability to penetrate the sacred space appropriated by the privileged from the public domain. The custom of buying season tickets to the theatre, for example, guarantees permanent access to a public function, but more important, assures a separation between the private box and the public gallery" (54).

[18] Paradissis reconoce que "en su necesidad de gastar dinero la señora de Villaamil nos recuerda a Rosalía de Bringas" (137). La analogía no es gratuita: la devoción teatrófila y la simulación de un pasar mejor hermanan a las hijas de la administración pública si bien ambas se proyectan en períodos distintos de burocracia, el isabelino y el de la Restauración. A su vez, esta predilección tiene un sesgo de cuasi-locura: Rodgers asevera que la novela demuestra "the human capacity for self-deception and self-dramatization" de la vida (11); Crispin no se equivoca respecto de Abelarda: "Abelarda's dream world is based on the many operas she has seen. She fantasizes about a life of romance and intrigue, in contrast with the inane bourgeois world in which she feels imprisoned" (367).

OBRAS CITADAS

Adler, Robert L. "Los conversos y la modernización de España: Larra precursor de Galdós". *Resonancias románticas: Evocaciones del romanticismo hispánico.* Ed. John R. Rosenberg. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1988. 61-75.

Aldaraca, Bridget. "The Revolution of 1868 and the Rebellion of Rosalía Bringas". *Anales Galdosianos* 18 (1983): 49-60.

Alfieri, Graciela Andrade, y J. J. Alfieri. "El lenguaje familiar en Pérez Galdós". *Hispanófila* 22 (1964): 27-73.

Altamirano, Carlos, y Beatriz Sarlo. *Literatura/Sociedad.* Buenos Aires: Hachette, 1983.

Bachtine, M. M. *Esthétique et théorie du roman.* París: Gallimard, 1978.

Bravo Villasante, Carmen. *Galdós visto por sí mismo.* Madrid: Magisterio Español, 1970.

Crispin, John. "The Role of Secondary Plots and Secondary Characters in Galdós' *Miau*". *Hispania* 85 (1982): 365-70.

Durand, Frank. "The Reality of Illusion: *La desheredada*". *MLN* 89 (1974): 191-201.

Eichenbaum, Boris. "Sobre la teoría de la prosa". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976. 147-57.

Gilman, Stephen. *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887.* Madrid: Taurus, 1985.

Gullón, Ricardo. *Espacio y novela.* Barcelona: Antoni Bosch, 1980.

———. *Galdós, novelista moderno.* Madrid: Gredos, 1966.

———. Introducción. *Realidad.* Por Benito Pérez Galdós. Madrid: Taurus, 1977.

———. *Técnicas de Galdós.* Madrid: Taurus, 1970.

Hinterhäuser, Hans. *Los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós.* Madrid: Gredos, 1963.

Johnson, Carroll B. "The Café in Galdós' *La Fontana de Oro*". *Bulletin of Hispanic Studies* 42 (1965): 112-17.

Larra, Mariano José de. *Artículos.* Barcelona: Planeta, 1964.

Lassaletta, Manuel C. *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano.* Madrid: Ínsula, 1974.

Lukács, Georg. *Ensayos sobre el realismo.* Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo XX, 1965.

Miller, Stephen. *El mundo de Galdós.* Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

Paradissis, A. G. "La mezcla satírica de características humanas y animales en *Miau,* de Benito Pérez Galdós". *Thesaurus* 26 (1971): 133-42.

Pérez Galdós, Benito. *Cánovas.* Buenos Aires: Tor, 1944.

———. *La de los tristes destinos.* Buenos Aires: Tor, 1943.

Pérez Galdós, Benito. Vol. 1 de *Obras completas*. Ed. Federico C. Sainz de Robles. 4.ª ed. Madrid: Aguilar, 1986.

———. Vol. 2 de *Obras completas*. 3.ª ed. Madrid: Aguilar, 1980.

Pope, Randolph D. "CGoarltdaozsar: el Galdós intercalado en Cortázar en Rayuela". *Los ochenta mundos de Cortázar: Ensayos*. Ed. Fernando Burgos. Madrid: EDI-6, 1987. 121-28.

Risley, William R. "Setting in the Galdós Novel, 1881-1885". *Hispanic Review* 46 (1978): 23-40.

Rodgers, Eamonn. *Pérez Galdós. Miau*. London: Grant and Cutler, 1978.

Ruiz Salvador, Antonio. "La función del trasfondo histórico en *La desheredada*". *Anales Galdosianos* 1 (1966): 53-62.

Wright, Chad C. "The Representational Qualities of Isidora Rufete's House and Her Son Riquín in Benito Pérez Galdós's Novel *La desheredada*". *Romanische Forschungen* 83 (1971): 230-45.

———. "Secret Space in *La de Bringas*". *Hispanic Review* 50 (1982): 75-86.