Francisco Ynduráin

Galdós entre la novela y el folletín

Cuadernos taurus

98

cuadernos taurus

Director
P. Jesús Aguirre

98 F. Ynduráin / GALDOS ENTRE LA NOVELA Y EL FOLLETIN

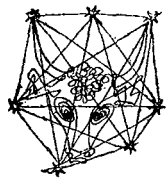
© 1970, F. YNDURÁIN
TAURUS EDICIONES, S. A.
Plaza del Marqués de Salamanca, 7 - MADRID-6

Depósito Legal: M. 24.033 - 1970

PRINTED IN SPAIN

FRANCISCO YNDURAIN

GALDOS
ENTRE LA NOVELA
Y EL FOLLETIN



La conmemoración de la muerte de Pérez Galdós, en su cincuentenario, es buena oportunidad para revisar su obra desde nuestra altura cronológica y tenida cuenta de la abundante literatura crítica y erudita que sobre ella se ha venido produciendo tanto en España como fuera de ella, singularmente en Norteamérica. Acaso hayamos sido remisos en analizar y estudiar esa obra novelesca, dicho sea con las salvedades pertinentes. Pero es lo cierto que sobre Galdós y su obra ha venido pesando, más tiempo de lo que fuera justo, el desdén o la indiferencia que se sigue a su desaparición de entre los vivos, y ya no sólo porque las corrientes del gusto iban por otros rumbos en la novela y en la prosa, no por la solida depreciación que sigue a la extinción de una manera de hacer literatura, sino también y al mismo tiempo a causa de una actitud generalizada en la estimativa del siglo XIX. Dejando a un lado la incomprensión, a las veces despectiva, de los hombres del 98 y de sus epígonos, los novelistas de los años 30 estaban lo más lejos posible

del arte galdosiano. Y, como síntoma de valoración generacional, recordaré cómo Ortega y Gasset registra en *El espectador* "cierta hostilidad contra el siglo XIX", como reacción contra algo que "llevamos dentro de nosotros" y, "contra él, frente a él han de organizarse nuestros rasgos peculiares". (Escrito en febrero, marzo, 1916.) Creo que en este conflicto de generaciones, casi un ritmo biológico, es donde reside una buena parte de la larga negligencia respecto de la novela de Galdós.

Ya hace años que la coyuntura histórica que nos ha tocado vivir trajo a primer plano de atención la serie de novelas en que don Benito tejió la historia de nuestro siglo XIX, y soy testigo de lectores nada profesionales, cuyo asombro se teñía de admiración al ver en las series de los *Episodios nacionales* el relato de lo que estábamos viviendo en los años de la última guerra civil. Al lado de esta motivación de lecturas y relecturas, y en el campo de la erudición, traducciones al inglés, con la crítica correspondiente, o la curiosidad de hispanistas franceses, ingleses y norteamericanos han ido sacando de un limbo literario ese *corpus* novelesco, del que la crítica coetánea apenas había establecido nada aprovechable, y no me olvido del mismo "Clarín".

Ahora, y sin entrar en discusiones con los trabajos anteriores —aunque sin perderlos de vista— voy a tratar de exponer mi opinión sobre una obra de Galdós, *El audaz,* que he tomado no tanto por haber sido menos estudiada, sino por tratar de ver algo más en una fase germinal de su oficio y arte

de escritor. Si no hago aquí y ahora declaración expresa de mis principios críticos y tabla de valores, quede a resultas de lo que irá exponiendo: sólo adelantaré que aspiro a mostrar analizando.

Por de pronto, y siguiendo el magisterio de J. Montesinos, no estará de más recordar que nuestra novela se publicó primero en la *Revista de España,* por entregas, claro es y que luego apareció en libro (1871). Ya se sabe que *La fontana de oro* y *La sombra* habían aparecido el año anterior. La redacción definitiva, en libro, viene modificada, según nota Montesinos, con cambios de muy notable condición. Por ejemplo, una de esas parrafadas de arranque oratorio y más bien huera, o, mejor, de tono desmayadamente generalizador, tan ajenas a la prosa novelesca: el cap. XIII, "La maja", que conserva el arranque oratorio en el libro: "Acabado modelo de la maja era Vicenta Garduña, conocida por la *Pintosilla,* emperatriz de los barrios bajos, que ejercía dominio absoluto desde las Vistillas hasta el Salitre, temida en las tabernas, respetada en las zambras y festejos populares [...]." Dejo sin concluir el amplísimo período, nada apto para el asunto, por otra parte; pero contagiado, sin duda, del tono historicista que venía más en consonancia con el pasaje eliminado, y que figuraba en la redacción aparecida en la revista: "Ya no existe. Arrastrada por las revoluciones ha desaparecido de nuestro inexorable siglo, que al derrocar orgullosas instituciones, principió por suprimir formas, todo lo exterior de aquel viejo mun-

do que antes había de perder su traje que su carácter [...]." Es evidente que en este manejo del *periodare* hay desajuste cuando se desciende al plano de la concreción presentativa del tipo. (Dejemos de momento el acento evocador, pasadista, casi romántico, que luego retomaremos para consideración y examen.) Aquí hemos dado con uno de los primeros problemas que se le ofrecieron al novel escritor, y nada menos que el de inventarse el estilo conveniente para sus creaciones, pues la novela es, entre otras cosas, un estilo, o un lenguaje. Que la supresión suponía una voluntad de forma, parece muy probable, bien que no siempre haya despojado a su novela de tales notas de retórica de amplio ademán. Diré, incidentalmente, que Galdós nos ha dejado no muy abundantes noticias para seguirle en su busca de la expresión, aunque no sea difícil rastrear indicios y aun muestras claras de un arte que se está haciendo. Por lo que pueda valer, me parece útil aportar un testimonio del propio don Benito, aunque algo tardío para nuestros fines, muy revelador de su conciencia de novelista: es en el prólogo a *El sabor de la tierruca* (1882): "Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco trabajado y hecho que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente: oradores y poetas la sostienen en sus antiguos moldes académicos, defendiéndolo de los esfuerzos que hace la conversación por apoderarse de él: el terco régimen aduanero de los cultos le

priva de flexibilidad. Por otra parte, la prensa, con raras excepciones, no se esmera en dar al lenguaje corriente la acentuación literaria, y de esas rancias antipatías entre la retórica y la conversación, entre la Academia y el periódico, resultan infranqueables diferencias que son la desesperación y escollo del novelista." Bien se advierte que no es sólo el lenguaje dialogado el que le preocupa, sino todo el que entra en la novela, que por entonces, según escribe en el mismo prólogo, está bajo el signo de estos dos valores máximos, ejemplificados en Pereda: pintura "del natural", y "realismo literario".

Pero no puedo detenerme en un cotejo de las dos redacciones, pese a lo sugeridor del enfrentamiento, cuando la causa parece haber sido de propia decisión y no, acaso, impuesta por la censura, como el pasaje en que Muriel, protagonista de la novela, se exalta contra los que han hecho de Dios "un pretexto para dominar el mundo. Dueños de la conciencia, se apoderan también de la voluntad y todo así les pertenece. Han inventado la inquisición para aterrar, y el culto primitivo, que era sencillo, lo han hecho teatral y complicado para seducir. Son causa de todos nuestros males, y España merece ser objeto del desprecio universal si pronto no se cura de esa lepra". Montesinos ha notado esta, y otras, supresiones en su admirable *Galdós* (I, Castalia, Madrid, 1968). Y allí mismo tiene el lector, cuidadosamente recogido y presentado con tino, cuanto Galdós había escrito en ar-

tículos anteriores a 1870, donde incidental o plenamente opina sobre el arte y naturaleza de la novela. Recojamos su insistencia en la busca de la "realidad", la observación de la sociedad, la nota melodramática exaltada y, sobre todo, la necesidad de tomar "el gran modelo" de "la clase media, la más olvidada de nuestros novelistas". Todo esto —y mucho más— en el artículo, "observaciones sobre la novela contemporánea en España *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos,* por V. Ventura Ruiz Aguilera", su gran amigo. Lástima que en su Discurso de ingreso en la Academia Española, que lleva el sugeridor título, "La sociedad presente como materia novelable" (1897) se haya dejado ir el gran tema, acaso por desconfianza en su capacidad de teorizador, y nos haya dejado con el gusto y la expectación fallidos.

En todo caso, debemos recordar algo que no debe ser preterido, y es —por decirlo con palabras de Menéndez Pelayo, en el Discurso de contestación a Galdós en su ingreso académico— que "entre ñoñeces y monstruosidades dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del señor Pérez Galdós". En este medio, olvidada la gran novela que aquí fue creada, y aquí se extinguió en uno de esos abruptos cortes de nuestra historia, Galdós tenía que volver a empezar y "esta admirable lengua nuestra, órgano de una raza de poetas, oradores y pícaros, sólo por estos tres grupos o estamentos ha sido hablada con absoluta propiedad y gracia". Ahora, para la conversación

matizada y fina, para las ideas actuales, hay que inventar "en nuestro afán de igualarnos a las nacionalidades maduras", dirá mucho más tarde, en *Lo prohibido* (1884) (1.ª, XI, i). Valgan estos textos como muestra de primera mano para asomarnos al escritor y sus problemas de factura. Que no había un lenguaje establecido para la novela nos lo probaría la prosa de Bécquer en sus cartas *Desde mi celda,* por caso, cuando hace hablar a un pastor que le informa sobre la bruja de Trasmoz (Carta sexta) y se expresa con retórica amanerada y totalmente falsa. Claro que Bécquer no buscaba los mismos efectos que los costumbristas, pero no deja de ser sintomático que en 1864 se pudiera escribir poniendo en boca de un rústico la requintada prosa becqueriana.

* * *

En *El audaz,* no menos que en *La fontana de oro,* hay una clara vocación a la novela situada en un contexto histórico nacional muy definido y como elemento determinante de acción y caracteres. Estamos en los años que preceden inmediatamente a la iniciación de la gran serie novelesca de los *Episodios nacionales,* y no es aventurado suponer una lejana gestación. Nuestra novela se sitúa en el año de 1804, y no con mucha propiedad documental histórica, que acaso no le interesara. Precede,

en el cuadro histórico, a *Trafalgar, La corte de Carlos IV*, y a las siguientes, por supuesto; y en todas, menos marcado en *Trafalgar*, hay una atención muy marcada hacia los residuos de carácter y color propios del siglo XVIII, que en *El audaz* toman marcado relieve.

Como se ha de ver más adelante, es el siglo de las luces el límite posterior a que llega la curiosidad histórica de Galdós —si excluimos sus artículos sobre Toledo, donde no pasa de la evocación histórico artística— y en uno de sus escritos de estos años, en "Don Ramón de la Cruz y su época" (Madrid, enero de 1871, en ed. Aguilar vol. VI, págs. 1465 y ss.) dedica amplia atención a las costumbres y tipos, casi en la línea de las estampas y escenas románticas, aunque con no poca parte de una cierta sociología, pues el carácter por sí solo no le basta a su curiosidad. Por otra parte, hemos de ver hasta qué punto ha aprovechado sus estudios del siglo XVIII como materia que incorporar a su novela.

Al componer *El audaz*, Galdós ha incurrido en un ligero desajuste histórico. Y lo de menos sería que no hubiese habido el complot y movimiento subversivo que imagina —lo hubo más tarde, y novelado está en *El 19 de marzo* y *El 2 de mayo*— aunque existía ya la enemiga contra Godoy y se conspirase para derribarlo. Parece inventada la conjura y la rebelión frustrada en Toledo, algo así como ensayo de la que luego triunfó en Aranjuez. Pero dejando lo que de puro artificio novelesco

tenga ese episodio, capital dentro de la novela, y admitiendo, claro está, la licitud de la invención. ya no resulta del todo admisible la inadecuación de las ideas que mueven a los conspiradores, particularmente a Muriel. Si Galdós titula uno de los capítulos, "El primer programa del liberalismo", creemos que es anacrónico, por anticipado, el hablar de liberales y liberalismo, que son términos todavía no dotados de sentido político pleno, pues ello adquiere carta de filiación con las Cortes de Cádiz, y adjudicada a los reformistas. Allí se llama *liberales* a los "partidarios de las ideas generosas y progresivas". Rafael Lapesa ha mostrado cómo se ha ido formando el vocabulario que refleja las nuevas ideas en los primeros liberales, y, por ejemplo, en el Diccionario de la Academia de 1803 la palabra "tolerancia" lleva una nota nueva —nueva respecto de la ed. de 1793—, la de "civil", que se aplica a "el permiso que concede un gobierno para exercer libremente cualquier culto religioso". (Puede verse, también, M.ª Cruz Seoane, *El primer lenguaje constitucional español* [Las Cortes de Cádiz], prólogo de R. Lapesa, ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1968.)

La justeza historicista de la novela resulta menoscabada no tanto por sus fallos, más bien leves, como por cotejo con las que luego seguirán. Probablemente Galdós ha pensado más en fundir, con apresto histórico, dos motivos principales, uno el retrato de una sociedad en sus últimos años, el Antiguo Régimen o que está a punto de conver-

tirse en tal; y otro, la presentación de un héroe, de un carácter, el revolucionario con misión, un casi alucinado. Y supedita la novela a conseguir los efectos que de ambos motivos se derivan.

Con lo cual no se afirma que el autor haya desatendido la información, porque presta muy cuidada atención a los aspectos de ambiente y costumbres, a las ideas, al contexto social en que se desenvuelven los tipos. Y, caso curiosísimo, el novelista parece que no tuviera noticia del hambre que hubo en ese año de 1804, motivada por una escasísima cosecha, y que preocupaba a Godoy como posible causa de alteraciones; pero en la preparación del levantamiento popular se dice, como de pasada, que "la carestía del pan" serviría de acicate. Es casi seguro que Galdós no leyera las *Memorias* del Príncipe de la Paz —no escritas por él— y muy probable que no hubiera buscado una información precisa sobre lo acaecido en aquel año de 1804: la carestía del pan era un recurso socorrido, motivado o no[1]. Muriel está emparentado con el Lázaro de *La fontana*, y ambos son "personas que no aspiran al juicio de la posteridad [...] ramas del árbol que da la madera histórica con que armamos el aparato de la vida externa de los pueblos". Con estos personajes anónimos el novelista tiene más campo para el imaginar y ver "en lumi-

---

[1] El hambre padecida en 1804, y la ocultación de grano que la agravó, puede leerse en las *Memorias del Príncipe de la Paz*, BAE (cont.), LXXXIX, II, pág. 67.

nosa perspectiva el alma, cuerpo y humores de la nación". Como lo ha dicho, lo ha logrado en esta novela, tan llena de tentativas. En cualquier caso, si se compara nuestra novela con *La fontana,* hay un desdibujamiento mayor en aquélla, menos precisión si se mide con criterio historiográfico, que no es, precisamente, el único aplicable. (Ahora puede seguir el lector curioso el ambiente político de transición en el artículo de Paulette Demerson, "Les écoles patriotiques de Madrid entre 1781 et 1808", *Caravelle,* n.º 13, Toulouse.)

* * *

Conviene recoger las declaraciones del autor como testimonio de excepción para alcanzar algo de sus intenciones al componer *El audaz,* novela que lleva como subtítulo aclaratorio y declarativo, *Historia de un radical de antaño* (donde los tres sustantivos designan sin lugar a dudas un área y un motivo). En el Preámbulo a la edición en libro, reproduce Galdós la carta que Eugenio de Ochoa mandó al director de *La Ilustración,* donde fue publicada, carta en la que se ocupaba de la dicha novela. Como Galdós, después de trascrita apostilla, "Nada tengo que añadir a esto, que es lo mismo que yo pensaba decir, pero mejor dicho", bien podemos tomar la interpretación del erudito liberal para entender la finalidad del novelista.

Alaba en éste el "esgrimir su pluma contra la hipócrita sociedad de fines del siglo pasado y principios del presente"; denuncia la hipocresía y corrupción de la sociedad, que se extasiaba con los versos de Moratín padre a Pedro Romero, mientras "Nelson abrasa nuestra escuadra en Trafalgar y éramos juguete de Francia". Supone esta manera de enjuiciar la sociedad del antiguo régimen una postura crítica, de crítica negativa en la que nada se salva, al menos para Ochoa, más severo en esto que Galdós, como veremos, a la hora de hacer novela. Queda como algo bastante definido esa actitud revisionista de un pasado no próximo, pero no sin algún efecto en el tiempo en que la novela se escribe. Supone esta obra, especialmente a la vista de las que han de seguir, algo como el punto de partida de una vasta novelización de la España moderna. Y debe notarse que la curiosidad histórica de Galdós no ha ido más atrás de ese siglo XVIII en su penetración y ecos dentro del siguiente. Dijérase que se trata de una preparación histórica para echar los fundamentos de la novela siguiente.

Ochoa se ha fijado más en la intención satírica y negativa, descuidando lo que en la novela hay de proposiciones positivas, los ideales que encarna Martín Muriel, el héroe frustrado por anticipación. Tampoco ha recogido Ochoa lo que el novelista ha salvado de aquella sociedad, ganado por el gusto hacia el carácter y el color. La sátira no lo es todo, ni mucho menos, en *El audaz*.

En el personaje que Galdós propone como héroe de las ideas nuevas, hay sus resabios de literatura folletinesca: hijo de una víctima inocente de turbias —nada claras quiero decir— maquinaciones de un noble, amado por la hija del que acabó con su padre, no es simplemente un resentido (tiene grandeza para pedir personalmente justicia a su enemigo: situación efectista no muy felizmente resuelta) ni opera por motivaciones de índole personal y privada, sino por un ideal social y político, confuso sí, pero resultado de una educación y de unas lecturas. Si se toma con alcance aproximativo, Muriel trae una nueva filosofía que quiere convertir en fórmulas pragmáticas, y él es un "filósofo", en el sentido dieciochesco de la palabra, más un impulsivo que elige el camino de la acción violenta e inmediata para hacer triunfar su programa. Convendrá, pues, analizar las ideas que incorpora el personaje, y los motivos de carácter y ambiente que el novelista introduce en el cuerpo de su obra.

En cuanto a las ideas, parece muy aceptable que Galdós ha proyectado sobre 1804 —año en que sitúa la acción novelesca— pensamientos y teorías políticas más en consonancia con los años que siguen a la revolución del 68 y hasta con un *pathos* revolucionario que no consuena con el de comienzos de siglo. La oposición radical en dos Españas irreconciliables todavía cabe más en el tiempo histórico de *La fontana de oro* (1820-1823), donde aunque por boca de un loco se dice algo de tan estremecedora exactitud como esto: "Un abismo

nos separa; no hay reconciliación posible. Es preciso que nos odiemos a muerte" (pág. 84, *a)*.

Lo que Muriel pretende es "la abolición de los privilegios, la negación del derecho divino, la soberanía nacional, los derechos del hombre. He ahí los grandes problemas planteados en aquellos días". Y todavía aspira a más, pues no se conforma con la abdicación, que quieren forzar, de Carlos IV en el Príncipe Fernando, sino que aspira a borrar la dinastía reinante.

Que aquí hay un recuerdo de la revolución francesa no parece descaminado, pues no es casual que aparezca un loco, actor en las jornadas revolucionarias de París, cuyos desvaríos forman un contrapunto ocasional pero de muy calculado efectismo evocando personas y momentos con la doblada truculencia de lo evocado y la alucinación demencial.

El caso es que cuando queremos penetrar en la mente de Muriel y conocer la formación de su carácter e ideología, apenas se nos dan datos directos, que se insinúan apenas, como antecedentes de la acción en que el joven revolucionario se halla empeñado. Las cualidades de Martín se nos dan por crédito, no en evidencia, salvo en muy contados casos no demasiado convincentes. Los años de su educación quedan diluidos en vaguedades imprecisas: "En los primeros años del siglo presente, lo mismo que en los últimos del anterior, se habían extendido, aunque circunscritas a muy estrecha esfera, las ideas volterianas. La revolu-

ción filosófica, tarda y perezosa en apoderarse de la masa general del pueblo, hizo estragos en los tres principales centros de educación: Madrid, Sevilla y Salamanca... Pero donde más prendió el fuego del volterianismo fue en Andalucía, cuya raza impresionable y fogosa, es inclinada a la rebeldía así política como intelectual y se deja conmover fácilmente por las ideas innovadoras." Y cita a Marchena, White... En ese ambiente (pero cómo o cuándo, no se ve) se formó Muriel, y se impregnó del "espíritu de protesta, que al principio fue puramente religioso, pasó después a ser social"... y se convirtió en "odio contra la nobleza y el clero". El espíritu revolucionario "se mostró en él rudo, implacable, radical, sin la depuración que después han traído el estudio y el mejor conocimiento del hombre" (pág. 234).

Todo lo que falta de presentación directa y convincente de las ideas y de la capacidad proselitista de Muriel, precisamente en los momentos en que era más indicado —preparación de los amotinados— no nos es compensado por algún pasaje, raro, en que nos enfrenta el autor con un hombre de ideas políticas y sociales coherentes y fundadas. Uno de estos momentos, nótese el carácter popular, es el de la fiesta campestre en que se encuentra con Susana, la aristócrata hija de su peor enemigo, y a la pregunta de ella, contesta Martín con un parrafazo que trasciende a la pluma del autor, y pasa revista a los males del país en sus distintas clases y estamentos, para quedarse con la plebe,

pese a todos sus vicios, no sólo por lo que en ella encuentra de bueno, sino porque odia lo que él mismo aborrece.

La situación no puede ser más tópica en su contraste entre el pobre, idealista, y la aristócrata orgullosa, que, sin embargo, ha escuchado, por lo menos, la diatriba contra su propia clase social.

Galdós cita en varios lugares de su novela los nombres de los autores "perniciosos", los culpables, para la reacción, de los descaminos de la juventud, y son, además de Voltaire, D'Alembert, Rousseau y Holbach. Pero el novelista no se ha curado de ofrecer muestra de ideas sino muy en bloque, y lo que Muriel resulta es un obseso, providencialista en "su conciencia de filósofo", que no sabía "si seguir despreciando a su época u odiarla con más fuerza" (pág. 297) porque ve que "la corrupción era invencible, porque era a la vez fanática y parecía más fácil destruir aquella generación que convencerla" *(ibíd.).* Nos las habemos, pues, con un fanático, en su línea, de un obsesionado que se lanza a la revolución con esta frase: "Si no venzo esta noche es señal de que no hay Dios." Luego incendia el edificio de la Inquisición y termina loco, gritando: "—¡Yo soy dictador!"

La inconsistencia con que se atribuyen al barón de Holbach, a Rousseau y a Voltaire la paternidad de ideas que han movido las nuevas corrientes ideológicas no suele ser mucho más seria en autores de "derechas". En un libro de B. Comín, *Catolicismo y racionalismo.* Estudio de la literatura ca-

tólica del siglo XIX (Zaragoza, 1867-1868, 2 vols.) la Censura aprueba "la oportunidad de este *Estudio* en beneficio de la juventud, en las aulas y en los mostradores y talleres", con un optimismo en los hábitos lectores realmente conmovedor. Pero Comín dedica sus mejores dicterios para Voltaire y Rousseau: el primero "personifica especialmente la revolución en su obra de destrucción religiosa", y el segundo, "la destrucción social... de modo que la revolución en el siglo XVIII se hallaba toda entera en Voltaire y Rousseau". Ya no nos interesa recoger más detalles de estos dos corruptores en la apasionada pluma de Comín, que —perdón!— no son meras cominerías, sino un estado de opinión en que todavía nos han formado en nuestra juventud, y en otras juventudes mucho más recientes [1].

La verdad es que Galdós parece no haberse documentado sobre ideas y reformas sobre instrucción pública en el siglo XVIII, que le resulta más

---

[1] Sobre influencias de estos autores, y acción y en contra de los inquisidores, hay mucha bibliografía, por ejemplo, M. Défourneaux, *L'Inquisition espagnole et les livres français au XVIIIe siecle* (París, 1963). Las obras de Voltaire se prohibieron *in totum*, en 1762 (*Indice*, de 1790). En *Iriarte y su época*, de Cotarelo, hay muchos datos sobre lecturas y traducciones de esos escritores. Por supuesto, en el excelente libro de Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México, 1957. Pero no nos interesa ahora sino lo que pensaba y sabía Galdós.

curioso por las notas de color y costumbrismo, aunque no deja de tener conocimiento de que la educación de lo que iba a ser clase media se viniera dando en centros seglares. Lástima que esto sólo sea una mención de pasada, sin más. Porque la renovadora promoción de enseñanzas técnicas y la creación de nuevos centros, por ejemplo, durante los reinados de Carlos II y aun de Carlos IV, venían orientando la instrucción por nuevos rumbos, como puede verse en las cartas de Jovellanos al rey, las consultas de Godoy al gran asturiano, o las noticias sobre fundaciones docentes de que el Príncipe de la Paz se muestra tan satisfecho en sus *Memorias*. Hubo una verdadera fe en la cultura, en frase de M. Sarrailh. De todo esto, salvo en ecos remotos, en ese confuso y vago filosofismo atribuido a Muriel y basado, sin precisiones, en lecturas de Holbach, d'Alembert, Voltaire y Rousseau, nos falta imagen puntual que nos presente el espíritu del siglo, en la novela de Galdós. Y eso que se trataba de presentar una sociedad en trance de extinción.

Las notas anti clero y aristocracia dice Montesinos que pueden estar inspiradas en *El Censor* (1781-1789). En rigor, yo diría que la aristocracia apenas está vista como clase en *El audaz* y, desde luego, con una función que apenas rebasa el ámbito de la fábula novelesca. Esto último ocurre con el clero, tratado con vario humor, desde el grueso y chocarrero, hasta una comprensión amable: el Pa-

dre Corchón y el tío de Susana, los dos polos, respectivamente[1]. De todos modos, es la Inquisición, lo que se presenta con nota más odiosa, aunque ya en 1804 estuviera en una fase de menor dureza. El episodio que en *El audaz* nos enfrenta con el repulsivo tribunal, está apresurada y superficialmente tratado.

El personaje que polariza la protesta y la rebelión apenas llega a encarnar en un individuo, ni alcanza el relieve de tipo en quien pueda verse personificado un estado de opinión. Martín Muriel es un solitario que no tiene vinculaciones con la masa, ni con los conspiradores que le ayudan para su propia ventaja y como quien se sirve de un instrumento para desecharlo. Ello se debe, quizá, a inhabilidad, aunque su correlato en *La fontana* tiene más de persona individual y casa mejor con el ambiente. Una prueba de la imprecisión gal-

---

[1] Aunque no trata de nuestra novela, reconoce flexibilidad en la actitud de Galdós, J. Delbin, en su libro *Spanish anticlericalism, A study in Modern Alienation,* New York, 1966. El cap. III está dedicado a Galdós y se ocupa de novelas desde *Gloria, Doña Perfecta* y siguientes. Recoge caricaturas menos imparciales. Al autor lo considera como un "God-seeker". En la extensa gama de curas y frailes, canónigos y obispos que hay en la obra de Galdós, tenemos muy distinto tratamiento por el autor, quien, no pocas veces incurre en un tosco anticlericalismo, quizá no menos tosco que lo satirizado, en ocasiones. Triste y pobre capítulo de nuestra historia y de nuestra literatura. Ataque y defensa han solido ser cerrados y cerriles y desde partido tomado previamente casi siempre.

dosiana, en nuestro caso, puede ser la escena y pasaje en que Muriel se enfrenta con la junta revolucionaria, ni nos ha hecho ver cómo ha logrado tal ascendiente sobre los conspiradores, ni se nos brinda la menor muestra de su arrebatadora elocuencia, que es, justamente, lo que le ha valido el ser buscado para cabeza del motín y el favor de la masa: "Nunca habían oído elocuencia igual, y su voz tenía el don de despertar en la mente de todos ideas grandiosas." Aquí de la advertencia orteguiana al novelista, "no definir", presentar, por el contrario, en "autopsia" las cualidades y acciones. Entreverado de rasgos de personaje de folletín, Muriel se parece a la casta de ese género de héroes cuya actuación singular se enfrenta con todos y con todo; y, en última instancia es la personificación de uno de esos temas universales, de esos mitos siempre remozados, del paso por la vida como busca fallida de un ideal al que se sacrifica todo. El arte de Galdós ha quedado muy por bajo del gran mito en la persona y como símbolo.

* * *

Como resumen de las fuerzas que se hacen chocar en el decurso de la novela, y que anticipan lo que históricamente aún no se había planteado abierta y efectivamente, podemos tomar el capítu-

lo XXVI, "El primer programa del liberalismo". Se esperaba que el pueblo se amotinaría con el pretexto de la carestía del pan, apoderándose luego de la ciudad para proclamar la caída de Godoy (pág. 377), y el programa que la Junta revolucionaria se proponía era el de convocar unas Cortes generales después de haber conseguido "la abolición del Santo Oficio, la desamortización completa, la extinción de señoríos haciendo desaparecer el voto de Santiago, los diezmos y otros onerosos tributos. A las Cortes se les dejaba el resolver sobre el mayorazgo y el fundamento de un Derecho penal y civil". Además del "pueblo" se cuenta con el apoyo de los jóvenes de la clase media educados fuera de seminarios y conventos" (página 376) [1]. Ahora bien, todo este ideario ha surgido un tanto inesperadamente, y tampoco se ha visto

---

[1] Las relaciones con los posibles revolucionarios en el pueblo, aunque muy poco precisadas, están indicadas así: "Eran estos hombres, por lo general jóvenes de la clase media, que habían recibido provechosa enseñanza en las escuelas de aquellos tiempos, pero emancipados, al fin, de los seminarios y conventos... El pueblo, al principio, no se relacionaba con Muriel sino por la mediación de esta juventud entusiástica. Pero él quiso conocer qué elementos tenía en la plebe, y exploró con afán, procurando siempre infundir una idea a aquella muchedumbre irreflesiva" (pág. 376). En las citadas *Memorias* de Godoy se dan muchas noticias sobre la reforma de la enseñanza en el s. XVIII y las cartas de Jovellanos abundan en información sobre el tema.

claramente cómo se haya ido forjando en la mente de Muriel.

Como tantas veces ha sido contado, el amor se entrevera con la acción revolucionaria. Martín cuenta con que Susana, la aristócrata, hija del enemigo de su padre, "preferirá la coquetería de los estrados y la ocupación de corromper a mil hombres torpes y corrompidos a ser la compañera y consuelo de un hijo del pueblo, fatigado por sueños insensatos" (pág. 370). La ingenuidad de las palabras del héroe —esa contraposición tan elemental de ricos, corrompidos, y de pobres— no nos choca tanto como el que pueda a esa altura histórica presentarse alguien como "hijo del pueblo". Este tema de los al parecer imposibles amores está jugando en la novela con muy calculada maestría en su comienzo, de irremediable repulsa, el progreso de la pasión, que se nos da en forma de indicios ambiguos, intermitentes, entrevelados, aunque suenan a tópico. Como contraste con el amor apasionado y levantado de Muriel, no falta el odioso y bajamente interesado de Segarra, un figurón folletinesco.

Quizá sea menos trivial el nudo dramático en que Susana se debate entre lo que sus deberes de familia, educación y creencias le exigen y lo que la atracción de Muriel y de su idealismo le solicitan: "Nunca la pasión y el deber, eternos contendientes de estas grandes batallas, chocaron de un modo tan rudo." Ponderación desde fuera, una vez más, aunque también asistimos a una toma de concien-

cia que no llega al monólogo interior puro: "Y ¿qué valor tenían las exigencias de su familia, tratándose de su felicidad? ¿Por qué había de someterse a la voluntad de nadie? ¿Por qué había de sacrificar a una vana consideración social, a una pura cuestión de palabras, el hecho cardinal de su vida, aquel grande y noble sentimiento, vagamente previsto desde que dejó de ser niña..." (página 283). No seguimos con el grandilocuente parrafazo, del que salimos a un modo narrativo: "Como una balanza matemáticamente nivelada, y oscilando en períodos iguales, así estaba su espíritu y así resistió dos días de constante meditación" *(ibid.)*. La decisión vendrá provocada, sentimentalmente, por la traída del hermanillo de Martín, al fin hallado. Que luego Susana se suicide tirándose desde el puente sobre el Tajo cuando Muriel ha fracasado y enloquecido, está dentro de la concepción melodramática que se viene imponiendo. No habrá dejado de advertir el lector el sostenido movimiento interrogativo de la rumia interior de Susana; y volveré a notar que Galdós ha empleado un punto de vista que no ha sabido desprenderse del narrador omniscente para manejar el monólogo interior ya puro, ya en forma de discurso indirecto libre. Notemos que ha estado muy cerca de procedimientos que más tarde habrá de dominar, en sus novelas de plenitud.

Digamos que la aventura amorosa es un ingrediente de fácil atractivo y muy apto para captar lectores de gustos sentimentalones, con lo que el

motivo o tema de la lucha de ideas y de generaciones se hace más pasable. Ello se hace más incitante con la alternativa de los sucesos, la distancia de los amantes, ligados por un destino fatal, y hasta por una tenue nota sensual, de inocente tentación: la petimetra ha citado en su casa a Muriel, y lo recibe en una habitación, sola, en un sofá, en una media luz: "Martín pudo entonces mejor que antes observar la bella actitud de aquel cuerpo perezoso que se extendía sobre el sofá, sofocado por el calor y libre ya del abrigo que lo cubría. ¡Qué rara escena aquella en pleno año de 1804...!" (¿No recordará Galdós las majas, vestida y desnuda, de que habla con delectación en *La Corte de Carlos IV?)* Pero "el joven filósofo, a pesar del predominio que la inteligencia tenía en su espíritu sobre toda facultad, poseía también en alto grado, según la escuela revolucionaria de Rousseau, el sentimiento de la naturaleza, y, fuerza es confesarlo, la petimetra en aquel momento no le inspiraba ningún afecto puro" (pág. 323)[1]. Peregrina aplicación de la filosofía rousseauniana a una situación tan sabida: estamos en el clima de la erótica de folletín, complicada, sin ventaja, con la llamada novela de tesis. Todo desdibujado, con-

---

[1] "Aquella escena, que parecía ser un presagio del romanticismo", sigue el autor, sacándonos bruscamente de la situación. Es muy digno de estudio el interés que Galdós ha mostrado hacia los románticos y su literatura, ideas y tiempo, en muy repetidas ocasiones, no sólo en *La estafeta romántica.*

fuso y banalizado. Como cuando, antes, ha salvado a la dama de sus raptores y asesinos y sostienen un amplio diálogo en que el héroe expone la "sed inextinguible y furiosa del bien de mi patria" (cap. XXI).

Contribuyen a darnos información de época en lo literario las notas dedicadas al bucolismo a lo Cadalso y Meléndez, ridiculizado en personajes como Narciso Pluma y la literata, que viven la ilusoria vida pastoril convertida en moda social (págs. 268-269)[2]; y muchas otras notas de ambientación que hemos de ver más detenidamente. Apuntaré ahora las de menos cuenta, como la precisión en descripciones de trajes y telas, las costumbres de hacer representaciones teatrales en las casas, los tipos característicos, como el "cortejo", el barbero astuto, aunque no lo demuestre, pero sirva de criado oficioso y de recursos, el abate intrigante, servicial y vanilocuo y, los que nos van a ocupar más la atención, los tipos de extracción

---

[2] Véase el cap. XXIII y a Pepita Sarahuja, en Aranjuez, en unos campos que "se le antojaban Arcadias, y ella pastora, según había leído en sus endiabladas poesías". ¿Había leído don Benito *La fingida Arcadia,* de Tirso? Puede ser una quijotización pastoral.

Estas notas de la vida literaria o las que da de otras artes nobles —pintura, escultura y música— van a constituir un recurso normal en las novelas posteriores. Es, pues, digno de nota el señalarlo en este período germinal y con ello parece que el autor se distancia muy marcadamente de la vulgaridad y demasiada llaneza del folletín. La novela se culturiza por lo que valga.

popular madrileña. Aquí tenemos uno de los subtemas de más entidad en la obra.

Pero antes de ocuparnos de estos personajes y su mundo, no estará de sobra si consideramos otro nivel social también atendido en la novela, el de las clases altas. Verdad es que en muchas de sus apariciones responden más a tipos que miman una acción folletinesca que a una presentación de carácter. Es una excepción, y muy notable, la tertulia en casa de don Miguel de Cárdenas, tío de Susana, que nos permite ver uno de los procedimientos galdosianos de más largo uso, aquí iniciado, y es la minuciosa observación de objetos, muebles, cachivaches con que nos da la ambientación de época, y esa curiosa convivencia de lo europeo y lo castizo, en el *piano-forte* que sustituye al clave de los tiempos de Juan Bautista de Lulli, cuya música está en competencia con los "rasgueos picantes" de la guitarra que anima la reunión, tan grave. En esta tertulia, somnolienta, donde no tiene entrada el que no pertenezca al grupo social: allí, "señores procedentes del Consejo y Cámara de Castilla, de la Sala de Alcaldes de Casa y Corte, de la Contaduría de Penas de la Cámara de Ordenes o de Indias,... o de cualquiera de aquellos panteones administrativos, que hacían las delicias del siglo XVIII. Por las noches, al ver entrar con solemne y acompasado andar aquellas estiradas figuras, cuyos semblantes parecían más graves, sombreados por las alas de pichón de sus disformes pelucas, un observador de nuestra época, hubiera creído

asistir al desfile del Estado en el antiguo régimen" (pág. 301). Un capítulo destinado a la evocación, con esa mezcla de visión directa y distancia, que desajusta el enfoque del narrador y desplaza igualmente el punto de vista del lector. El gozo en el carácter y en su descripción atenúa y casi anula el tono polémico y crítico de esa España necesitada "de regeneración". La presencia de la guitarra en el salón nos da entrada a otro de los temas que forman la novela, y es el de la mezcla de lo popular, lo plebeyo y la aristocracia, en el medio madrileño.

Nos enfrentamos con una muy considerable parte de *El audaz,* en que Galdós se siente atraído por el color local, por el ambiente de majos, chulapos, manolas, castañeras y chisperos; pero no solamente como motivo realista, sino en función de crítica social por cuanto la aristocracia había dado en imitar las maneras de hablar, vestido y diversiones de la gente del pueblo bajo. No olvidemos que Galdós ha dedicado páginas a "Don Ramón de la Cruz y su época" (publicado en enero de 1871, ahora en *O. C.,* Aguilar, VI, págs. 1465-1491) y en esos artículos tenemos mucho de lo que ha convertido en materia novelada. Ha escrito sobre la aristocracia decaida de su papel heroico antiguo y "llega al nivel de la plebe, con quien se junta, no para consolarla y apoyarla, sino para imitar su llaneza y desenfado" (pág. 1477). En la segunda parte se ocupa de los sainetes de don Ramón, "pinturas de la vida", donde encuentra "el colorido

local" ("la couleur locale", nos vino del costumbrismo francés) popular, pues "la clase proletaria de hoy es más inteligente y menos pintoresca" (pág. 1487). Echa en falta la clase media, todavía sin cuajar, y encuentra que "el pueblo no respira, no late en el fondo de aquel arte" (pág. 1475). La curiosidad y la demorada atención que dedica dentro de la novela, aun forzando a las veces la línea argumental, a los motivos pintorescos y típicos, no es sino un efecto de la dilatada literatura costumbrista cultivada con especial atención en el siglo XIX, ya en pleno Romanticismo [1]. No es hora de discutir las opiniones de Galdós sobre don Ramón de la Cruz y su teatro; pero es de palmaria evidencia que lo ha aprovechado en esta novela con escenas que son de ascendencia sainetesca, en nombres de tipos, hablar crudo, descripciones y caracteres. Los dos capítulos, "La maja", y "El baile de candil" (XIII y XIV respectivos) son casi digresivos, para dar entrada morosa al motivo pintoresco, con lo que pisa terreno más en consonancia con su genio de novelista, sin caer en el melodrama. Muy cuidada está la figura del abate, chisgaravís, correveidile, ingenuo, que pasa junto a los motivos más fuertes sin salir de su papel cómico-burlesco, y haciendo de enlace entre las

---

[1] Una buena información sobre el género en Margarita Ucelay Da Cal, *Los españoles pintados por sí mismos* (1843-1844), Estudio de un género costumbrista, El Colegio de México [1951].

esferas sociales extremas, chismoso y gacetilla viviente que recoge rumores y noticias "con la exactitud de la calcografía o del daguerrotipo" y es sujeto por el que se nos da muy sabrosa información sobre la vida de cada día: ese don Lino Paniagua, que volverá a figurar, de pasada, en *La Corte de Carlos IV*, y ya hiciera su primera aparición en *La fontana de oro.*

Pero la nota de color viene inseparablemente enlazada con la censura y sátira de la clase noble, que Galdós toma del mismo siglo XVIII. Y no sólo en *El audaz,* sino también en *La Corte de Carlos IV* (y siguen las mismas notas hasta la altura del dos de mayo, en sus novelas) nos depara Galdós nobles encanallados o populacheros. La Duquesa y la Condesa de *La corte* "se hacían llevar en litera a la Florida, merendaban con Goya en el canal y recordaban con tristeza la trágica muerte de Pepe-Hillo, acontecida en 1803" (pág. 291). Otro personaje, descrito en su atuendo popular, "no crean ustedes que era algún Manolo de Lavapiés o chispero de Maravillas, ... pues [era] uno de los principales caballeros de la Corte... solo que éste, como otros muchos de su época, gustaba de buscar pasatiempo entre la gente de baja estofa, y concurría a los salones de *Pepa la Aguardentosa, Juliana la Naranjera,* y otras célebres majas, de que se hablaba mucho entonces. En sus nocturnas correrías usaba siempre aquel traje" (pág. 304, *Episodios,* I, ed. Aguilar).

En nuestra novela es el autor quien habla por

boca de Muriel cuando se refiere a un aristócrata: "un primogénito inepto, que no sabe más que alborotar en los bailes de majas, hacer versos ridículos en las Academias, o lidiar toros en compañía de gente soez". O cuando se trata de un segundón que "hacía versos, lidiaba toros, frecuentaba todos los círculos en que había gente de humor". Esta mezcla de gente bronca, alegre y torera, que tantos motivos ha dado a la literatura y a la pintura, ha sido objeto de tratamiento más grave, menos colorista y complaciente. En *La Corte de Carlos IV*, se citan unos versos:

> *¿Ves, Armesto, aquel majo, de siete varas*
> *de pardomonto envuelto?* (pág. 304).

Se trata de la muy citada sátira de Jovellanos, que, en efecto, así empieza, y está dedicada a "un nieto del Rey Chico". Con este motivo Jovino describe el tipo, su ignorancia, trato de majas, cantantes y toreros, pero sólo sabe:

> *Quien de Romero o Costillares*
> *la muleta mejor y quien más limpio*
> *hiere en la cruz al bruto jarameño*[1].

Mesonero Romanos, con quien sostuvo Galdós trato y correspondencia muy ilustrativa de su cu-

---

[1] Puede leerse en la edición de José Caso, *Poesía, Idea*, Oviedo, 1961, pág. 242 y ss. Hay una variante respecto de los versos citados por Galdós: "en siete varas".

riosidad, en "La capa vieja y el baile de candil" nos pinta un personaje que abandona sus hábitos aristocráticos por los modales groseros de la plebe, deja sus amistades de clase y adopta "el traje y los modales de un *majo* verdadero", y con ese atuendo se echa "a buscar aventuras por Lavapiés y el Barquillo", pero Mesonero no sentía tanto la necesidad de censura como otros escritores del siglo anterior al suyo. Así Clavijo y Fajardo denuncia la mala educación de los jóvenes *(El Pensador,* XLI, 1763). O Cadalso, en su carta VII de las *Marruecas* (1.ª ed. de 1793, pero escrita, al menos en parte, en 1788)[2] se ocupa de un joven noble que se limita a pasar la vida entre gitanas, toreros, gente baja y sin estudios. O don José de Somoza, que enumera los vestidos de un caballero: "capa y cofia a la mañana, a lo militar después; y a la tarde de majo para los toros" (en "Usos, trajes y modales del siglo XVIII", *Obras en prosa y verso,* ed. J. R. Lomba, Madrid [1904], pág. 94). Y en otro artículo, "Miré al grande vestido de gitano; al militar, recostado sobre la mesa de la castañera; el abate, manteando peleles entre las mozas de barrios bajos" (en "Una conversación del otro mundo —el que habla es don Ramón de la Cruz—, *op. cit.,* pág. 118). Como arriba se deja dicho, el tema persiste en la mente y en la obra de Galdós, como puede verse en el cap. I de *Na-*

---

[2] Véase ahora la edición de L. Dupuis y Nigel Glendinning, Tamesis, London, 1966.

poleón en Chamartín, o en las amistades del conde de Rumblar y gente baja, verduleras y demás, pero aquí Galdós ya ve el motivo con cierto distanciamiento irónico, especialmente al presentarnos criminales chulescos. Incluso en novelas no de tipo histórico —o en que la historia es accesoria— no dejará de tocar con censura el noble encanallado, por ejemplo en *La desheredada,* donde Isidora, que pretende ser de ascendencia noble manifiesta sus pujos aristocráticos vistiéndose de chula para ir a la verbena de San Isidro: "ella lo había visto en varias novelas y obras de teatro" (pág. 1092-1093). La obra está publicada en 1881 y su acción ocurre poco antes, ya lejos de los amenes dieciochescos.

Los historiadores de aquel siglo de las luces han visto esas aficiones de la gente joven y noble: Sarrailh escribe que "el joven de la nobleza se aficiona a tratar con la gente baja y acaba por caer en el majismo, a no ser que por haber visitado algunas capitales extranjeras... se convierta en un petimetre" [1].

En nuestra novela, el cap. IV, "La escena campestre", en el clásico escenario de La Florida, puede servir para ver la convivencia de nobles, pueblo y las distancias que en el caso de Susana o su pretendiente mantienen cada uno. En defini-

---

[1] Véase *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII,* México, 2.ª ed., 1957, pág. 88-89. También es útil, Charles E. Kany, *Life and manners in Madrid,* 1750-1800, Berkeley, 1932.

tiva, y sin dejar de gozarse en la materia popular con regusto pintoresquista, Galdós está con los que han fustigado en sátira o censura la degradación de una clase sin ideales ya. El alcance que se quiera dar a esta situación, no deberá hacer coincidir lo que la literatura critica con lo que la verdad completa de la historia nos dice, pues hubo muchos aristócratas que estudiaron, viajaron y practicaron las ciencias o el gobierno con responsable dedicación. Pero no es de nuestra incumbencia ahora aquilatar la distancia entre la visión del escritor y la justa realidad. Galdós no ha tenido, por el momento, más atención que para lo más fácil de retratar y de someter a crítica. No creo, por otra parte, que tuviera don Benito la idea de una España invertebrada, aunque sí de que hacía falta regenerar (palabra clave en esta obra) aunque sus clases dirigentes aparecen tan carentes de misión con responsabilidad de gran alcance.

Lo que se advierte también es su poca o ninguna afición a los toros y a su mundo, que siempre ve próximo al encanallamiento, en la novela que nos ocupa, y en muchas más. (El lector puede ver. no en novelas primerizas, la estimativa de Galdós por lo taurino, en mi estudio "Galdós y Valle-Inclán", ahora en *Clásicos modernos,* Gredos, Madrid, 1970.) Dentro de la ancha simpatía y amor de don Benito hacia lo español, no tuvo cabida lo taurino, y toreros o aficionados llevan siempre una nota francamente peyorativa o desdeñosa.

En cuanto al pueblo bajo madrileño, ya se ha

indicado su atención a los sainetes de don Ramón de la Cruz, en el trabajo citado antes. El análisis de los tipos como el abate, el cortejo, majas y payos, ilustrados con textos de sainetes, muestran una curiosidad muy viva. Luego, en los capítulos donde da entrada a estos tipos, Galdós los presenta con una bonachona ironía, entre complaciente y burlesca, que contrasta con el tono solemne o apasionado, grave y tenso que domina en el resto de la obra. Estos pasajes populares son como alivio y diversión jocosa, y con ello el autor pierde envaramiento y oquedad. Véase algún ejemplo: "*El Zurdo,* rey de los matuteros; *Trespelos,* gran maestro de los tomadores del dos; el *Ronquito,* emperador de la ganzúa, *Majoma,* canciller de los barateros" (pág. 328). Y, en "El baile de candil": "El primero que entró fue *Paco Perol*... siguió la *elegante y simpática* verdulera del Rastro, *Damiana Mochuelo,* y después la *distinguida* y *airosa Monifacia Colchón,* comercianta en hígado, tripa y sangre de vaca... Sonó la guitarra tocada por el *bizarro puntillero* de la Plaza de Madrid, Blas Cuchara..." (pág. 334). Como se habrá advertido, una ironía un tantico mecánica y tan burda que por si no fuera a captarla el lector, aparece subrayada: Galdós no tuvo el don de la gracia entre los más sobresalientes que le distinguieron [1].

[1] Entre las muchas variedades de ironía (y no voy a entrar en tan complicado terreno: basta recordar a Muecke y Jankélévitch) hay dos en oposición, según Northrop Frye, la ingenua en que el escritor nos está llamando la

Muchos años más tarde, todavía reverdecen en Galdós los recuerdos de sus lecturas de la obra del gran sainetero, y recuerda cómo en su ya lejana juventud, estudiante en Madrid más aficionado al espectáculo callejero que a las aulas, "fugitivo de la Universidad", siguiendo "cursos de Literatura práctica y aun de Psicología experimental" buscando el trato de personajes reales o imaginarios por el callejero madrileño, se encontró más de una vez con "la visión del prodigioso sainetero madrileño don Ramón de la Cruz, que ha perpetuado la vida de los tiempos majos en sus obras inmortales. Era mi pesadilla: yo le consideraba no como pintor, sino como creador de la pintoresca humanidad que puebla la zona baja de Madrid [...] y evocaba el castizo ingenio de don Ramón para que me asistiese y amparase, prestándome algunos adarmes de su peregrina realidad y de su saladísimo desenfado". (*Guía espiritual de España, Madrid,* conferencia dictada por don Benito y leída en el Ateneo ma-

---

atención de su ironía; y la "sofisticada", que se limita a decir y deja a cargo del lector la interpretación. Y recoge un pasaje de Coleridge —que no puntualiza— que nota cómo cierto texto de Defoe podía haberse convertido de sutil en tosco y obvio abusando de palabras en cursiva, entrecomillados, exclamaciones y otros signos de la propia conciencia de la ironía. Los subrayados de Galdós hacen aún más ingenuos los calificativos de una ironía ya sencilla. (La obra de Frye es, por supuesto, *Anatomy of criticism,* Princeton University Press, 1957, y el pasaje aducido, en pág. 41).

drileño, 28, marzo, 1915, que puede verse en *O. C.*, Aguilar, VI, págs. 1503 y ss.)

Allí mismo ha dejado rememoración de andanzas urbanas, de tipos, como el *Cojo de las Peñuelas,* la tía Chiripa, y del "lenguaje majo, chulesco o como se le quiera llamar". Lástima que no sean más precisos los recuerdos y caracteres que atribuye al habla popular de la Villa, que necesitaría una ilustración ejemplificada. Pero vale la pena copiar sus notas: "La característica del léxico popular de Madrid ha sido la invención continua de voces y modismos. He observado que en la época chulesca la inventiva es más fecunda y el léxico más rico que en el período de la majeza; dijérase que la primera época es castiza y tiende a la conservación de las formas verbales; la segunda, decadentista, con tendencia al desenfreno del individualismo aplicado al lenguaje... luego viene una tercera época, cuya característica es la mutilación de las palabras más usuales: el estilo telegráfico, la economía de saliva. La época intermedia es, a mi juicio, la mejor, la más galana y expresiva" (página 1507, *ibid.).* Esta época intermedia, su preferida, es la dieciochesca, de que da muestra en *El audaz* y singularmente en los capítulos de carácter majo.

En cualquier caso, quede constancia de su cultivo del sainete, y todavía recogeré una cita más, aquella en que Galdós entiende sintetizado el procedimiento artístico de don Ramón: En *La comedia casera*

a la pregunta que de dónde ha sacado su texto, se responde:

> "—Del teatro de la vida
> humana, que es donde leo."

Entre este pasaje de mocedad (1871) y el texto de la conferencia para el Ateneo hay una sostenida identidad de concepto. Pero en sus recuerdos desde la ancianidad nos llama poderosamente la atención algo que aun dicho como de pasada y sin sacar más consecuencias, revela un sentido más agudo del arte literario, no como copia, sino como creación, más de inventiva que de observación, que eso dice lisa y precisamente: "yo le consideraba no como pintor, sino como creador de la pintoresca humanidad que puebla la zona baja de Madrid".

Los recursos de lecturas de sainetes[1] son fácilmente perceptibles en *El audaz* y en las novelas que sitúa por los primeros años del siglo XIX. En nuestra novela, por ejemplo, Vicente Garduña, *La Pintosilla* que figura como personaje principal en el cap. XIII, tiene el mismo nombre de guerra que la desgarrada figura en *Las castañeras picadas*. Los majos del Avapiés (Lavapiés, en Galdós), del

---

[1] La edición que pudo haber manejado Galdós de los sainetes de su admirado costumbrista, *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos*, con Discurso preliminar de Agustín Durán y juicios de Martínez de la Rosa, Moratín y Hartzenbusch, Madrid, Yenes, 1834).

Barquillo o las Peñuelas recuerdan, en psicología, hablar y acciones a sus congéneres del sainete *(La venganza del zurdillo,* por ejemplo). Don Ramón dedicó varios sainetes a la figura del "cortejo", que Galdós reproduce más desdibujada. El abate, don Lino, tiene también numerosos modelos parciales, con los que ha compuesto Galdós este tipo, acaso más individualizado que los de don Ramón. Y todo lo que pertenece al mundo de petimetres de ambos sexos, tiene la misma progenie, aunque la literatura dieciochesca, sin olvidar la tonadilla escénica (véase José Subirá, *Tonadillas teatrales inéditas,* libretos y partituras, Madrid, 1932, *passim)* se prodigó en estos motivos y otros, como los de currutacos, pirracas, y *madamas.*

La penetración en el interés de lectores ya dentro del siglo XIX es mucho más extensa de lo que el solo testimonio galdosiano pudiera hacer suponer. Hay colecciones o series de piezas sueltas, sainetes y "uni-personales" que siguen publicándose entrada la centuria, como el *Don Líquido,* o "un currutaco vistiéndose, escena uni-personal para representarse en casa particular, por don Juan Jacinto Rodríguez Calderón" (Valencia, 1816, y allí se anuncian las piececitas mencionadas, de venta en la librería de José Carlos Navarro). Aquí estamos, también, en los dominios de la sub-literatura.

Pero el abate Paniagua reclama nuestra atención por lo que juega en la novela, unas veces como elemento de relación que trae y lleva chismes y recados; por su función cómica, de benévola to-

nalidad, y manejada como alivio y diversión en los momentos más tensos; y, en definitiva, como personaje característico "de la sociedad matritense de aquellos días", gracias al cual y a su condición de "gacetilla" estamos informados del "álbum gigantesco" de la "vida social", a falta en esa época de los "órganos impresos de la vida común". Los había corrompidos, que "se valían de su traje, convencionalmente respetable, para penetrar con *ambigüedad en los estrados,* como dice don Ramón de la Cruz, otros eran unos pobres diablos inofensivos a la moral pública... El abate Paniagua era de estos últimos". (cap. II, iv). Hay cierta complacencia en el tipo, aunque Galdós diga que inspiraba indiferencia en todo el mundo, y en una de sus apariciones, cuando lleva un billete amoroso a Leonardo, al entregarlo, nos salta uno de esos rasgos singulares, indicio de un escritor de calidad: "Metió la mano en su pecho, sacó un billete y, sonriendo y aun diremos con cierto rubor, lo entregó" (II, v). Este es uno de esos rasgos que, como anticipaba, hacen del tipo un individuo con personalidad individualizada.

Desde Leonardo, el segundón sin dinero, nos lleva Galdós hacia otro tipo dieciochesco, el del *cortejo,* caricatura del Don Juan, "en aquella sociedad, que Goya y don Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra" (II, ii). Pero no me interesa tanto este papel de *cortejo,* que Galdós rodea de pudibundez (Leonardo *cortejaba* en el buen sentido), atenuando los modelos de sai-

nete[1], como lo que de Leonardo nos hace pensar en otro de los grandes temas futuros en la novela galdosiana: la pobreza y el aparentar, la miseria decorosa, el falso pundonor que impide trabajar pero no entramparse. El criado, Alifonso, tiene algo de Fígaro, y nos anuncia otros servidores que se las ingenian para remediar la penuria de sus amos. Ambos personajes que aparecen ya en el cap. II, y presentados con detenida atención, muy ligados con Muriel, se desdibujan y pierden luego en el decurso de la acción.

Si añadimos las escasas páginas dedicadas al ambiente rústico, en Aranjuez, nos haremos cargo de cómo Galdós, novelista principiante, ha intentado demasiadas cosas en personajes, acciones, ideas y ambientación. Exceso muy propio de primeras novelas.

En esta época de formación del novelista, ya se habrá advertido la indecisión del autor y su busca de diferentes modos y motivos, solicitado por varios caminos. No quiero pasar por alto los trabajos de Pattison, Eoff y, muy singularmente, de Montesinos[2], en relación con esta fase de nuestro nove-

[1] Véase "El cortejo fastidioso", "El cortejo escarmentado", "La oposición a cortejo", entre otros sainetes de D. Ramón.

[2] Puede verse, entre otros, S. Eoff, "The formative period of Galdós's sociopsychological perspective", en *The Rom. Rev.*, XLI (1950); J. Montesinos, "Galdós en busca de la novela", *Insula*, 1963, septiembre, y luego, en su *Galdós*, I, Castalia, Madrid, 1968, donde resume lo hasta entonces sabido y añade muy jugosas observaciones.

lista. Los escritos juveniles, como "Un viaje redondo" (de 1861) y luego "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (de 1870) y poco antes en *La fontana de oro,* abonan la incertidumbre y busca afanosa. Como sucede con los grandes autores, los borrones primeros cobran todo su sentido al considerarlos en función de la obra de mayor madurez. Atención particular merece *La sombra* (de 1870), que se sale de todo lo que hemos venido viendo, salvo en la utilización como motivo básico de un estado alucinatorio, y, por ello, no sin relación con las variedades de locura y trastorno mental que en sus dos novelas contemporáneas presenta. Otro gran tema, si no el mayor en la novela de don Benito: la gama de fantásticos, imaginativos, obsesos y locos, de los cuales hay siempre uno o varios ejemplares en cada obra.

Eco quijotesco, al que se le incorporan los datos de la clínica. Y también es indudable que Galdós se había penetrado muy hondamente del juego entre percepción real y visión imaginaria, y de la tenue frontera que no delimita netamente los dos campos. La misma literatura es condicionante de la vida y el Fileno de *El audaz* (cap. XXIII) o el encuentro de Pepita Sanahuja, a la que habían tenido que quemar sus libros de poetas bucólicos, con el hambriento Pablo Muriel, en ese choque entre realidad y ensueño, no puedo menos de apreciar reminiscencias cervantinas, no sólo de la obra mayor, sino también de la *Galatea,* pues pre-

cisamente en Aranjuez se da en la novela de Galdós y en la cervantina ese choque de dos mundos y modos de ver contrapuestos. Conforme con que nuestro don Benito ha sido un gran observador de su ambiente, de la realidad en torno, pero la nómina de sus ilusos, de los que conforman los datos de la experiencia con su voluntad de ver y trasformar lo objetivo en interpretación personal, no es menos considerable ni tiene menos entidad dentro del *corpus* novelesco.

* * *

Dentro de la economía del organismo que es la novela —hablo de *El audaz*— hay motivos que actúan en distintos niveles y con varia frecuencia, por ejemplo que ahora me interesa analizar, la descripción sea de paisaje, de personas, de objetos, de lo visto y percibido como escenario de la acción. De lejos le viene a la novela el alternar con varia proporción diálogo, narración y descripción —sin otros modos que ahora no cuentan—, y Galdós, tanto por sus lecturas de escritores nacionales como extranjeros, no opera de modo nuevo.

Hay, en nuestra novela, dos modos de presentar personajes, aunque no demasiado distintos, y es que unas veces la descripción viene claramente de mano del autor, y otras se insinúa, pero no se observa, que la descripción es el resultado de las

impresiones causadas en otro de los personajes. Cuando leemos: "Entonces pudo Muriel observar mejor la pobre facha del corredor de asuntos amorosos" (pág. 251), y sigue la descripción, el autor-narrador suplanta del todo al personaje y nos da el retrato acabado.

El autor se toma la ocasión de hacer el retrato físico y la etopeya de los personajes, bien atribuyéndose la observación, sin más explicaciones, bien subsumiéndose en lo que uno de los personajes puede contemplar, o invitando al lector a que lo haga por su cuenta. Entre los casos de este último punto de vista, he aquí cómo nos presenta al padre Corchón, fraile de basto trazo caricatural: "Mientras la solícita dueña va en busca del chocolate, el lector se queda a solas con el padre Corchón y no podrá menos de fijar su vista observadora en tan insigne personaje, lumbrera de la Santa Inquisición." Con lo que sigue el retrato del fraile glotón, ignorante, pedante y chismoso, al que ya habíamos conocido páginas atrás en la novela.

Ya antes hemos dejado constancia de la puntualidad con que el novelista da cuenta de los rasgos y pergeño de los personajes, y cuando no lo ha hecho, supone una curiosidad insatisfecha del lector, al que adelanta. "Daremos a conocer sucesivamente, y conforme el diálogo lo exija" (pág. 262) a los personajes. La atención dispensada a cada personaje en su retrato es ya un indicio de la importancia que tiene bien dentro de la acción o, simplemente, como figura de carácter:

tales, la maja, don Lino Paniagua. Y, con una excepción, las descripciones están desvinculadas de las vivencias de los personajes. Por rara, y significativa, traeré esa excepción: en la fiesta de la Florida, el enamorado y desdeñado, Pluma, ve que un paje trae los tenedores para la merienda, y se imagina a sí mismo portador de los adminículos, que "le hubieran asemejado al Dios Apolo esgrimiendo los rayos del sol. Empleamos esta figura, porque algo parecido cruzó por la mente del aturdido joven en aquellos momentos" (cap. IV). Sólo en esta fugaz, y muy ilustrativa, ocasión Galdós ha situado al lector en el punto de vista del personaje y con esa idealización tan en consonancia con su psicología. Lástima que se crea obligado a darnos la chata explicación que sigue. Creo que estamos ante una de las limitaciones del arte galdosiano, carente de agilidad para el salto imaginativo sin apoyo.

Desde otro ángulo, la descripción puede resentirse de recuerdos literarios ejemplares, o tenidos como tales, y en esos casos no discierno hasta qué punto se trata de un pegadizo involuntario o de una alusión ennoblecedora del estilo, digamos que en el plano del discurso alusivo como dicen los estructuralistas. No juzgamos de intenciones salvo mucha evidencia, y dejo en cargo al lector una opinión sobre lo que voy a exponerle. Un capítulo, el XVI, se abre con esta descripción que trasciende a clasicismo trasnochado: "Asomaba la aurora por las ventanas y balcones del madrileño

horizonte, cuando don Buenaventura Rotondo y Martín, después de... [hago gracia de la estirada rama de la prótasis] regresaron a la calle de San Opropio." O este otro caso, más fácil de identificar en su modelo: Pablo, se ha fugado de la casa del Conde de Cerezuelo, donde estaba siendo atormentado, "saltó y retozó, emprendiendo después más tranquilo su marcha por el antiguo y conocido campo de Montiel (aun que no era verdad que por él caminaba)" (final del cap. VI). La cosa tiene algún interés, mayor que el de remitirnos al cap. II de la 1.ª parte del *Quijote,* sin otra justificación que la de un supuesto adorno, tan ajeno al momento. Se trata de ese mal entendido procedimiento de "embellecer" la prosa a poca costa, una prueba más de la carencia, que Galdós notara, de un lenguaje nuevo para la novela de aquellos días. El socorrido casticismo no era privativo de Galdós, pues su maestro en tantas cosas, Mesonero Romanos hace decir a un tipo madrileño: "Echéme a buscar aventuras por Lavapiés y el Barquillo, con más determinación que el héroe manchego por el campo de Montiel." (En *La capa vieja y el candil.)*

Al lado de estos manierismos Galdós tiene el gran acierto de dar una nota breve, certera, que dice mucho más que descripciones prolijas o de similor, como en la "chupa verde mar... del tiempo de Farinelli" que lleva don Lino: es el "petit fait vrai", no tan frecuente como desearíamos.

Las descripciones extensas, sea cualquiera el ob-

jeto, están confiadas a la visión, quiere decirse, a la vista, como si de pintura se tratase. Es lo que ha dominado en la prosa novelesca y costumbrista del siglo XIX, y sigue sin esperanzas de extinguirse. Quiero recordar un pasaje de *La voluntad* de "Azorín", escrita en 1902, el cap. XVI, donde opone una manera de describir, decimonónica y periclitada, frente a otra con la sensibilidad de su generación. Copia sendos pasajes de dos novelas, que no menciona, y que son de Blasco Ibáñez y de Baroja *(Entre naranjos,* cap. III, *La casa de Aizgorri,* jornada V), dos maneras de sentir y ver el paisaje, con la preferencia que es de suponer, a favor de Baroja, que no sólo ve, sino que tiene atención para los sonidos. (La argumentación de "Azorín", el admirable escritor, es tan endeble, que ni ha captado la esencia del estilo barojiano, ni se ha dado cuenta de que con el texto citado va en contra de algunos de sus razonamientos). En términos generales, y dejando en lo sustantivo esa contraposición de estilos, diríamos que, en efecto, los escritores de final de siglo han traído una más afinada sensibilidad para percibir no sólo forma, color y línea en el paisaje, sino que han acogido sonidos, movimiento, olores, tiempo, en una palabra algo más experimentado desde una sensibilidad rica. Ahora, en *El audaz,* nos vamos a encontrar con un paisaje asombrosamente moderno, anticipado al gusto y modo de hacer. Estamos en los primeros pasos de la novela, Muriel ha ido al convento donde ha de encontrarse

con un fraile, posible protector suyo, el padre Jerónimo de Matamala, y copio el hermoso trozo: "Hallábanse en la puerta del convento, sentados en un banco de piedra. Caía la tarde, y los rayos del sol hacían proyectar oblicuamente la sombra de los grandes chopos, trazando largas y paralelas fajas en el suelo [...] y una noria cuyo rumor producido al perezoso girar de una paciente mula, era un arrullo que convidaba a la somnolencia. La vista y el oído reposaban dulcemente ante el afecto a la vez óptico y acústico de los círculos sin fin descritos por el humilde animal [...]. Cavaba con mucho denuedo un padre en uno de los cuadros de cuyos apelmazados terruños surgían las hojas exuberantes, retorcidas, verdeazuladas de las coles, que allí se desarrollaban con frondosidad que tenía algo de voluptuosa. No se oía más que el ruido de la noria, el golpe de la azada, el canto de algún labriego [...]. El viento era tan tenue que apenas movía los últimos y más endebles penachos de los chopos [...]. Ni una nube empañaba el cielo. No hacía frío ni calor. La uniformidad, la calma, la monotonía convidaba a fijar la mente en un solo pensamiento" (pág. 328). El lector sabrá perdonar lo extenso de la cita por el gozo de su lectura. Y eso se escribe en 1871, entre otras prosas, como las de la misma novela, tan formularias. ¿Qué más podría haber pedido "Azorín"? La impregnación en la hora y en el lugar, la fina captación de sensaciones, del tiempo y su paso nos han sumergido, envolviéndonos con el hechizo del mo-

mento singularísimo. Ahora bien, ¿quién es el que siente, vive, estos momentos en ese lugar? No los personajes, pues ni se nos dice que así fuese, ni hay indicio de que tales experiencias estuviesen incorporadas a alguno de ellos o a ambos. Ni lo que luego sigue, la conversación en que cada uno expone sus preocupaciones y planes, está de modo alguno ligada al ambiente tan maravillosamente creado. Hemos pasado desde esta excepcional descripción, lanzada por el autor como "une pièce de bravoure", al proceso de la acción en el diálogo; y ya no opera el medio creado en los personajes. He ahí otro ejemplo de tanteo, de frustración también, después del gran hallazgo. El paisaje es algo adventicio, ajeno, motivo, todo lo más, para hacer ejercicio de prosa descriptiva; pero ahí queda la página de mano maestra.

Hallamos otra manera de describir, tomando un lugar concreto para pasar a generalidades y, en el caso que voy a aducir, viendo el objeto en profundidad. Se trata de la Catedral de Toledo, que tan hondamente impresionó a don Benito, y no es fácil eludir la tentación de hacer retórica al propósito. La noche en que Muriel iba a levantar el pueblo, ha corrido el rumor de que pensaba destruir la Catedral, y ya no hay ojos ni atención para lo que se ve: "La soberbia construcción secular, donde tantas generaciones han puesto la mano para embellecerla, sintetiza y encierra todo lo que aquel pueblo ha sentido y todo lo que ha sabido. Allí reposan sus héroes... La Catedral en-

cierra las alegrías, las desventuras, las hazañas y el amor de aquel pueblo" (pág. 392). Estamos muy lejos, todavía, de *Angel Guerra,* pero no tanto de *Toledo* (Historia y Leyenda). Y en "Memorias de un desmemoriado", habrá de volver sobre sus impresiones toledanas. En *El audaz,* el paisaje urbano sólo sirve de divagaciones oratorias o para una difusa ambientación nocturna y con prestigio histórico vagamente entrevisto y expresado.

Finalmente, aunque sin agotar el tema, dejaré constancia de la curiosa atención de Galdós hacia los objetos, y muy particularmente hacia telas y adornos femeninos, que en nuestra novela halla ya su lugar no escaso. Creo que ha sido Madariaga quien ha sugerido un estudio por hacer, y que yo había pensado promover, el de las telas en la obra de Galdós. Con qué regusto enumera los nombres precisos de la gran variedad de tejidos que usaban damas y caballeros, "cursis" y pobres de solemnidad. En *La de Bringas,* en *Fortunata y Jacinta,* como más señaladamente, y en casi todas las novelas madrileñas nos las tenemos que haber con uno o varios episodios que suceden en tiendas o almacenes de tejidos precisamente. El afán enumerativo y "cosista" de don Benito halla una marcada complacencia en este medio comercial. Madariaga ha recordado que en una ocasión la carcajada que suena en una novela, suena "como un rasgar de telas en la calle de Postas" [1]. Como

---

[1] Salvador de Madariaga, *De Galdós a García Lorca.*

índice del mecanismo asociativo no está mal. Es raro que no haya —si es que no hay, en efecto— una publicación sobre los tejidos en la obra galdosiana...

* * *

El folletín dominaba los gustos de los años en que Galdós iba a comenzar su carrera de novelista, y bien lo hizo notar él mismo. No aduce pruebas —que pudiera— Melchor Fernández Almagro cuando afirma que hacia el año 1868 ejercían influencia "en el mesócrata, en el artesano y en el obrero las novelas "por entregas" y los folletines de fondo romántico-social a que pueden servir de ejemplo, en sus distintas cualidades y estilos, *Los miserables,* de Víctor Hugo; *Los misterios de París,* de Eugenio Sue; *María o la hija de un jornalero,* de Ayguals de Izco... A las capas sociales donde no llegaba la especulación doctrinal del tributo o del escritor, las calaba ese tipo de literatura popular, y acrecía el ascendiente de esos factores sobre la conciencia revolucionaria un instintivo odio de clases" (en *Historia política de la España contemporánea, 1868-1885,* Madrid, 1969, pág. 32). Muy atinadamente se ha señalado esa mezcla de motivos folletinescos y sociales en la literatura cuyos productos podía haber citado mu-

cho más copiosamente[1]. Y son esas dos notas, más alguna otra, lo que vamos a encontrar en *El audaz.*

La proximidad al folletín en la obra primeriza de Galdós ha sido advertida por Alcalá Galiano (bien que oponiendo *La fontana* a "los excesos del folletín") y, con más lucidez, por Montesinos y Max Aub. Del primero remitiré a su libro citado, recordando que establece esa aproximación como de pasada, pero con exactitud. Aub, sin el método del erudito, percibe como escritor que "la

---

[1] Antes de 1870 se habían traducido y publicado muchas ediciones de obras de Dumas, Féval, Sue, Soulié, Ponson du Terrail, sin contar con la producción propia de Mariano Vallejo, José M.ª de Goizueta, M.ª Pilar Sinués, Ayguals de Izco, Fernández y González. Se mezclaban lo histórico con la sentimentalina actual, residuos de goticismo y protesta social. Pedro Antonio de Alarcón, en *El final de Norma* (1855), rinde tributo juvenil a ese género ínfimo, en la línea melodramática más disparatada. (Y Martínez Kleiser, su editor moderno, dice tener la vigésima edición de tal engendro). La reedición que hoy se hace de obras como *La bruja de Madrid, Barcelona y sus misterios,* por la ed. Taber de Barcelona, parece que está hecha desde una posición de *pop-art.* En su tiempo, la introducción del vapor en la imprenta debió de ayudar a una mayor difusión y baratura. Es un aspecto que habrá de ser estudiado. Un análisis de la literatura más baja puede verse en Segundo Serrano Poncela, *Literatura y subliteratura,* Caracas, 1966, y en el ensayo allí incluido, "El mito, la caballería andante y las novelas populares". Véase ahora, I. M. Zavala, "Socialismo y literatura: Aygual de Izco y la novela española", *Rev. Occ.,* núm. 80 (noviembre 1969).

técnica galdosiana es casi siempre dramática y, a veces, melodramática" (en "Discurso de la novela española contemporánea", El Colegio de México, 1945, pág. 22). Pero, ¿qué novelista aun entre los mayores, del siglo pasado, particularmente en la primera mitad, no ha incidido en el modo folletinesco? El lector espera, y con razón, que le exhiba mi idea del folletín, condición previa para entendernos.

Tocamos aquí uno de esos problemas de lindes, cuya solución es más objeto de aprehensión intuitiva que de fórmula definitoria precisa: estamos en los confines de la literatura y de la subliteratura, zona a la que relegaríamos el folletín, en principio. De todos modos podemos tomar algunas notas caracterizadoras del género, y que derivan de su vehículo impreso y del destinatario. La publicación, por entregas, busca un comprador de escasos recursos, y por ello, dentro de la sociedad decimonónica, de cultura también parva. La lectura que se espera y se provoca es una lectura de nivel emotivo y sentimentalón, jugando el efecto sorprendente y la tensión expectante con muy calculados recursos. De ahí que los capítulos, que pueden coincidir con el final de una entrega, terminen con ruptura o suspensión del hilo narrativo, quedando los personajes en un trance crítico, cuya resolución se espera con impaciencia. Los dos polos de la expectación, el planteamiento y su satisfacción, operan con marcada insistencia en esta clase de novelas, aunque, por supuesto, no

sea procedimiento ajeno a obras que consideramos de plena legitimidad literaria. (Lo cual es tan relativo, que depende siempre de la tabla de valores vigente en cada caso. El *Decamerone* fue sub-literatura cuando apareció, y a juzgar por el trato de los más doctos, el *Quijote* andaba por los aledaños.)

La técnica de composición del relato raras veces se ha desprendido enteramente de esos resortes de atracción, aunque hayan sido jugados con muy varia tonalidad. (*Vid.* Roland Barthes, "Le récit" en *Communications,* 8.)

Por lo que hace a los sentimientos, folletín y melodrama movilizan una sentimentalina muy afín: bondad y maldad extremosas y simples, contrastes absolutos. Pasto de una emotividad fácil, necesita la dosis fuerte y evidente a primera lección. La prueba del acierto en el autor digamos que se mide en lágrimas o suspiros, en indignación o deliquio del lector (rara la risa, y más, la sonrisa). Ortega dejó escrito que el melodrama es al drama lo que el chafarrinón a la pintura; pero no es tanto cuestión formal, creo, como de actuación en un destinatario en el que se piensa. El "Vive le mélodramme où Margot a pleuré", de Musset, y su correlato en *La Verbena de la Paloma,* "También el pueblo tiene su corazoncito", nos ilustran sobre el destino del folletín.

La disponibilidad y la facultad para dejarse entender y mover por el falso dramatismo, el patetismo o la dulzonería, son como *Ersatzen* de las

pasiones nobles y fuertes, y, desde luego, quedan muy lejos del placer desinteresado que supone la fruición artística como tal. (De esto ha escrito páginas muy ilustrativas Gino Dorfless en su obra *Nuevos mitos, nuevos ritos.)* Pero tenemos que abandonar la ruta que se abre aquí hacia una sociología del gusto, en las formas de arte Kitsch, para seguir con el Galdós entre la novela y el folletín.

Si empezamos con *El audaz* nos hallamos ante tipos de catadura netamente folletinesca: el tío de Susana, traidor que aspira a la herencia de su hermano y para ello necesita hacer que desaparezca su sobrina, que es, claro, la figura femenina más atractiva. Toda la trama para raptar primero y asesinar después a la víctima, tiene las notas de nocturnidad, misterio, embozados, sicarios pagados, horror tantalizante y, claro es, un final feliz, pues los malos son bastante necios, salvada la bella por el héroe, cómo no.

Añádase a todo esto un ilusionismo que opera dentro de la novela, respecto de los personajes aunque no del lector: Susana ha sido asesinada, o Muriel ha muerto. Este *quid pro quo* o las situaciones en que por muy poco los personajes no se encuentran cuando andan uno en busca de otro (Muriel y su hermanillo) y están muy cerca, pero invisibles o no han coincidido en un mismo lugar por escaso margen de tiempo, este tipo de recursos, aparecen una y otra vez. Como el doble sen-

tido de una carta, de que el personaje tiene la versión errónea, y el lector la correcta (vid. caps. II, VI, XVI y XVII, son otros tantos casos). Son modos de concebir y realizar que tienen mucho de dramático, en su juego irónico de doble destino.

Arriba se deja dicho que suele ser truco folletinesco el terminar los capítulos en un punto crítico de la acción: así ocurre en *El audaz,* como en este pasaje: Muriel ha tenido una promesa misteriosa de Rotondo, que despierta en aquél "el vivo interés de lo misterioso", y se pregunta: "¿Que sería? ¿Conspirar, preparar alguna explosión revolucionaria...? ¿Sería una simple cuestión personal de Rotondo? ¿Qué parte tenían en aquel asunto las audaces ideas que él, filósofo indisciplinado, consideraba como su único tesoro?" (cap. II, final de iii.)

El movimiento y entonación interrogativos son usados con profusión en la novela folletinesca, sin duda como excitantes de la curiosidad y tensión emotiva en los lectores. No es necesario acumular ejemplos, en gracia a lo patente del fenómeno, y valga por muestra este pasaje de *La bruja de Madrid,* de Ayguals de Izco: "¿Cuál sería la intención del polizonte, complacer a don Eduardo o tenderle un lazo a traición? Las citas a medianoche son de mal agüero. Los siguientes capítulos nos explicarán este enigma." (Final del cap. III.) Si comparamos con el texto galdosiano aducido, notaremos que la interrogación está embebida en

un monólogo del personaje, con lo que funde la mecánica del relato con una toma de conciencia, todo mucho menos elemental y tosco que el descarado *alhiguí* de Ayguals, que se prepara sin disimulo el incentivo de la aventura. De todos modos, tampoco habrá de excluirse en la consideración de interrogaciones —y de exclamaciones, que tanto o más llenan páginas del folletín— la calidad oral de unas y de otras, pues, como sabemos, la curva de entonación en ambas frases supone modulaciones más remarcadas que en las frases de tipo enunciativo, por ejemplo. Funcionan exclamativas e interrogativas como medio de comunicación de un estado de ánimo de tal personaje o inducen tal tonalidad en el lector cuando es el narrador el que tiene la voz; pero no sería descabellado, supongo, postular un hábito de lecturas en voz alta y para un auditorio iletrado. No puedo probarlo, pero quede esa hipótesis de un destino y modo de comunicación entre autor y público que acaso no dejó de ser tenido en cuenta por los productores del género [1].

Otro rasgo formal que domina en el folletín es el diálogo, sobre narración o descripción. Aquí Galdós, muy atento, por otra parte, al manejo del diálogo se aparta considerablemente, siquiera en la dosi-

---

[1] En tanto tengamos un análisis formal, estructural-temático y sociológico de la novela folletinesca española, puede consultarse el breve prólogo a la reedición de *La bruja de Maddid,* de J. Marco, ed. Taber, Barcelona, 1969.

ficación, y tenía ideas de más calado sobre el recurso [1].

No quisiera apurar el argumento y probar demasiado, pero no puedo dejar sin nota la falta de verismo en escenas que promueven el horror —no siempre con resultado positivo: el loco y sus desvaríos, la casa abandonada, las escenas nocturnas, la duda atormentadora en que se debate Muriel. La misma figura de este revolucionario desmesurado, víctima de una sociedad opresora, está más cerca de los engendros al uso del folletín que de los tipos de la novela, como puede verse comparándolo con el mozo arrastrado por la pasión política en *La fontana de oro*. El que Martín Muriel venga a ser objeto del amor de la hija del noble que arruinó a su padre, que lo hizo morir en la cárcel, que atormentó al hermano menor, niño aún, son notas

---

[1] Aunque es testimonio singular, creo que significativo: me pedía persona de muy escasa cultura una novela para distraerse, y al preguntarle qué clase de novela, me dio esta precisión: "Una que tenga muchas preguntas y respuestas."

El nivel de lectura más elemental elude lo discursivo y busca con preferencia los pasajes más activos. Baroja dice que: "De chico, cuando leía una novela, siempre saltaba las descripciones y las reflexiones, e iba a buscar, decidido, el diálogo y la acción." (En *Memorias*, ed. Minotauro, Madrid, 1955, pág. 111). Algún día tendremos datos de fiar sobre la recepción de la obra literaria por los lectores y tendremos algo así como una tipología de éstos, al mismo tiempo que una fenomenología de la lectura individual y social.

de imaginación folletinesca desmelenada. Si termina loco, no estaba dentro de lo previsible en la novela, parece recurso efectista para terminar con un gran gesto, y se nos dice con frases que suenan a literatura de cordel: se oyó "una bronca y ruidosa carcajada que erizó los cabellos de los presentes", seguido de, "¡Oh Dios mío! ¡Está loco!" (pág. 397, cito por la ed. Aguilar).

Los recursos destinados a crear, sostener y satisfacer la curiosidad del lector con un desarrollo de los acontecimientos hábilmente manejado, mantienen un juego constante a lo largo de la obra y con mejor y más diestro manejo que en el folletín, además de que operan en nuestra novela otros motivos considerables. La verdad es que en cada capítulo casi Galdós plantea un principio de aventura, de algo que se presenta como imposible o peligroso, cuando no extraño y lleno de misterio: nos tiene siempre en actitud interrogativa: qué va a pasar, cómo va a salir adelante, quién es, qué propósito tiene tal personaje. Es, en definitiva, uno de los rasgos más constantes de la forma novelesca, la aventura, los futuribles que abren ante nuestra atención un haz de posibilidades y de enigmas.

Ni se reduce a esa proyección hacia adelante el entramado de la acción, pues Galdós, con más sutileza que los escritores populares, simultanea la presentación de un acaecer condicionado por sucesos que ha dejado en suspensión. Otras veces nos prende con verdades a medias o digresiones

que divierten en momentos decisivos: así cuando don Lino, el abate, lleva un recado de la máxima importancia y divaga y se pierde en banalidades que a nadie interesan (pág. 316).

La presentación de situaciones de doble sentido, uno para los personajes, otro, el correcto, para el lector ya ha sido registrada antes, y supone un discurso calculado para resultados de lectura en el plano de la satisfacción de la curiosidad. Así en el cap. II, a cargo de don Lino el despiste, o en los XVI y XVII con la ingenua desorientación de don Lino que interpreta como carta de amor la en que Muriel pide la libertad de Leonardo al doctor Alvarado. Son rasgos en el modo de componer, que se apuntan tanto por lo que significan dentro de un ideal novelístico incipiente, como por lo que tendrán de persistencia en obras ulteriores [1].

Por último advertiré el motivo de los personajes extraviados y a la busca uno del otro, resuelto no con el socorrido resultado de la anagnósisis, sino con la presencia próxima de ambos, ignorándose por azar de las circunstancias: así Muriel y su hermanillo, en el cap. XXIII. Considerados ahora

---

[1] En un estudio sobre la obra de Balzac (¡y cuánto tiene de folletinesca!), se denuncia como técnica de melodrama la situación de la conjura tenebrosa, oculta para la víctima, conocida del lector; o el sentido falso de un hecho, que luego viene a esclarecerse sorprendiendo a personajes y lector. *Vid.* Jean-Pierre Richard, "Balzac, de la force à la forme", *en Poétique,* núm. 1, Ed. du Seuil, 1970.

en su conjunto esta varia suerte de recursos, bien se echa de ver una cuidada atención a la composición con la mira puesta en un lector más exigente y atento a las excitaciones de la peripecia y de la emoción fácil. Recordaré a Flaubert cuando sitúa la emoción en un plano inferior dentro de los fines de la novela, y le opone "L'illusion... faire rêver, agir à la façon de la nature" *(Preface à la vie d'un écrivain).*

El contraste de personajes débiles y amables, mujer, niño, con un monstruo de maldad o con un loco, tan gustada de los novelistas románticos y sus descendientes, la tenemos en nuestra novela, y también, por no citar obras más lejanas, en *La fontana,* cap. III; en esta misma novela todo el episodio en que Lázaro sigue a Claudio, el caserón misterioso, los embozados y el misterio sostenido; o la peregrinación de Clara por un Madrid nocturno y acechante de riesgos... para no citar más *(Vid.* págs. 132 y 150, respectivamente). Todavía está muy próxima en su composición *El 19 de marzo...* y también aquí encontramos situaciones parecidas: Inés, hija de nobles, en manos de don Mauro Requejo, prestamista, y toda la historia para pretender casarse con la riquísima heredera: todo el capítulo XVI es un acabado modelo del género folletinesco más genuino. Acaso Galdós tiene ya un cierto sentido crítico de estos trucos y, en la misma novela, parece buscar justificación desde la novelería para hacernos creer como verosímil lo que nos está contando: Gabriel, encerrado

en el sótano de los Requejos, tocó, "ladrillos no tan húmedos como los que describen los novelistas cuando el hilo de sus relatos les lleva a alguna mazmorra donde ocurren maravillosas y nunca vistas aventuras" (pág. 442). No dejo pasar sin registro esta última frase, que suena a pastiche quijotesco; pero sin más, de momento, quede también constancia de ese quiebro con que se sortea lo difícilmente creíble apelando a la ficción, desde un *como si* que también habremos de considerar. *(El 19 de marzo...* está terminada en mayo de 1873.)

Bastantes años después, y cuando había ya ahondado en la novela de naturaleza más psicológica y actual, todavía le quedan no pocos resabios de folletín; pero ya es capaz de verlos desde fuera y no sin nota de humor irónico. Tal sucede en *Tormento* (1884) y en su capítulo inicial, que es más bien un prólogo, en que Ido del Sagrario y Aristóteles, que aparecen como Embozado 1.° y Embozado 2.° cambian impresiones sobre sus andanzas (compárese con el final de *El doctor Centeno)* y el señor Ido cuenta: "Tomóme de escribiente un autor de novelas por entregas... El dictaba, yo escribía... Cae mi autor enfermo y me dice: «Ido, acabe ese capítulo.» Cojo mi pluma y ¡ras!, ya lo acabo y enjareto otro y otro", y sigue explicando las fórmulas para hacer novelas históricas folletinescas. Ido se prepara a más altas empresas inventivas: "El editor es hombre que conoce el paño, y nos dice: «Quiero una obra de

mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad.»" Y más adelante: "he puesto en tal obra dos niñas bonitas, pero pobres..." a las que quiere seducir un banquero. Y lo curioso del caso es que Aristóteles lleva una carta de procedencia y con destino semejantes a la novela que está forjándose Ido, y que las huérfanas son vecinas del novelador, que concluye, "Yo escribo maravillas; la realidad me las plagia". La novela, la que sigue a continuación ha dejado muy lejos los engendros sentimentalones y Galdós pisa otro terreno más seguro y propio.

Lo que no encuentro son noticias en que confiese Galdós sus lecturas juveniles del género novelesco ínfimo, que conoció, muy seguramente. (Todavía en *Misericordia,* de 1897, un viaje a París sugiere al personaje el recuerdo, y la mención, de Sue, y de *María o la hija de un jornalero.)* Luego don Pío Baroja dirá una y más veces cómo se deleitó con la lectura de novelas folletinescas, de Dumas, Sue, Féval, Gaboriau, y otros productos de la minerva popular, aunque, precisa su sobrino, Julio Caro Baroja, que "se interesó más por los cultivadores y vendedores de la literatura de cordel, que por los géneros existentes dentro de ella"[1]. ¡Tentador tema el de los ecos y sugestiones de esta infraliteratura en los escritores más recibidos!

---

[1] En su *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Rev. Occ. eds., Madrid, 1969, libro que es muchísimo más que un

Hemos de reconocer que entre Galdós y un Ayguals de Izco, por citar un folletinista, la distancia es insalvable, o, mejor, digamos que se trata de obras cuya calidad no tiene comparación posible. Ayguals maneja un lenguaje defectuoso, lleno de lugares comunes o ridículamente culturizado. Las motivaciones de personajes y la contextura de éstos no tienen visos de verosimilitud y, lo que es peor, resulta una psicología necia e incoherente. Cierto es que tiene un fondo histórico, que propone un mensaje de redención social, ¡pero con qué modos y desde qué planteamientos! Si se compara, por ejemplo, el ideario de Muriel, en *El audaz,* con el del autor, expuesto en *La bruja de Madrid,* hay muchos puntos de contacto en cuanto a la condenación de los excesos inquisitoriales o de la reacción (aunque se trata de dos épocas distintas, 1804 y la reacción fernandina), y Ayguals se apresura a documentar su narración con testimonio histórico sobre atrocidades represivas[1]; se deja ganar por los efectismos facilones de sensiblería extremosa, por los golpes de

---

ensayo, rico de documentación y de apasionante interés. La afición a lecturas de folletinistas en don Pío, de que con tanta frecuencia habló, puede verse en varios pasajes de sus *Memorias,* Madrid, 1955.

[1] No vale la pena de sacar consecuencias a que Ayguals cite el dato de que la Inquisición haya condenado a alguien por manifestar poca veneración y reverencia hacia

efectos terroríficos, en fin, busca sin lugar a dudas un tipo de lector de muy escasas exigencias literarias. Creo que en estos folletinistas los motivos, temas y recursos de la literatura se han degradado por debajo de lo que un consenso no muy elevado considera como literario, es decir, artístico. Con razón vio "Clarín", que no ha mencionado siquiera *El audaz,* que Galdós vino a cumplir, y muy joven. "una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo" (O. C. *Galdós,* I, Madrid, 1912, pág. 30. Pero estas líneas, que no apuntan al folletín, están escritas, por las obras de que habla, en el año de 1900). Se refiere el crítico asturiano a los *Episodios nacionales,* que ya iban por la tercera serie, y que no todos sabían segregar de la literatura populachera. Pero esta es otra cuestión, no para ahora.

No son muchas ni demasiado expresivas las noticias que podemos rastrear en Galdós con su opinión acerca del folletín, en estos años que ya escribe, pero no todavía novelas. Por lo que puedan valer, las recogeremos aquí. En los artículos que publicó entre 1865 y 1866, *Crónica de Madrid,* de muy varia información sobre la actualidad en la Villa imagina una escena callejera, con sedición y matanza, "esto es bellísimo: no idearía una situa-

---

una estampa de la Virgen, y que el amigo de Muriel, Leonardo, sufra prisión inquisitorial, acusado de un delito semejante.

ción más melodramática el mismo Eugenio Sue", apostilla. En otro de los artículos, sobre el verano tórrido de la Corte, piensa en un rincón en Pozuelo, a la sombra, leyendo *La correspondencia* y *La mujer adúltera,* el novelón de Pérez Escrich, que ha tenido lectores hasta ayer. Esa obra y su continuación, *La esposa mártir,* acababan de ver la luz cuando escribe, irónicamente, Galdós. (Por cierto que *La correspondencia de España* solía publicar folletines, como *Creación y redención,* de Alejandro Dumas.) Pero la perla de sus opiniones está en el artículo XXV de la serie, dedicado a la crítica de un libro, *Cantares,* de Melchor Palau. Largamente se burla de los pucheros poéticos, del idealismo falaz, y clama "Abajo la flor, el arroyo, la sonrisa, la lágrima". Lo que se pide, se exige, es "El gancho del trapero que empuña la *novela social,* rebuscadora de inmundicias, ese gancho-escalpelo es el único plectro con que puede hacer resonar la musa de nuestro siglo". Y sigue pidiendo crímenes, asesinos, adulterios, gitanos, brujas y "si hay hospital, mejor", todo en nombre de la realidad. Pero esa novela postulada resulta una burla de "los lectores superficiales que reciben por debajo de las puertas de sus casas una ración mensual o semanal de literatura confeccionada en los cacúmenes de ciertos novelistas y en las prensas de ciertos editores" (pág. 1569, vol. VI, O. C., Aguilar). Clara parece su poca estimación de estas manifestaciones de literatura ínfima, que no exclu-

yen, al mismo tiempo, un leve contagio de sus recursos, muy pronto eliminado por fortuna[1].

* * *

Las ideas de Galdós sobre cómo haya de ser la novela le ocuparon constantemente y bien es verdad que hizo mucho más y mejor que dijo. Ya en el artículo sobre Ruiz Aguilera insiste en la observación de lo que "la sociedad nacional y coetánea" ofrece con extraordinaria abundancia. Reconoce que "hemos hecho algo en la novela romántica, que ya está mandada a recoger... ; pero la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos, nos está vedada". Y denuncia la "sustitución de la novela nacional de pura observación por esa otra convencional y sin carácter, género que cultiva cualquiera, peste nacida en Francia, y que se ha difundido con la pasmosa rapidez de todos los males contagiosos. El público ha dicho: «Quiere traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados ro-

[1] El último de los textos galdosianos aducidos no ha escapado a la diligente atención de Montesinos, aunque con distinto planteamiento. Puede verse una puesta en orden de lo escrito sobre la formación de nuestro autor en la ya citada obra del profesor español, *Galdós,* ed. Castalia, Madrid, 1968, I, cap. I. Allí hay alguna otra prueba de las lecturas juveniles de don Benito, y de su pasión por Víctor Hugo, tan próximo al folletín.

mánticos, adulterios, extremos de amor y odio», y le han dado todo esto", a la manera de Dumas y de Soulié, viene a concluir. Dejo en suspenso el motivo de la novela folletinesca, y vuelvo a llamar la atención sobre palabras, y conceptos, clave en el ideario galdosiano: observación de la sociedad actual, "espejo", "carácter". Que estas ideas aparezcan en tan paladina exposición cuando empezaba a ensayarse en el género, nos autoriza a esperar algo mucho más jugoso en su Discurso de ingreso en la Academia (1897, retrasado siete años por hacerse esperar la contestación de don Marcelino) que llevaba el incitante título, "La sociedad presente como materia novelable". Hemos de suponer que lo escribió como para salir del paso o que no son meras fórmulas de modestia cuando dice de sí mismo "que no tiene apego a la erudición, que es mucho más fácil la documentación social que la bibliográfica, pues la primera se halla al alcance de las inteligencias imperfectamente cultivadas". No, el escritor no hizo el esfuerzo de convertir en doctrina o teoría sus recursos artísticos. Solamente vuelve a sus viejas ideas: "Imagen de la vida es la novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones"; considera "el *vulgo*... materia primera y última de toda obra artística": no salimos de las vagas afirmaciones de un arte que aspira a copiar del natural, "hablando en términos pictóricos", imagen tan cara a los autores de su siglo,

y que es, por su frecuencia, tan reveladora de una *Kunstwollen.*

En este discurso, preparado para tan significada ocasión, no nos ha dejado un ideario coherente, ni añade mucho en el que pronunció contestando a Pereda, en la misma Academia. (Pueden verse los cuatro Discursos, dos de Galdós, más los de Menéndez Pelayo y Pereda, en el vol. ed. en Madrid, 1897, hijos de Tello, al que remito en mis citas.) Claro que lo que ahora me importa es cómo veía y quería la novela Galdós en sus años de aprendizaje, que considero llenos de tanteos, solicitaciones varias y con más intuición que reflexión, más imaginación y voluntad que espíritu crítico. Por de pronto, sus dos primeras novelas extensas (dejo *La sombra)* tienen algo común y es el de ser novelas de historia en cuanto al tiempo, madrileñas por situación, y con un héroe, frustrado en ambas, que incorpora el papel de revolucionario progresista. De esto se ha de tratar, pero, de momento, me interesa algo que está dentro de la composición del cuerpo novelesco, de los elementos que operan y cómo.

La novela que nos ocupa está dentro de un sistema de bien conocidos procedimientos: se cuenta una historia desde un cierto punto de vista y con uno o dos personajes principales, a los que rodean otros secundarios, tratados con distinta atención; se atiende a los ambientes, que se describen; y se alterna el modo narrativo, el descriptivo con el dialogal (menos frecuentes son eva-

siones líricas o tiradas oratorias cargadas de ideas). Con estos ingredientes pueden hacerse infinidad de novelas, por supuesto. En nuestro caso, Galdós ha operado con cierto sentido clasicista francés, quiero decir que ha tomado una acción muy cerca de su desenlace, y salvo algunos antecedentes, contados, o las digresiones, el héroe progresa fatalmente hasta su final catastrófico, que se produce cuando había logrado el éxito, que parecía imposible en amores, y un ascendiente sobre el pueblo, él que había venido de la oscuridad. Es una línea bastante tópica, cuyo curso suele detenerse o desviarse para conseguir una mayor tensión curiosa en el lector.

Hemos notado algunos pasajes en que el punto de vista del autor se manifiesta. Lo normal es que no se oculte, y que lleve a su lector sujeto a indicaciones preventivas, aclaratorias o de comento. Con todo ello y para nuestro gusto, no se obtiene ventaja alguna, y parece un recurso de inocente puerilidad.

En el lenguaje con que se presentan las personas de la fábula, hay un grado de caracterización o tipificada o individual. Sabemos que en la redacción segunda (de la revista al libro) atenuó los rasgos del habla en los personajes del pueblo castizo madrileño. Galdós ha puesto siempre atención en los diálogos, y no estará de más aducir un texto suyo, aunque tardío con relación a *El audaz:* [con el diálogo se logra] "la forja expedita y concreta de caracteres, y estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente a los seres vivos, cuando

manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones; que con la virtud misteriosa del diálogo parece que oímos y vemos sin mediación extraña el suceso y sus actores, olvidando al artista oculto que nos ofrece una ingeniosa imitación de la naturaleza, si bien éste no acaba de esconderse nunca, ni acaban de esconderle nunca de nuestra vista los bastidores del retablo, por bien construidos que estén, y se encuentra presente, tanto en los arrebatos de la lírica como en el relato de la pasión o en el análisis, ya que su espíritu es el fundamento indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginarios que remedan el palpitar de la vida". Este sustancioso texto, en que también se nos dice algo sobre cómo entiende el papel del novelista, está en el prólogo a *El abuelo* (1897). En la novela de juventud los diálogos sostienen el peso de la acción, aunque no confía bastante en ellos como para evitarnos explicaciones y acotaciones a los coloquios. Parece como si Galdós contase con lectores de escasa imaginativa, necesitados de las más prolijas explicaciones. ¡Qué lejos estamos del sugerir, del apuntar!

No diré si ha aprendido en Balzac el empleo del diálogo; pero sí quiero traer a cuento un testimonio de excepción sobre el uso de este resorte por el autor de *La Comédie Humaine,* y es un contemporáneo de Galdós —ambos se ignoraron

absolutamente—, Henri James, el cual escribe: "Talk between persons is perhaps, of all the parts of the novelist's plan, the part that Balzac most scrupulously weighed and measured and kept in its place"[1]. No diría tanto de don Benito, que llegó a la novela dialogada, en el límite del teatro (*Realidad,* por ejemplo) y que en *La desheredada* compone capítulos con técnica de escena, acotaciones y diálogo como para representado (*op. cit.* II, VI y XII).

En el lenguaje de los personajes el novelista ira buscando, a lo largo de su dilatada obra, reflejar los que considera rasgos caracterizadores de individuos, bien sea por su clase y condición, naturaleza o profesión, bien igualmente por notas de más estricta personalización, incluso para ocasiones determinadas. Se ha podido hacer un estudio con el uso de "muletillas" distintivas de personas; muchas de éstas se distinguen por sus prevaricaciones idiomáticas, como llamó Amado Alonso a los disparates de Sancho; en otras ocasiones las deformaciones del habla sirven a unas circunstancias muy precisas, para contextos sociales muy particulares, como sucede con una parte del len-

---

[1] Tomado de "The lesson of Balzac", *apud The future of the novel.* Téngase en cuenta además, R. G. Sánchez, *El sistema dialogal* en algunas novelas de Galdós", CuHA, LXXXIX. El Dr. Manuel Alvar ha escrito un estudio sobre el paso de novela a teatro en Galdós. Su publicación hará un buen servicio a este aspecto del arte literario de don Benito.

guaje amoroso en *Tristana,* que refleja lecturas y tonalidad pasional de los amantes[2]. Pero todavía en *El audaz* no tenemos más que una discreta, intermitente, caracterización por el idiolecto de las figuras. El pueblo se presta a proporcionar más color en su lenguaje pues "su habla es más propia para dar gracia y variedad al estilo. En el pueblo urbano, muy modificado ya por la influencia de la clase media, sobre todo en las grandes ciudades, la dificultad es mayor". Así escribía hacia 1870 ("Observaciones sobre la novela contemporánea en España").

Toda esta atención al modo de expresarse sus personajes está, claro es, dentro de una casi obsesiva preocupación por "pintar", "reflejar", copiar, en suma, la "realidad" para alcanzar un grado máximo de "verosimilitud". He repasado con detenimiento las novelas galdosianas a la busca de una idea segura sobre lo que entendía por "realidad". Como no es lugar, ni hay espacio para más demorado examen, diré que la realidad es lo que el sentir común tiene por tal, y que en su captación

---

[1] Sobejano ha comparado con el "faire catleya" entre Odette y Swann, en *Du côté de chez Swann,* 2.ª Pero Proust tiene un arte mucho más refinado, y no sólo en este caso, sino en muchos más (cuando habla Francisca, los Verdurin, la duquesa de Guermantes, Charlus, etc.) afina los valores alusivos que subyacen en tono, léxico, frase, etc. El estudio de Sobejano puede leerse en *Forma literaria y sensibilidad social,* Gredos, Madrid, 1967, página 133, n. 13.

y traducción a literatura domina la opsis, casi generalmente. Sabe que está escribiendo novelas en que ha depurado el grado de realidad, como protesta contra un depravado y afectado realismo, según escribe a su amigo Agustín Millares cuando se estaba publicando *El audaz* (1871, cit. por Berkowitz, pág. 93).

De nada nos serviría el repasar la voluminosa literatura en torno a la formación de ese multívoco término de "realismo", acuñado por Champfleury, cuando la cosa estaba más que extendida [1]. En cuanto a la "verosimilitud", me parece que no se trata de esa que T. Todorof conoce como variedad clasicista, esto es, la que se rige por normas establecidas dentro de los géneros; sino por la que se mide con referencia a la verdad de observación (en *Qu'est-ce-que le structuralisme,* ed. du Seuil, Paris, 1968).

La documentación en el lugar, el detalle justo, irán siendo cada vez más apurados; pero, al mismo tiempo, hay, casi siempre, una apertura a un mundo creado más que observado, o por decir mejor, a resultados de visiones modificadas respecto del común, por estados de exaltación de muy distinta fuerza deformante. Claro que esto pertenece también a la "realidad", no de las cosas, pero sí de las personas.

---

[1] Véase una revisión del concepto y del testimonio en R. Wellek, *Concepts of criticism,* Yale, 1965, páginas 222-255.

De cualquier modo, la novela, por muy realista que se quiera, siempre supone una ambigüedad radical en su esencia, y en su estructura, toda vez que es una ficción reconocida como tal, y recibida como verdad. Creo que este es el tipo de ilusión que quiere inducir Galdós en sus lectores, cuando en nuestra obra, en *El audaz,* escribe: "Martín se encontró con una novedad tan peregrina que, por un momento se creyó personaje de novela" (pág. 315). En *La corte de Carlos IV,* el narrador fingido, nos dice, "cosas hay en mi vida que parecerán de novela. No hay existencia que no tenga mucho de lo que hemos convenido en llamar *novela* (no sé por qué) ni libro de este género, por insustancial que sea, que no ofrezca en sus páginas algún acento de vida real y palpitante" (al final de la novela cit.). Diría que es un recurso habitual este de contrastar vida y literatura, y no veo que tenga más trascendencia que un juego ilusionístico. Todavía, para terminar y no ser prolijo, en *La revolución de julio,* veremos cómo la invención en "esas peregrinas imitaciones de la realidad que llamamos novelas" [...] no son mentira, pues, "la verdad se viste con los arreos de lo fabuloso para cautivarnos más, y cuando ve que la contemplamos embobados, suelta la risa, se quita el disfraz y nos dice: «Mentecatos, no soy arte; soy... yo»" (cap. XIII). Supongo que todo este insistir en la realidad vivida, no es sólo carencia de un sentido del arte puro, sino también reflejo de un fondo didáctico en la novela, pensada para una sociedad.

No entra en tela de juicio algo tan controvertido como el problema de ver y observar la realidad, como si hubiera una sola manera de interpretar y no tantas como observadores. Ya hemos citado un texto de Galdós sobre don Ramón de la Cruz en que le concede no poco de creación en lo que dice tomar de la vida en torno. Lo que el artista pone es no sólo su peculiar manera de ver, sino, luego, la de expresar. Mucho mejor que todos esos partidarios de la visión pintoresco-realista, entendió Tolstoi el arte, que, en boca del pintor Mijailof se define como "un despojar de velos a la realidad".

Además, como se deja dicho, muchas veces el aparente realismo es un resultado de la estructura, de la composición, una fórmula de las convenciones en el género, como se manifiesta en varios aspectos de la novela que nos ocupa.

Finalmente, lo que Galdós no se planteó, ni suelen los tratadistas del "realismo", es la ponderación de lo que no está en la novela. Toda selección de esta multiforme, infinita realidad, es una toma de posición respecto de ella, y una voluntad de forma y motivos que nada tienen de "realistas", sino de convenciones artísticas.

Todos estos *truismos* o verdades de Pero Grullo, pueden pasar en tanto no tengamos una buena base con estudios sobre cómo se entendió el "realismo" entre nosotros, por escritores y críticos. Apunta la grave sospecha de que no se salió de palabrería

huera, de aproximaciones. Espero no haber contribuido a empeorar la cuestión [1].

Uno ha llegado hace tiempo a una posición bastante tranquilizadora para consigo mismo, y es la de considerar el arte *sub specie artis,* y, en cuanto a sus relaciones con la vida, la verdad, la realidad, entiende que es una expresión *als ob,* como si; pero no más.

---

[1] El problema es doble, histórico y general. Ortega y Gasset ha escrito muy lúcidas páginas sobre la materia, en *La deshumanización del arte,* y *Notas sobre la novela.* Hablando de Dostoievski, afirma que es "realista" no por usar el material de la vida, sino porque usa la forma de la vida.

ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR
EL DIA 29 DE OCTUBRE DE 1970
EN LOS TALLERES TIPOGRAFICOS
"VELOGRAF", NICOLAS
SANCHEZ, 97.
MADRID-19

cuadernos taurus

TITULOS PUBLICADOS

1. José L. L. Aranguren: *La ética de Ortega.* 3.ª edición 79 págs.
2. Karl Jaspers: *La bomba atómica y el futuro del hombre* 2.ª ed., 41 págs.
3. R. Gullón: *Las secretas galerías de Antonio Machado.* 62 págs.
4. Claude Tresmontant: *Introducción al pensamiento de Teilhard de Chardin.* 6.ª ed., 96 págs.
5. F. Sopeña: *La música en la vida espiritual.* 48 págs.
6. Emile Bréhier: *Los temas actuales de la filosofía.* 3.ª ed 69 págs.
7. J. M. Castellet: *La evolución espiritual de E. Hemingway,* 32 págs.
8. Angel del Río: *García Lorca: "Poeta en Nueva York".* 48 págs.
9. P. Laín Entralgo: *El médico en la Historia.* 48 págs.
10. F. Cordón: *Introducción al origen y evolución de la vida.* 116 págs.
11. J. Ortega y Gasset: *Prólogo para alemanes.* 2.ª edición. 88 págs.
12. Erwin Schödinger: *La mente y la materia.* 120 págs.
13. E. Mounier: *Fe cristiana y civilización.* 96 págs.
14. Julián Marias: *El lugar del peligro.* 48 págs.
15. C. F. von Weiszäcker: *La responsabilidad de la ciencia en la era atómica.* 68 págs.
16. Rafael Gutiérrez Girardot: *En torno a la literatura alemana contemporánea.* 56 págs.
17. Ignacio Fernández de Castro: *¿Unidad política de los cristianos?* 76 págs.
18. G. Söhngen: *El cristianismo de Goethe.* 48 págs.

19. J. A. Maravall: *Ortega en nuestra situación.* 50 págs.
20. Jorge Mañach: *Dewey y el pensamiento americano.* 52 páginas.
21. M. Heidegger: *Carta sobre el humanismo.* 2.ª ed., 73 páginas.
22. Robert Rey: *Contra el arte abstracto.* 58 págs.
23. S. Serrano Poncela: *Dostoievski menor.* 72 págs.
24. Sir J. Huxley y Sir Ch. Darwin: *El destino del hombre.* 68 págs.
25. Manuel Granell: *El humanismo como responsabilidad.* 104 páginas.
27. Guillermo de Torre: *Claves de la literatura hispanoamericana.* 84 págs.
28. Enrique Ruiz García: *Iberoamérica entre el bisonte y el toro.* 97 págs.
29. M. Crusafont Pairó: *Evolución y ascensión.* 122 págs.
30. María Zambrano: *La España de Galdós.* 144 págs.
31. Dino del Bo: *Los católicos ante el socialismo.* 78 págs.
32. J. A. Gaya Nuño: *Un conflicto: literatura y arte.* 64 páginas.
33. Condesa de Campo Alange: *La mujer como mito y como ser humano.* 80 págs.
34. M. Polanyi: *Ciencia, fe y sociedad.* 102 págs.
35. F. Mauriac. *El hijo del hombre.* 120 págs.
36. M. Schmaus: *Permanencia y progreso en el cristianismo.* 40 págs.
37. Bernhard Welte: *El ateísmo de Nietzsche y el cristianismo.* 65 págs.
38. Joseph Ratzinger: *El Dios de la fe y el Dios de los filósofos.* 43 págs.
39. Jean-Yves Calvez: *Derecho de propiedad: socialismo y pensamiento cristiano.* 45 págs.
40. A. Lefebvre: *La fama en el teatro de Lope.* 74 págs.
41. Luis Maldonado: *Aproximación cristiana al trabajo universitario.* 56 págs.
42. E. Tierno Galván: *Anatomía de la conspiración.* 63 páginas.
43. Maurice Duverger: *Francia: Parlamento o presidencia.* 112 págs.
44. Federico Sopeña: *Atlántida (Introducción a Manuel de Falla).* 100 págs.
45. K. Rahner: *Para una teología del Concilio.* 43 págs.
46. Faustino Cordón: *La actividad científica y su ambiente social.* 93 págs.
47. J. L. L. Aranguren: *Implicaciones de la filosofía en la vida contemporánea.* 48 págs.

48. W. Kreiterling: *Iglesia católica y democracia.* 124 págs.
49. A. Alvarez de Miranda: *La metáfora y el mito.* 70 págs.
50. C. Bourniquel: *Actitudes políticas del escritor francés contemporáneo.* 61 págs.
51. W. Dilthey: *La gran música de Bach.* 92 págs.
52. A. Valensin: *Imágenes de Descartes.* 49 págs.
53. F. Mauriac: *Lo que yo creo.* 112 págs.
54. Otto Bachof: *Jueces y constitución.* 63 págs.
55. W. Lettenbauer: *Moscú, la tercera Roma.* 71 págs.
56. J. L. L. Aranguren: *El futuro de la Universidad.* 48 págs
57. Jean Bécarud: *"La Regenta" de Clarín y la Restauración.* 44 págs.
58. Walter Lipmann: *Unidad occidental y Mercado Común.* 49 págs.
59. Denis de Rougemont: *Europa como probabilidad.* 111 páginas.
60. Th. W. Adorno: *Justificación de la filosofía.* 60 págs.
61. Fernando Morán: *Nación y alienación en la literatura negroafricana.* 90 págs.
62. Jean Bécarud: *Miguel de Unamuno y la Segunda República.* 65 págs.
63. Federico Sopeña: *Música y antimúsica en Unamuno.* 48 págs.
64. Francisco Ayala: *Problemas de la traducción.* 40 págs.
65. Thierry Maertens: *Los riesgos del movimiento litúrgico.* 89 págs.
66. Paulino Garagorri: *Relecciones y disputaciones orteguianas.* 115 págs.
67. Henri Arvon: *Filosofía del trabajo.* 107 págs.
68. M. Crusafont Pairó: *Origen, evolución y singularidad del hombre.* 92 págs.
69. George H. Sabine: *Marxismo.* 2.ª ed. 64 págs.
70. E. Tierno Galván: *Diderot como pretexto.* 51 págs.
71. J. Ferreiro Alemparte: *Rilke y San Agustín.* 82 págs.
72. Max Horkheimer: *La función de las ideologías.* 67 págs.
73. Marino Barbero Santos: *El suicidio.* 68 págs.
74. Prosper Weil: *El derecho administrativo.* 128 págs.
75. Jesús Prados Arrarte: *Jovellanos, economista.* 142 págs.
76. José Antonio Gómez Marín: *La idea de sociedad en Valle-Inclán.* 144 págs.
77. Andrés Amorós: *Sociología de una novela rosa.* 80 págs
78. J. M. Carandell: *Peter Weiss: poesía y verdad.* 128 págs.
79. S. Ramón y Cajal, Ortega y Gasset y otros: *Nicolás Achúcarro. Su vida y su obra.* 141 págs.
80. Raúl Morodo: *Política y partidos en Chile.* 87 págs.
81. Bernhard Welte: *Esencia y recto uso del poder.* 65 págs.

82. Guillermo Araya: *Evolución del pensamiento de Américo Castro.* 90 págs.
83. Ernst Robert Curtius: *Diario de lecturas.* 176 págs.
84. Grupo español de trabajo "Teilhard de Chardin": *En torno a Teilhard.* 129 págs.
85. Hans Asmussen: *El cristiano y su responsabilidad política.* 77 págs.
86. Michel Léon-Dufour: *Teilhard de Chardin y el problema del porvenir del hombre.* 109 págs.
87. Juan Miquel: *El problema de la sucesión de Augusto.* 73 págs.
88. Jean Bécarud: *Cruz y Raya (1933-1936).* 58 págs.
89. Américo Castro: *"Español", palabra extranjera; razones y motivos.* 120 págs.
90. Carlos Castilla del Pino: *Naturaleza del saber.* 2.ª ed., 102 págs.
91. Francisco Ayala: *La estructura narrativa.* 78 págs.
92. Antoni Jutglar: *El constitucionalismo revolucionario de Pi y Margall.* 87 págs.
93. Ricardo Gullón: *García Márquez o el arte de contar.* 73 págs.
94. Angel Rosenblat: *El castellano de España y el castellano de América.* 71 págs.
95. Fernando Savater: *Nihilismo y acción.* 106 págs.
96. Alvaro del Amo: *Cine y crítica de cine.* 90 págs.
97. Félix Grande: *Apunte sobre poesía española de posguerra.* 115 págs.