LA INTERDEPENDENCIA DE LOS PERSONAJES GALDOSIANOS

POR

PETER G. EARLE

Buena o mala, la vida es aventura, infinita sucesión de encuentros: iluminativos los que orientan, agobiantes los que confunden, pero todos decisivos. Los sueños, como las más insulsas realidades, revelan que la existencia es camino, y sus momentos culminantes, encrucijadas en las que las personalidades y las circunstancias llegan a definirse. Esta, en pocas palabras, es la perdurable noción distintiva de la novela española desde *El Lazarillo de Tormes* (con claros antecedentes ya en el *Poema del Cid, El libro de buen amor, El conde Lucanor* y *La Celestina)* hasta *Tiempo de silencio,* de Luis Martín-Santos.

Importa más la expresión individual del personaje y el desarrollo de *su trayectoria* que la creación de «un mundo». Lo que haya de ambiente en las mejores novelas españolas es cuestión de los personajes. Estos no viven en un ambiente tanto como lo producen; y Pérez Galdós, siguiendo la iniciativa de Cervantes, ha sido el exponente máximo de esta perspectiva. El ambiente, siempre más anímico que naturalista, se crea en torno a los estímulos y obstáculos que el personaje halla en el azaroso escenario sin paisajes de su vida.

El ambiente galdosiano no es más ni menos que la compleja relación, o interdependencia, de los personajes; y ésta, sin duda, es la mejor clave para comprender el arte de novelar de Galdós. Mi interpretación de aquella interdependencia se basa, en parte, en el concepto dinámico de la vida que el autor de *Fortunata y Jacinta* heredó de Cervantes, pero que desarrolló de un modo más intencionado que éste. Los elementos fundamentales del concepto son dos: 1) *el movimiento* (salidas, choques, encuentros, búsquedas, caídas, abruptas revelaciones) que constituye el escenario y ambiente de los libros; 2) *el personaje centrífugo,* o el que aparece en la obra con su carácter e inclinaciones ya hechos, y que vive siempre desde dentro hacia fuera. El estilo, los personajes y la estructura en Galdós son el producto lógico, inevitable, de esos dos elementos dinámicos. Sus personajes nacen de ciertas preocupaciones vitales: la intolerancia vengativa (doña Perfecta), la con-

cupiscencia complicada por la vulgaridad militante (Francisco de Torquemada), la realización concreta de la caridad (Benina), el ascetismo creador (Nazarín), la derrota inevitable por el burocratismo burgués (Ramón Villamil), el espíritu y honra femeninos frente a la sociedad urbana (Fortunata). Pero al explanar sobre estas graves cuestiones, Galdós adopta una actitud fundamentalmente cómica (no trágica ni dramática ni lírica). Sus protagonistas son, en su mayor parte, obras maestras de la caricatura, ejemplos memorables del arte de *portrait literature*. Fracasan en sus vidas por irónicas incongruencias. Afrontan con cierta torpeza sus problemas. Pocas veces se presenta al hombre o la mujer en su trágica grandeza. Y cuando así sucede, como en los casos de Fortunata, que quiere, a la vez, mejorar su circunstancia social y liberarse de ella, y Maxi Rubín, que quiere convertir a la materia en hermosas abstracciones, la realidad y el estilo de pensar que incitan a la acción se nos presentan en un estilo cómico.

1. Los espacios simbólicos

Antes de presentar algunos casos concretos de la interdependencia de personajes, conviene comentar brevemente las alusiones espaciales con que Galdós suele estructurar sus novelas. «Espacio» aquí tiene poco que ver con lo que llama Wolfgang Kayser vagamente «novela de espacio» (1). Me refiero particularmente a los escenarios —habitaciones, escaleras, casas, el laberinto de las calles, etc.— que el autor utiliza para reunir o aislar a sus personajes. Son lugares, alturas, recintos, fachadas y objetos simbólicos, ligados íntimamente con las personalidades creadas por el novelista. Más que adornos son extensiones vitales de ellas. César Barja dice la verdad, pero sólo una verdad a medias al reducir la importancia del paisaje en Galdós a la función de «estrecho marco del cuadro» (2). El ambiente urbano producido por el concepto dinámico de la novela que acabamos de considerar es, en cierto sentido, un paisaje y, más que «estrecho marco», un bien delimitado escenario, un mundo finito en que el menor detalle no se pierde. Como en todo laberinto, la realidad descrita por Galdós es compleja pero fija. Es una realidad conocida experimentalmente, casi se podría decir *cíclica*, en que lo visto y vivido se vuelve a ver y vivir en recuerdos, analogías activas, sueños y hasta alucinaciones. Kayser, en efecto, niega la posibilidad de poesía épica en tiempos modernos, porque el poeta «no puede apoyarse en leyendas o mitos creídos;

(1) *Interpretación y análisis de la obra literaria* (cuarta edición). Editorial Gredos. Madrid, 1961, p. 485.

(2) *Libros y autores modernos*. Stechert & Co. Nueva York, 1924, p. 580.

su mundo está 'organizado prosaicamente'» (3). En el aspecto experimental Galdós es naturalista, pero su idea de la formación de la personalidad no se basa en el naturalismo. Sus personajes son fenómenos individuales y únicos, que al encontrarse y tratarse se complementan y, en algunos casos, evolucionan en una relación recíproca.

Aunque el mundo «prosaicamente organizado» es forzosamente su tema, Galdós no se siente por eso disminuido como artista. Comprende como Balzac la fusión necesaria, en la novela del siglo XIX, entre el individuo y la colectividad en torno suyo. Michel Butor ha visto que esta fusión comprende no sólo a individuos y grupos, sino también una enorme variedad de objetos concretos y objetos simbólicos o culturales. Estos objetos, señala Butor, forman parte esencial de la sociedad. El crítico francés piensa en Balzac como iniciador y, más aún, en los novelistas contemporáneos, para quienes «las cosas» abruman por su extraña fuerza anónima. Claro es que Galdós no nos presenta todavía ese sentido anónimo de la sociedad. Con sus extensas genealogías, sus personajes aparecidos en varias novelas, sus eternos barrios madrileños y su visión íntima de la historia nacional, Galdós presenta una sociedad visible y concreta con su aire de familia conocida. Los personajes memorables (Nazarín, Fortunata, Benina, Torquemada, por ejemplo) son los más expuestos a «la sociedad», lo cual quiere decir, en la perspectiva de su creador, que circulan simbólicamente en una gran variedad de espacios vitales: los que pocas veces ofrecen paisaje para el sentimiento, pero que casi siempre complementan o aumentan la revelación de la personalidad. Nazarín recorre calles y barrios y campos, desarrollando el plan de su creador, demostrando la distancia espiritual irreconciliable entre un creyente apasionado y al fin alucinado y las figuras representativas de una sociedad (en el fondo no creyente) estancada en la costumbre. Fortunata, la heroína predilecta de Galdós, se encuentra en una serie de moradas a lo largo de su penosa busca de la felicidad, cada una de las cuales representa una nueva influencia o presión (el convento de las Micaelas, la casa de doña Lupe, la de don Evaristo Feijoo, los sitios de encuentro clandestino con Juanito de Santa Cruz, etc.). Benina alterna con la gente del mundo de doña Paca y con la del mundo de Almudena. Es la protagonista más móvil de Galdós; tiene que estar en todas partes para comunicar al lector, en la perspectiva irónica que domina las Novelas Contemporáneas, el efecto negativo de su generosidad. Francisco de Torquemada, en su torpe ascenso de usurero a marqués, también habita o visita los lugares simbólicos, que nos ayudan a aclarar el contraste entre su prestigio social y su mezquindad espiri-

(3) KAYSER: *Interpretación y análisis...*, p. 480.

tual, desde las humildes circunstancias de *Torquemada en la hoguera* hasta la opulencia material de *Torquemada y San Pedro.*

Al decir que éstas y otras figuras se mueven en «espacios vitales», me refiero no solamente al círculo o radio dinámico que rodea a cada personaje, sino también a los lugares o espacios simbólicos a donde aquél llega. Por ejemplo, Torquemada se comunica con el espíritu de su primo Valentín en una alcoba oscura; la alcoba coincide con la oscura conciencia del usurero, confusa región mental en que se encuentran revueltos la concupiscencia, el egoísmo, el orgullo paterno y una inclinación supersticiosa a lo metafísico. También en el sueño de Fidela, en la primera parte de *Torquemada en la cruz,* vemos cómo el pobre don Francisco va subiendo una escalera larga «sin llegar nunca». En su sueño, Fidela intenta bajar a encontrarlo: «... bajaba, bajaba sin poder llegar hasta usted, pues la escalera se aumentaba para mí bajando como para usted subiendo» (4). Y en *Misericordia,* la grotesca caída de Frasquito Ponte de su caballo, caída del hidalgo que desde el año 1880 «se determinó a no tener domicilio» de un jamelgo rocinantesco espantado por ciclistas y carretas de bueyes: es el colapso definitivo, el bajón irreparable desde su último resguardo de la dignidad.

En *La de Bringas* tenemos, probablemente, la mejor síntesis de ambiente, espacio y personalidad; pero, como siempre, predomina la personalidad. El leve erotismo con que sueña don Manuel María José del Pez en sus repetidas visitas a Rosalía de Bringas, y aún más, los delirios de superficial grandeza que ésta experimenta al dar un paseo crepuscular con el amigo Pez, se reflejan en esta inolvidable descripción arquitectónico-espacial de Galdós:

> El paseo por sitio tan monumental halagaba la fantasía de la dama, trayéndole reminiscencias de aquellos fondos arquitectónicos que Rubens, Veronés, Vanloo y otros pintores ponen en sus cuadros, con lo que magnifican las figuras y les dan un aire muy aristocrático. Pez y Rosalía se suponían destacados elegantemente sobre aquel fondo de balaustradas, molduras, archivoltas y jarrones; suposición que, sin pensarlo, les compelía a armonizar su compostura y aun su paso con la majestad de la escena (5).

No es el caso de la persona en la circunstancia de su ambiente, sino el del ambiente subordinado a la persona. El espacio y los objetos cobran significación del mismo modo en que un espejo refleja la imagen de quien se coloca delante. La «armonía» entre la pareja seudorromántica y la supuesta «majestad de la escena» es algo que

(4) *Obras completas* (tercera edición). Aguilar. Madrid, 1961, vol. V, p. 962 (edición citada en adelante con la sigla *OC,* con número de volumen y de página).
(5) *OC,* IV, 1592-1593.

sienten vivamente Pez y Rosalía; en cambio, el autor no hace más que ridiculizar a sus dos criaturas, cotejando su cursilería y la «monumentalidad» aristocrática de la escena. Así, todos los pretenciosos inquilinos de la Casa Real en *La de Bringas,* como doña Paca en su miserable piso en *Misericordia,* o Mauricia la Dura en el convento de las Micaelas en *Fortunata y Jacinta,* son enérgicos forjadores de ambiente. Con intención totalmente distinta Galdós anticipa el proverbio de Antonio Machado:

Caminante, no hay camino;
se hace camino al andar.

Atención aparte merece el hermético y extraño don Francisco Bringas, a quien corresponde un aparato espacial también hermético: el cenotafio de pelos y goma laca. En el cenotafio (la causa de una ceguera física que refleja otra ceguera moral ante la realidad) hay una sugerencia o ensayo crítico sobre el arte nuevo de hacer (malas) novelas en aquel tiempo. En la obra de don Francisco, obsesionante monotonía, vistosa laboriosidad, se percibe el afán de lograr un absoluto y absurdo realismo en el apretadísimo paisaje peludo. Por supuesto, al demostrar Bringas su «habilidad benedictina, una limpieza de manos y una seguridad de vista que rayaban en lo maravilloso, si no un poquito más allá», se inspiraba en su propia ingenuidad y miopía. La obra será un «delicado obsequio» a su amigo Pez (elegante, cínico y burlador). El artesano de los pelos brinda caballerosamente a un mundo prosaico su chabacano y romántico cuadro de la muerte. Como creador y padrastro de este artista tan singular, Galdós no puede ocultar la risa. La extraña región soñada por Bringas («lo maravilloso, *si no un poquito más allá*») es todo lo que no debería ser un auténtico mundo ficticio, y la «enfermedad epiléptica de la gestación artística» que azota el endeble cerebro de don Francisco al imaginar la obra maestra concluida se transforma, al momento, en una contabilidad del material necesario para seguir trabajando al otro día.

En fin, la ridícula empresa es un laberinto que lleva a otro laberinto. El cenotafio representa la Casa Real, que, a su vez, representa la sociedad española tradicional a punto de venirse abajo (estamos en 1868). De esa manera, el novelista hace coincidir el mundo de las actitudes y los sentimientos con el de los espacios y las formas.

2. El fondo histórico

El enlace fatal entre la política y la religión españolas del siglo XIX, el ambiente —se puede decir— de familia de la Restauración (1874-1898), el interés especial por las costumbres sociales del mismo período (6) y la preocupación extensa por todo lo económico a partir de 1868, son cuestiones que no sólo obsesionaban a Pérez Galdós como hombre sensible ante la Historia, sino que también determinan en gran medida su concepto historicista del personaje literario. La preocupación expresada en su discurso de recepción pública en la Real Academia (7 de febrero de 1897) por «la relajación de todo principio de unidad» no es mera expresión de un hombre maduro. Ha sido la nota melancólica —aunque nunca reaccionaria— de toda su obra, desde los primeros *Episodios* hasta *Misericordia*. España, desde *Trafalgar* (1805), ha estado luchando entre sí, disgregándose en ortodoxos, liberales, reaccionarios y revolucionarios, monárquicos, nuevos burgueses y nuevos socialistas. *Misericordia* (1897) es el inquieto retrato de la colectiva familia española que se deshace en vísperas del siglo XX; la tradición aristocrática expira al compás de las últimas convulsiones epilépticas del pobre Frasquito Ponte. «Se han debilitado —dice Galdós— las grandes y potentes energías de cohesión social.» En este discurso sobre «La sociedad presente como materia novelable» (7), se refiere poco a la técnica o arte de la novela. Le interesa más el «autor supremo» o el gran pueblo que inspira a los autores individuales, «la familia humana», antes unida por convenciones, autoridades y creencias, ahora desunida y tratando de ordenarse en una nueva, indecisa burguesía. La «sociedad», en una palabra, se ha convertido en «público». Esta es, en 1897, aunque a Galdós le queda bastante por escribir, como la morada final en un largo peregrinaje del novelista-historiador. Hace mucho tiempo que siente y presiente la profunda transformación del pueblo español —su «familia» aún, pero dispersa ya en los oscuros senderos del porvenir y víctima del progreso nivelador. En la serie de Torquemada (1889-1895) había narrado lo que ahora reafirma:

> En la esfera del Arte... se desvanecen, perdiendo vida y color, los caracteres genéricos que simbolizan grupos capitales de la vida humana. Hasta los rostros humanos no son ya lo que eran, aunque parezca absurdo decirlo. Ya no encontraréis las fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, represen-

(6) Sin muchas excepciones, la novela española del último tercio del siglo pasado se desarrolla en un género que podría llamarse *neocostumbrista*. El mismo Galdós participa en él, aunque, por supuesto, ofrece mucho más que sus contemporáneos (psicología, caricatura fina, visión histórica, preocupación espiritual, etc.).

(7) Discursos leídos en las recepciones públicas de la Real Academia Española. Serie segunda, vol. IV. Gráficas Ultra. Madrid, 1948, pp. 319-328.

taban las pasiones, las ridiculeces, los vicios y las virtudes. Lo poco que el pueblo conserva de típico y pintoresco se destiñe, se borra, y en el lenguaje advertimos la misma dirección contraria a lo característico, propendiendo a la uniformidad de la dicción y que hable todo el mundo del mismo modo. Al propio tiempo la urbanización destruye lentamente la fisonomía peculiar de cada ciudad, y si en los campos se conserva aún, en personas y cosas, el perfil distintivo del cuño popular, éste se desgasta con el continuo pasar del rodillo nivelador que arrasa toda eminencia y seguirá arrasando hasta que produzca la anhelada igualdad de formas en todo lo espiritual y material (8).

Pero precisamente por este fenómeno nivelador que desde hace tiempo observa, Galdós se ha esforzado en captar y conservar las más sutiles manifestaciones de lo antiguo, y ha querido explicar con la caricatura y la ironía el estado decadente al que ha llegado la tradición española. Siente que las formas se conservan, pero que el sentido se pierde. No es esto, lo que dice en 1897, precisamente un lamento, ni una conclusión trágica a lo que a través de tantos años ha visto principalmente en la perspectiva de la comedia. Más bien nos comunica su impresión de cambios inevitables, haciendo suyas las inquietudes y preocupaciones que en un estilo más lírico expresará la Generación de 1898.

«Cuestión palpitante» *(ergo* inevitable) de la época galdosiana fue el naturalismo; sin embargo, el escritor menos abrumado por el predeterminismo zolaesco ha sido Galdós. Afirma don Benito en su prólogo a *La Regenta,* de Clarín, que en realidad el naturalismo francés no ha sido más que una refundición del naturalismo español («lo teníamos en casa desde tiempos remotos») (9). Define el naturalismo español *tradicional* como «la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representando cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho» (10). La definición no revela una comprensión particularmente profunda del naturalismo —ni el antiguo, ni el moderno—. La única afinidad importante que Galdós novelista parece tener con los positivistas franceses es su visión de causas y efectos, es decir, en la medida en que éstos y aquéllas se manifiestan en las complejas genealogías que él entiende por *historia.* Por otra parte, «naturalista» en el sentido español puede considerarse su punto de vista después de 1880; naturalismo, es decir, que se ve en el contraste (tan frecuente en Galdós) entre los aspectos ideológicos y orgánicos del ser humano. Para el lector de nuestro tiempo el aspecto fascinador de las Novelas Con-

(8) *Idem.,* p. 325.
(9) Prólogo a *La Regenta,* de Leopoldo Alas. Fernando Fe. Madrid, 1900, volumen I, p. IX.
(10) *Idem.,* p. X.

temporáneas es la noción de que la España isabelina y la de la Restauración van perdiendo sus energías vitales, noción que Galdós expresa de dos modos en los dos períodos más fecundos de su creación. En las dos primeras series de los *Episodios Nacionales* y en las llamadas novelas de tesis publicadas antes de 1880, el autor interpreta al país como entidad ideológica. A los protagonistas (médicos morales que quisieran acabar con todas las hipocresías e injusticias) se les nota cierta falta de autonomía humana por estar siempre al servicio dialéctico de su autor. Pero en las novelas después de 1880 el país ideológico es sustituido por la sociedad orgánica, por las *personas* que de veras constituyen la enigmática familia española. Aunque vaya perdiendo, como piensa Galdós, su vitalidad, sus tradiciones y su sentido heroico de la historia, esa sociedad se mueve hacia una reconciliación al menos provisional. Si exagera Jaime Vicens Vives al decir que la Restauración fue, sobre todo, «un acto de fe en la convivencia hispánica» (11), al menos «convivencia» es lo que se buscaba entonces.

En *La familia de León Roch* y todavía en *El amigo Manso* Galdós simpatiza abiertamente con los krausistas, para quienes, dice Juan López-Morillas, «vivir equivale a entrenarse en la lucha y para ella» (12). Se trata de hacer que «la idea» triunfe en la vida. «La idea» es la humanidad idealizada que debe surgir como flor en el fango entre las miserias cotidianas de la realidad. Todo consiste en formar una clara imagen de uno mismo en el contexto de la historia y la naturaleza. Es la autoconciencia que perdura y se vitaliza en los mejores protagonistas. Para Fortunata, Máximo Manso, Angel Guerra, Ramón Villamil, Torquemada y Benigna, la existencia es un aprendizaje largo y accidentado. La vida es revelación de extrañas e imprevistas verdades que la persona puede o no puede comprender; pero tarde o temprano esa vida le llevará a la introspección. En todas las novelas el protagonista «aprende» algo; en las de Galdos ese algo consiste casi siempre en el reconocimiento inevitable de las propias limitaciones, o la disparidad irónica entre la ambición personal y la evasiva realidad: tanto más evasiva por estar compuesta de las perspectivas y voluntades de los demás personajes. En esta autoconciencia del protagonista galdosiano coinciden la herencia cervantina y el espíritu krausista; es la visión artística que mejor distingue a Galdós de los otros novelistas españoles de la época. El «yo no existó» dicho por Máximo Manso no es una sentencia ontolgica, sino un punto de partida, la proclama vital de uno que apenas se inicia en la vida, pues con su exaltado racionalismo espera descubrir por todas partes las santas se-

(11) *Aproximación a la historia de España.* Barcelona, 1960, p. 201.

(12) «Galdós y el krausismo». *Revista de Occidente,* VI (marzo de 1968), número 60, p. 335.

millas de la verdad. Comparte la creencia de León Roch «en el alma inmortal, en la justicia eterna, en los fines de perfección» (13). Pero ante todo, Manso y León Roch anhelan llegar a la experiencia máxima (indulgencia casi sexual del raciocinio) que es verse cada uno a sí mismo en su circunstancia y comprenderse, y ver reflejada en otros la imagen propia. Al reconocerse Manso en la primera página como «una condensación artística» emprende el proceso del autoanálisis que después han de seguir todos los protagonistas de las Novelas Contemporáneas.

Conforme Galdós se adentra en la Restauración, el racionalismo exaltado de Pepe Rey y León Roch se transforma en una nueva curiosidad social y psicológica, más arraigada en la realidad histórica. El amor, las hipocresías sociales, la política, la busca de experiencia religiosa, los naufragios mentales, ocupan la atención del autor. Los personajes se relacionan de una manera más humana *(i. e.,* menos esquemática y racionalista) y por eso más compleja. Me he referido a las novelas publicadas desde 1880 como a una historia de la enigmática *familia* española, porque en ellas Galdós ha logrado condensar el ambiente, presentar el estrecho escenario de calles, casas y habitaciones como una forma de extender espacialmente las personalidades de sus criaturas. A través del sistema espacial (el cenotafio y Palacio en *La de Bringas,* las varias moradas de Fortunata, la ruta de Nazarín, el palacio del Torquemada enriquecido) Galdós nos ofrece un ambiente histórico más concreto y más íntimo que el de los primeros *Episodios* y de las novelas de la primera época. Si en *La sombra* (1870) el autor ya presentaba un simbolismo de la anormalidad por medio de extensiones de lo personal al ambiente, es indudable que inició en esa primera novela la técnica que después habría de desarrollar en una forma más completa.

Lo que he llamado un poco arbitrariamente «ambiente histórico» —alterando así la división generalmente aceptada entre lo «histórico» de los *Episodios* y lo «social» de las Novelas Contemporáneas— tiene mucho de intrahistoria: en ella abundan las vidas fracasadas o frustradas, y las bajas pasiones, la nobleza de carácter destinada al olvido, y las variaciones *aplicadas* del amor. La impresión adquirida a través de una lectura cronológica de la obra de Galdós abarca la imagen de un novelista siempre en los umbrales de la aventura intelectual. Con León Roch y el amigo Manso la experimenta, pero el hecho fundamental de sus existencias es el descubrimiento de que tarde o temprano «la vida» ha de triunfar sobre «la idea». Arraigado en su historia el hombre se halla forzado a vivirla más que pensarla.

(13) *OC,* IV, 957.

La liberación, otra vez intelectualizada, con que sueña el frustrado marido de Fortunata sólo puede acabar en la locura.

Se trata, pues, de distinguir entre dos *usos* de la historia. En los *Episodios* y novelas hasta 1880 el autor quiere explicarla ideológicamente, y por medio de ideologías se relacionan (o se chocan) los personajes. En las Novelas Contemporáneas quiere explicarla de un modo diversamente humano, y de todo se vale en las esferas de lo consciente y lo subconsciente. Naturalmente, esto complica mucho la interdependencia de los personajes, porque ahora se influencian no sólo por sus ideas (categoría en que incluyo sus prejuicios), sino por la totalidad de sus seres. La fueza dinámica de los personajes que he llamado «centrífugos» (más influyentes que influidos) se aumenta en el «plan» galdosiano de procurar que en cada libro los personajes se complementen o formen un equilibrio dramático. Me limitaré en esta presentación a tres ejemplos: *El amigo Manso, Fortunata y Jacinta* y *Misericordia.*

3. El amigo Manso

Asistir directamente a la creación del personaje que empieza a formarse de la nada —es decir, simultáneamente en la novela y en la imaginación del autor— produce sensaciones distintas de las que resultan de los personajes presentados después de largos y complejos antecedentes. Máximo Manso, que por la fina sensibilidad y generosa consideración con que siempre trata al prójimo podía haberse llamado Máximo Tierno, nos agrada por su precaria condición de criatura a medio hacer: «criatura» más que personaje, porque presenciamos su desarrollo desde la *idea* a través de la *vida* hasta la *muerte.* Víctima en potencia, inocente entre los experimentados, Manso trae al mundo como equipaje único sus lecturas filosóficas y su buena voluntad. Progresivamente aislado de sus abstracciones, sirve al fin su función en la vida. No es tanto el «hombre frente a la sociedad», que dice Ricardo Gullón (14), como el hombre puro ante la naturaleza humana. Como Fortunata y Benina, Manso tiene la doble función de ser-para-sí y de ser reflejo de los personajes que le rodean.

«Formar» personas fue la tarea de la educación krausista a la vez que la tarea de Galdós, novelista. Pensaba de antemano la estructura de cada novela, pero el plan, en cuanto al desarrollo de los perso-

(14) *Galdós, novelista moderno.* Taurus. Madrid, 1960, p. 73. Creo, sin embargo, que Gullón exagera la estatura humana de Manso. No obstante su enorme bondad, este protagonista interesa más por sus fracasos de idealista que por su nobleza innata. Manso, en otras palabras, importa ante todo como reflejo de las debilidades de los demás; su bondad es, en primer término, *instrumento* mediante el cual se revelan los otros personajes de la novela.

najes, se iba articulando de una manera flexible. Hacia el fin de su vida, don Benito afirmó lo siguiente:

> Para mí el estilo empieza en el plan. Dentro de un asunto, lo que acepto, lo que rechazo; lo que va a entretenerme y a divertirme, según vaya escribiéndolo. Y de los tipos, de los personajes, no todos son de mi estilo. Muchas veces entran sin querer yo, pero me pongo a mirarlos desde mi rincón, les doy cierto sesgo (15).

El motivo de su afirmación (o queja) fue la crítica, generalmente negativa, dirigida a través de los años a su estilo. Importa observar, desde luego, que frente a ella Galdós subraya el dinamismo y autonomía de sus personajes: cómo, es decir, éstos van determinando no sólo el estilo hablado y el estilo de pensar de cada uno, sino también los episodios y encuentros decisivos. El «plan», pues, deja lugar a lo imprevisto y al pleno desarrollo de la ironía. Los personajes sorprenden («... muchas veces entran sin querer yo»), pero su autor sabe aprovecharse («... les doy cierto sesgo»). Lo más claro en las tres novelas que analizo, sin embargo, es la hábil compensación de personajes, el equilibrio dialéctico, si se quiere, entre individuos de cualidades y características radicalmente distintas de las del protagonista. Esto, por supuesto, puede notarse en casi todas las Novelas Contemporáneas; pero en *El amigo Manso, Fortunata y Jacinta* y *Misericordia* es donde mejor se aprecia al protagonista como *excitátor* de los demás. Por una parte, Manso (lo mismo que Fortunata y Benina) es el punto central, desde donde parten todos los rayos de vitalidad de la novela. Por otra, es espejo de los demás e instrumento imprescindible de la aguda ironía galdosiana. Así, Máximo Manso, profesor y pedagogo, resulta ser discípulo de sus discípulos; Fortunata, sin comprender la moral consagrada de su época, y constantemente dirigida por otros, acaba dirigiendo a éstos; Benina, sirvienta o, mejor dicho, servidora de toda una sociedad (doña Paca, Almudena, Frasquito Ponte, don Romualdo, entre otros), llega a ser su consejera.

«Amigo» es el epíteto que establece el modo de ser de Máximo Manso y, además, la clase de relación que habrá de existir entre él y los otros personajes —sus dos discípulos sobre todo—. Desde doña Cándida, mujer-coloso del embuste y la antipatía, hasta Manolito Peña, espíritu de refinada sensibilidad, los personajes secundarios estiman a Manso. De principio a fin ejerce su benigna influencia sobre ellos, aunque ninguno se convierte a su modo de ser. La paradoja cuidadosamente elaborada por Galdós consiste en que Manso llega a tomar conciencia de su carácter vital (*i. e.*, en contraste con el ra-

(15) Véase Luis Bello: «Aniversario de Galdós Diálogo antiguo», en *El Sol* (Madrid), 4 de enero de 1928.

cional) por las mismas incompatibilidades que le separan de todos los personajes secundarios, pero siempre hay algo, en cambio, que los une. Su hermano indiano, José María, enriquecido por una desastrosa guerra de represión en Cuba («la guerra..., infame aliada de la suerte») vuelve a Madrid tras una ausencia de veinte años. Es un prosaico burgués, materialista y concupiscente, pero es quien más hace para relacionar a Manso con la sociedad y para apoyar su actividad intelectual. Doña Cándida, nueva Celestina, Calígula reencarnado, ingeniosa disparadora de sablazos, quiere ofrecerle a Máximo en matrimonio a su sobrina. Doña Javiera, madre de Manolito Peña, complementa la educación de su hijo, equilibrando los sueños idealistas de Manso con su firme sentido común. Hasta el cínico Federico Cimarra y el ridículo poeta Francisco de Paula de la Costa y Sainz del Bardal sirven para que Manso se fortalezca en su natural generosidad.

Manso adquiere conciencia del mundo a base de una serie de revelaciones desde el capítulo VII hasta el final —desde el momento en que siente deseos de caramelos hasta el momento (capítulo L) en que llega a sentir y percibir la lógica de su propia muerte. «He dado mi fruto y estoy de más. Todo lo que ha cumplido su ley desaparece.» En este sentido, Manso es también un modelo social. Reconoce, a diferencia de todos los otros en la novela, la necesaria caducidad de su ser; su muerte es una medida a la vez generosa y práctica; el que estorbe debería tener el buen sentido de quitarse de en medio.

La frivolidad de la sociedad burguesa retratada a través de 50 capítulos es la impresión definitiva que nos quiere dejar Manso, libre ya sobre la nube de su limbo de escritores e intelectuales. «¡Dichoso estado y regiones dichosas estas en que puedo mirar a Irene, a mi hermano, a Peña, a doña Javiera, a Calígula, a Lica y demás desgraciadas figurillas con el mismo desdén con que el hombre maduro ve los juguetes que le entretuvieron cuando era niño.» En efecto, Manso en este último capítulo pasa revista a los personajes para subrayar lo poco que él ha influido en ellos. Han triunfado la mezquina astucia de doña Cándida, las «ideas vulgares, rutinarias y convencionales» de José María, y los deplorables versos de Sainz del Bardal. La novela ha sido una larga dialéctica de la intelectualidad a la defensiva, desarrollada por su autor y máximo actor, Máximo Manso. En la tierra se encontraba en un punto intermediario, entre su «Cielo» y su «Purgatorio» *(i. e.,* Irene, o la belleza del Espíritu, y doña Cándida, o la fealdad de la Naturaleza) (16). Por un lado, Manso se

(16) «Irene me atraía, Calígula me alejaba. En un solo punto estaban mi interés más vivo y mi repugnancia más honda, mi Cielo y mi Purgatorio...» *(Obras completas,* IV, 1259).

sentía afinidad con los que podrían clasificarse como espíritus libres o independientes de la sociedad: Irene, Manuel Peña, Lica. Por otro, le repugnaban los interesados y comprometidos: doña Cándida, José María, Sainz del Bardal. Pero todos, a fin de cuentas, constituían una especie distinta de la suya. Al principio («Yo no existo») Manso llegó de su limbo, y a su limbo volvió al fin. Tenía, como observador, actor y autor de su vida, una relación a la vez íntima y extraña con los demás: intimidad lograda a través de la percepción y sensibilidad; extrañeza sentida por la inevitable superioridad del creador a los creados. *El amigo Manso* es la novela en que Galdós mejor sitúa a su protagonista en la circunstancia del novelista mismo. Es un espíritu autónomo que lleva su «apariencia humana» en calidad de prestada. Antes de entrar en el mundo creado por Galdós en el primer capítulo su no-existencia fue como una bendición de Dios. Después de abandonar el mundo (escenario de muñecos) se establece cómodamente en su limbo intelectual, donde las mentes privilegiadas se burlan discretamente de todos los mortales.

4. Fortunata y Jacinta

Para Galdós, como para el maestro Cervantes, la realidad es la mejor medida de la potencia imaginativa de sus personajes, y la medida se comunica por medio de la ironía. La capacidad —o debilidad— idealizante de ciertas personalidades galdosianas las lleva a curiosos extremos inventivos. Como fenómeno psicológico la idealización revela toda clase de peculiaridades del personaje mismo; pero también establece el tono estilístico de la novela entera, además del modo de relacionarse un personaje con otros. El desarrollo del argumento depende concretamente no de un plan preconcebido en detalle, sino de la perspectiva de una personalidad —Pepe Rey, Nazarín, Maxi Rubín, Benina, verbigracia—, en torno a la cual toda la acción se vaya desarrollando. El ejemplo supremo de tal perspectiva es Don Quijote, pues el aspecto ambivalente de todos los demás personajes en la novela de Cervantes se debe a la imposibilidad de verlos como ellos se ven a sí mismos o como un escritor más realista (en el sentido estricto) que Cervantes los hubiera visto.

En el caso de la heroína de *Fortunata y Jacinta,* el proceso se invierte. En ésta, la más completa y compleja de las Novelas Contemporáneas, no es la protagonista —como sujeto, iniciadora de acción, soñadora de raras empresas, ni practicante de intrigas femeninas— la que establece las condiciones de su vida. Al contrario de Don Quijote, ella es siempre inseparable de su grupo *(i. e.,* de todos los que

la influencian), y en vez de que ella vaya elaborando una perspectiva particular de ellos, pre-construyendo, por decirlo así, el destino propio al modo del Ingenioso Caballero, Madame Bovary, Captain Ahab, Don Juan o cualquier otra personalidad *autónoma,* ellos, los otros, presentan sucesivamente su imagen de la realidad y del deber-ser de ella; determinan, en efecto, la dirección, los sentimientos y el desenlace de su vida. Por consiguiente, Fortunata resulta ser, para el lector, *objeto,* sensible materia en manos de los demás. O, visto de otra manera, el problema de la personalidad de Fortunata es complicado por los variadísimos puntos de vista de todos los que viven en contacto con ella. Galdós, como se sabe, presenta a Fortunata (la desafortunada) como una flexible imagen de la España moderna en su realidad histórica. Su falta de genealogía («She is a *tábula rasa,* sheer human raw material») (17) la distingue claramente de la compleja sociedad retratada en el libro, aunque de todos modos Fortunata es posesión, propiedad íntima de la sociedad. La gente la dirige, la ensalza, la menosprecia, la idolatra y abusa de ella. En su análisis de la creación del personaje José Ido del Sagrario, W. H. Shoemaker subraya la importancia de su mentalidad complementaria a la de Maximiliano Rubín (18). Ido, es decir, introduce en la historia el tema que se volverá obsesión en la exacerbada imaginación de Maxi, la «honradez» de Fortunata. Entre los dos alucinados, Ido y Maxi, el uno novelista por afición, el otro aventurero del pensamiento, se establece la trayectoria definitiva de la obra: la salvación de la heroína.

Hasta el segundo capítulo de la segunda parte, en el que Maxi propone a Fortunata el matrimonio, existe la posibilidad de convertir la novela en la historia de Maximiliano Rubín en otro Don Quijote, reduciendo el papel de Fortunata al de una nueva y remota Aldonza-Dulcinea, haciendo que Juanito Santa Cruz se aleje, arrastrado por el poco trascendente egoísmo que lo caracteriza, tal vez uniéndose éste con su amada en un barrio lejano de la ciudad en un plan cualquiera de convivencia. Porque Maxi, desde antes de ver a Fortunata por primera vez, se interesa por la fama de ella e inmediatamente al conocerla sueña con redimirla. El, que antes había padecido de jaquecas por sus intensivos estudios de la farmacia, al enamorarse «se embebece» leyendo a Shakespeare, Goethe y Heine en traducción francesa. Lo mismo que Alonso Quijano, vivía antes sin propósito. Pero ahora:

---

(17) Véase STEPHEN GILMAN: «The Birth of Fortunata», *Anales galdosianos* (University of Pittsburgh), I (1966), p. 76.

(18) «Galdós, literary creativity: D. José Ido del Sagrario», *Hispanic Review,* XIX (julio, 1951), núm. 3, pp. 22-23.

> El cataclismo amoroso varió su configuración interna. Considerábase como si se hubiera estado durmiendo hasta el momento en que su destino le puso delante la mujer aquélla y el problema de la redención (19).

El despertar de Maxi a los encantos y menesteres de Fortunata encauza el argumento en su dirección definitiva. «La redención» de la hermosa mujer será el objeto de todos, aunque todos tienen su modo particular de realizarla. Fortunata sufre (valga el doble sentido de la palabra) las variadas presiones morales, desde antes de casarse hsta el momento de morir, de los otros. Hombres y mujeres la aconsejan y sugesionan. Su calidad trágica (las inevitabilidades de su vida) se refleja en todas las circunstancias. En la mayor parte de ellas Fortunata resulta ser agente pasivo. «Figurábase ser una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre» (20). Pero para el autor y el lector la «entidad invisible, desconocida» es visible y conocible; es la fuerza colectiva ejercida por los personajes que rodean a la protagonista, poniéndole trabas de convención y de invención. En solamente dos ocasiones se rompe la inercia fundamental de Fortunata. La primera es la proposición que ella le ofrece a Jacinta por medio de Juanito Santa Cruz: «Yo le cedo a ella un hijo tuyo y ella me cede a mí su marido» (21). La segunda viene cerca del fin, cuando pide a su marido que mate a Juanito y la nueva amante de éste. Estas dos bruscas manifestaciones de voluntad armonizan perfectamente con el carácter predeterminado de Fortunata. La primera se cumple, entre otras razones, porque coincide con la voluntad de Jacinta, la infecunda. La segunda, Maxi no la cumple; pero recalca de todos modos el resentimiento de Fortunata hacia Juanito.

Fortunata es personaje de varias facetas; se presenta en la múltiple imagen de mujer del pueblo (y por extensión, el pueblo mismo), amante, esposa, mujer de la calle, madre, lo femenino eterno y la España moderna en su crisis histórica. Dentro de esta estructura, Fortunata tenía que ser el objeto y la víctima de los demás. Con las mejores intenciones todos la perjudican: Nicolás Rubín, el sacerdote incomprensivo; doña Lupe, viuda de Jáuregui, la tacaña financiera pero buen ama de casa y mujer de cierto entendimiento; Mauricia la Dura, la mujer brava, enemiga de la sociedad; Juanito Santa Cruz, el amante y parásito social (señorito fino y elegante; consume lo que el país produce, pero no produce nada de lo que el país consume);

(19) *OC*, V, 179.
(20) *OC*, V, 275. (Se refiere al plan de meterla en el convento de las Micaelas.)
(21) *OC*, V. 280.

don Evaristo Feijoo, el caballero de la discreción, maestro en «filosofía práctica», defensor de la independencia personal; Maximiliano Rubín, el idealista enfermizo, constructor de imágenes a través de las cuales va transformando al mundo y a las personas, maestro en «filosofía espiritualista»; Guillermina Pacheco, la mejor de las samaritanas, maestra en religión aplicada, dedicada totalmente al bien del prójimo, aunque poco comprensiva de los instintos humanos.

Fortunata, aunque inclinada siempre a la libertad personal, quiere acomodarse a la sociedad. Maxi la infecta con la obsesión de la honradez; Jacinta la atrae por su aire de buena esposa y su exaltado anhelo de maternidad. Hubo un momento (parte II, cap. 6) en que «se sintió impulsada hacia aquel hombre (Maxi) que la redimía y la regenaraba», sentimiento que se debía a su anticipación de «un hogar honrado y tranquilo», análogo seguramente a la monarquía resturada en diciembre del mismo año en que Fortunata se casa con Maxi Rubín. El hogar honrado y tranquilo, se esperaba, vendría a ser imagen de una España deseosa de paz y orden.

Paz y orden es la lección que quieren ofrecer a Fortunata tres de las cuatro mujeres que tanto influyen en ella: doña Lupe, Jacinta y Guillermina. Se ha observado poco el hecho que *Fortunata y Jacinta* es más que nada un libro *matriarcal*. En él, en efecto, las mujeres acaban dominando a los hombres. Mauricia la Dura, doña Lupe, Jacinta y Guillermina (en ese orden desde la primera hasta la cuarta parte) pueden más que Juanito, Maxi y Feijoo. Las dos casadas, cuyas historias constituyen la estructura de la novela, se complementan, y poco a poco, aunque de lejos, se van entendiendo, hasta llegar al acuerdo final del niño que la una dio a luz y la otra educará (¿nota de optimismo para el porvenir?). En *Fortunata y Jacinta* las mujeres se distinguen radicalmente de los hombres: aquéllas son fuertes, firmes en su voluntad, dinámicas en su trato con Fortunata; en cambio éstos son débiles, vacilantes y equívocos. Al fin de cuentas son las mujeres las que «redimen» a Fortunata, salvándola, en efecto, de los hombres: de un anarquista donjuanesco, de un filósofo alucinado y de un solterón «práctico».

5. Misericordia

En *Misericordia* la moral *per se* significa más que en *Fortunata y Jacinta*. Eso se explica por la estrecha relación, en la novela de 1897, entre la moral y la religión. En palabras más concretas, *Misericordia* es una interpretación seria del sentido de la caridad, y dicha inter-

pretación abarca los usos y abusos de la caridad. El argumento y la interdependencia de personajes en este libro se desarrollan de un modo más sencillo que en *Fortunata y Jacinta* y aun que en *El amigo Manso*. Pero *Misericordia* trae una importante novedad que en sí es bastante compleja: la creación de don Romualdo (22).

Con Máximo Manso Galdós nos dio el personaje doble, o una ficción dentro de otra ficción, ofreciendo al lector el extraño espectáculo de un personaje creado simultáneamente por su autor y por sí mismo. El caso de don Romualdo, el sacerdote que trae a doña Paca la noticia de la herencia que la sacará de la miseria, es más complicado. Por razones prácticas, la protagonista del libro, Benina, inventa a don Romualdo; luego doña Paca, cultivando su esperanza como una pequeña planta, lo sigue «creando», imaginando que él, en efecto, le traerá la anhelada noticia. Los capítulos, en total 41, son breves, y la narración tiene un ritmo rápido. El don Romualdo histórico y el don Romualdo imaginado llegan a coincidir en el capítulo XXX. En el capítulo anterior, gentes maleantes han herido a pedrazos al más necesitado de los pobres, al ciego Almudena; en el que sigue (capítulo XXXI), Benina es llevada, con otros mendigos, a la cárcel. En el XXXII, don Romualdo Cedrón, arcipreste de Santa María de Ronda, cuyos rasgos físicos coinciden perfectamente con los imaginados por Benina y su señora, se presenta ante doña Paca. Algo de ironía hay en el hecho de que doña Paca, en compañía de Frasquito Ponte, reciba la buena noticia de la herencia, mientras que Almudena —contrafigura de don Frasquito— yace herido de la pedrada, y Benina se encuentra encarcelada sin justicia: ironía que predice; es decir, la ingratitud de doña Paca la afortunada, y la pobreza perpetuada de Benina la merecedora.

Don Romualdo interesa no sólo como ingeniosidad técnica de la novela y como instrumento para meditar la caprichosa relación entre la realidad y la imaginación. Es, sobre todo, el núcleo dialéctico de la caridad. Doña Paca se lo imagina con esperanzas de alivio material; Benina se lo imagina, de manera casi instintiva, con fe en la potencia universal del amor. Con sus compasivas mentiras Benina hace a su señora una serie infinita de pequeños bienes, y la suma de ellos constituye la enorme caridad que la humilde sirvienta les hace a doña Paca, Frasquito y Obdulia.

Dos caras, «como algunas personas», tiene el barrio madrileño en que se desarrolla la acción de la novela. Así, en el primer capítulo, la iglesia de la parroquia de San Sebastián refleja la existencia y el

(22) Sobre el problema del personaje ficticio dentro de la ficción, véase el estudio de Leon Livingstone, «Interior Duplication and the Problem of Form in the Modern Spanish Novel». PMLA (1958), pp. 393-406.

modo de ser del señorío mercantil por un lado y de la clase baja por otro. La escena es propicia para que don Carlos Moreno Trujillo, «tomada el agua bendita», inicie la acción e introduzca el tema central de la novela: los posibles estilos de la caridad. Con su técnica de claroscuro (bien poco se han fijado los que le acusan a Galdós su «falta de estilo» en su increíble complejidad de *técnicas),* es decir, de contraste irónico, el autor considera necesario como preludio a la caridad de Benina las dos «funciones» casi teatrales (y escenificadas con absoluta maestría satírica) de don Carlos —la primera, en la iglesia, entre mendigos, y la segunda, en su casa, a la mañana siguiente, con Benina a solas. Eficacia y economía, y abundantes recursos, pero combinados con la tacañería y una falta total de amor al prójimo. Por eso don Carlos le ofrece a su generosa contraparte lo que menos necesita: un libro de cuentas para doña Paca y una asignación de dos duros al mes durante medio año.

Don Carlos, en fin, es la oscuridad del fondo, contra el cual resplandecerá la claridad de Benina, la que sin ningún recurso logra grandes obras.

No es solamente en relación con don Carlos (usurero disfrazado de samaritano) y con doña Paca (señora sutilmente dirigida por su criada), que se destaca la protagonista. Como gran *finale* Benina vence a Juliana, la «administradora» de inclinaciones dictatoriales, la nueva directora de doña Francisca; eso es, la vence con amor, absolviéndole sus pecados y afirmándole que sus niños están sanos. Pero tal vez la interdependencia mayor sea la menos explícita. Me refiero a la aludida en el capítulo XXIX con Guillermina Pacheco, la de *Fortunata y Jacinta,* quien no aparece en *Misericordia.* Interesa, en fin, el contraste entre el activismo casi institucional y la caridad consciente de Guillermina, precursora de los grandes *fund-raisers* norteamericanos del siglo XX, y el activismo particular, de parábola, de Benina, con su caridad instintiva, natural. Seguramente el cambio refleja una revisión del idealismo social y religioso de Galdós, en la que el énfasis sobre el progreso y una justa distribución de los bienes materiales ha sido sustituido por simples parábolas del amor.

PETER G. EARLE
Dpt. of Romance Languajes
Logan Hall
University of Pennsylvania
PHILADELPHIA, PA. 19104 (USA)