NUEVOS ENFOQUES CRITICOS CON REFERENCIA A LA OBRA DE GALDOS

POR

RODOLFO CARDONA

I

Posiblemente sea Clarín uno de los primeros críticos en darse cuenta de las contradicciones que pueden estar implícitas en cualquier enfoque particular que haga el crítico literario. El mismo incurre, en ocasiones, en aparentes contradicciones, como por ejemplo, al asegurar, por un lado, que «El arte no puede menos de recibir influencias y de influir en otras esferas; y así como es muy legítima la reclamación del artista que ante todo quiere ser juzgado como tal, no lo es menos la pretensión del historiador y del crítico literario, que buscan relaciones de coordenación y subordinación entre la obra artística y lo demás de la vida actual, y no aprecian el valor de esa obra, ni aun el intrínseco, el técnico, prescindiendo de todo mérito relativo a grandes elementos de la realidad que no son el arte mismo» (1). Esta idea puede resumirse, como lo ha hecho Sergio Beser en su estudio sobre Clarín, de la siguiente manera: en el arte hay algo más que los valores exclusivamente artísticos, luego la crítica no ha de limitarse a la valoración artística. Por otra parte, en otro artículo, Clarín declara que «la crítica moderna, con ser todo eso (el positivismo científico de Taine, la recreación individualista de Sainte-Beuve, el psicologismo de Bourget...), ha de ser algo más, ha de ser lo que en ella fue siempre esencial: un *juicio estético*» (p. 72). Si consideramos, como lo hace Clarín, la existencia en la obra literaria de unos valores artísticos y otros extraartísticos, Alas nos dice, en un caso, que la crítica al estudiar los primeros no ha de olvidar los segundos, y, en el otro, que la crítica no puede limitarse al estudio de estos últimos, pues los valo-

(1) Todas las citas de Clarín y la discusión de su crítica literaria vienen del excelente libro del profesor SERGIO BESER: *Leopoldo Alas, crítico literario,* Madrid, Gredos, 1968, especialmente de la sección subtitulada «El concepto de crítica en Leopoldo Alas», que corresponde a las páginas 66 a 75. Esta cita viene de las páginas 71-72. Las otras páginas se indicarán en paréntesis en el texto mismo.

res artísticos son esenciales a la obra literaria. Por consiguiente, Beser concluye que no hay necesariamente una oposición entre estas dos declaraciones de Clarín, sino, por el contrario, una coincidencia que nos lleva al verdadero concepto que Alas tenía de la crítica: la mutua exigencia entre el examen de los valores artísticos y extraartísticos; pero reconociendo que la «crítica *inmediatamente* literaria», como Clarín dice, «reside en el *juicio estético*».

En el prólogo de *Palique* se reafirma esta idea: «no hay inconveniente —declara— en admitir todas estas clases de crítica... que indirectamente se refieren al arte. Estudiar la influencia del público, del *medio,* etc., en los autores, es legítimo; analizar las ideas y sentimientos que debieron de presidir a la realización del producto literario, es bueno y siempre oportuno; atender a la influencia de los organismos sociales en la forma de las literaturas (literatura de clase, tribu, ciudad, clan, raza, etc.), santo y bueno; escudriñar las causas y los efectos morales de la vida literaria, ¿por qué no?; relacionar el arte con el movimiento de la vida jurídica, particularmente en su aspecto político, labor excelente; examinar los elementos fisiológicos, los temperamentos, sus decadencias y empobrecimientos, en la vida y obras de los artistas, enhorabuena. Pero es preciso confesar que ninguna de esas es la crítica *inmediatamente literaria,* ni en general artística, ni ahora ni nunca; sino crítica etnológica, antropológica, sociológica, política, ética, etc., en su *relación* estética y particularmente literaria» (pp. 72-73). El problema reside, como apunta Beser, en saber si podía hacerse una *crítica inmediatamente literaria* independiente de la crítica etnológica, antropológica, sociológica, política, ética, etc. Según Beser, para Alas no fue posible hacer este tipo de crítica si juzgamos sus artículos, es decir, si aplicamos su teoría a su práctica.

Bastantes años más tarde el crítico Northrop Frye repite las mismas preocupaciones de Clarín sobre la crítica literaria y parece llegar a las mismas conclusiones. En su artículo «The Archetypes of Literature», que publicó en *Kenyon Review,* el profesor Frye nos dice:

> La crítica hasta ahora no pasa de ser una subdivisión de la literatura; por consiguiente, para la sistemática ordenación mental del sujeto, el estudioso se ve obligado a recurrir al marco conceptual del historiador para los hechos y al del filósofo para las ideas. Aun en el caso de las ciencias críticas más céntricamente colocadas, como la de las ediciones críticas de textos, parecen ser parte de un «fondo» que depende de la historia o de algún otro campo no literario. La idea de que las disciplinas críticas ancilares puedan relacionarse a un núcleo creciente de comprensión sistemática que no se ha establecido aún, pero que, si se estableciera, impediría la dispersión centrífuga de sus componentes, es perfectamente plausible. Si existiera tal núcleo, enton-

ces la crítica sería al arte lo que la filosofía es a la sabiduría y la historia a la acción (2).

Clarín, en su tiempo, y Frye, más recientemente, buscaron una manera de unificar los valores artísticos y extraartísticos de la obra literaria. Aquél creyó encontrarla en lo que llamó el *juicio estético* que nunca llegó a definir precisamente ni a practicar sistemáticamente en el sentido exacto que teóricamente dio a su «crítica inmediatamente literaria». Este la encuentra en el «arquetipo literario»: «Está claro», nos dice Frye en el mismo artículo citado, «que la crítica no puede ser sistemática a menos que exista una cualidad en la literatura que se lo permita, un orden de palabras que corresponda al orden de la naturaleza en las ciencias naturales. Un arquetipo debe ser no sólo una categoría unificadora de la crítica, sino también, en sí mismo, parte de una forma total, lo cual nos conduce inmediatamente a la pregunta sobre qué tipo de forma total puede ver la crítica en la literatura... Una historia literaria total se mueve de lo primitivo a lo complejo, y aquí percibimos la posibilidad de ver la literatura como una complicación de un grupo de fórmulas relativamente restringido y simple que puede estudiarse en la cultura primitiva. Si aceptamos esto, entonces la búsqueda de arquetipos es una especie de antropología literaria, preocupada con el modo en que la literatura se informa de categorías preliterarias como los ritos, los mitos y los cuentos folklóricos... En cada uno de los pasos que damos hacia la comprensión de un texto literario, dependemos de algún tipo particular de erudición. Necesitamos primero un crítico textual que nos ofrezca un texto adecuado, luego un retórico y un filólogo, después un sicólogo literario. No podemos estudiar el género sin la ayuda de un estudioso de la «historia de las ideas»; y para los arquetipos necesitamos un antropólogo literario. Pero ahora que tenemos establecido nuestro núcleo crítico, vemos todos estos intereses converger en la crítica literaria en vez de separarse de ella para convertirse meramente en sicología e historia, etc... Un pequeño resultado de nuestra perspectiva es que las contradicciones entre los críticos, y las afirmaciones de que éste y no aquel enfoque crítico es el verdadero, tenderán a disolverse completamente en el campo de lo irreal» (pp. 12-14).

Este enfoque de Frye ha sido atacado recientemente por Frederick Crews, quien rechaza completamente la afirmación de que el crítico,

(2) Este artículo ha sido recogido y es más accesible en el libro *Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology,* Nueva York, Harcourt, Brace and World, Inc., 1963, del cual constituye el primer capítulo. La cita viene de las páginas 7-8. Las páginas de donde vienen otras citas se indicarán en el texto mismo entre paréntesis. Todas las citas han sido traducidas por el autor del presente artículo.

si va a poder retener su objetividad, debe sacar sus principios únicamente del examen inductivo de las obras literarias. Crews ejemplifica la posición de Frye citando, como absurdas, sus siguientes afirmaciones: «La poesía sólo puede hacerse de otros poemas»..., «las novelas, de otras novelas. La literatura se da forma a sí misma y no es formada por factores externos...» Y resume la posición de Frye en las siguientes palabras: «La literatura hace la literatura que hace la literatura; la tradición misma es la fuente de toda inspiración y de todo valor. No es necesario preguntarse cómo los cuentos más famosos del mundo obtuvieron su popularidad, pues los cuentos en sí mismos son fuerzas generadoras» (3).

II

Como se ve, la idea de una «crítica inmediatamente literaria», para usar la frase de Clarín, vuelve a ponerse en tela de juicio. Con referencia a Galdós esta diferencia de enfoques suscitó la polémica entre los profesores Stephen Gilman y Carlos Blanco Aguinaga (4). La objeción fundamental que éste encontró en el artículo «The Birth of Fortunata» es que el profesor Gilman ofrece explicaciones derivadas estrictamente de una tradición literaria para explicar la discrepancia que utilizó Galdós en la presentación de los nacimientos de Juanito Santa Cruz y Fortunata. Gilman se refiere, por ejemplo, al primer tomo de *Fortunata y Jacinta* como a un «libro del génesis», y termina sugiriendo un posible arquetipo para el «nacimiento de Fortunata» —el de Amor en los *Pájaros* de Aristófanes. Para Blanco, por el contrario, esta discrepancia a que se refiere Gilman es esencialmente el resultado de un fenómeno sociohistórico que surge de ciertas condiciones del pensamiento y de la experiencia que hay que estudiar para poder ofrecer explicaciones convincentes. Blanco parte, pues, del axioma de que toda literatura es la expresión de una sociedad; que las fuerzas sociales inevitablemente forman y condicionan al autor y a su obra tanto como a su público, de modo que lo que él escribe —Galdós en este caso— debe ser estudiado como un fenómeno social.

Existen otras alternativas, sin embargo, a la «crítica inmediatamente literaria». Frederick Crews, por ejemplo, ataca la noción de Frye de

(3) Cfr. FREDERICK CREWS: «Anaesthetic Criticism: I», *The New York Review of Books*, XIV, núm. 4, 26 de febrero de 1970, pp. 31 y 32. Las citas han sido traducidas por el autor del presente artículo.

(4) Cfr. STEPHEN GILMAN: «The Birth of Fortunata», *Anales galdosianos*, I, 1966, pp. 71 a 83; CARLOS BLANCO AGUINAGA: «On "The Birth of Fortunata"», *Anales galdosianos*, III, 1968, pp. 13 a 24, y STEPHEN GILMAN: «Narrative Presentation in "Fortunata y Jacinta"», *Revista Hispánica Moderna*, XXXIV, números 1-2, enero-abril 1968, pp. 288-301, particularmente notas 1 y 8.

que es antihumanístico el buscar fuera de la literatura principios que puedan contribuir a la comprensión literaria, por medio de una definición distinta de lo que se entiende por «humanismo».

> Supongamos —nos dice— que por humanismo se entendiera el deseo vehemente de conocer (y proteger) al hombre como especie evolucionada, lanzado en el experimento único y posiblemente autoabreviado, de sustituir conocimiento por instinto. En ese caso no sería necesario construir barreras entre las diversas disciplinas. Al contrario: La búsqueda de universales como bases de todas las culturas y las tradiciones sería oficio de todos y la prueba de que una categoría de producción humana, como la literatura, es fundamentalmente consistente con las otras sería significativa y bien recibida.
>
> El punto de partida de este humanismo podría ser una comparación del hombre con sus primates más cercanos. Tal comparación parece por lo pronto indicar que la aparición del hombre fue acompañada por la supresión de mucho de lo que caracterizaba el comportamiento típico de sus antecesores, la prolongación de su dependencia infantil, el aplazamiento de su madurez sexual pero también una rica complicación e intensificación de su vida sexual, y el desviamiento de parte de su desarrollada sexualidad hacia objetivos y alianzas sustitutivas.
>
> El atraso y el desvío del cumplimiento de las funciones instintivas aunque no ofrecen en sí mismos una explicación de la capacidad del hombre para formar conceptos y para modificar su comportamiento experimentalmente, son, casi seguramente, condiciones previas para ello; al mismo tiempo esta misma interferencia con las funciones animales condena al hombre a la neurosis y a que sienta disgusto consigo mismo, aun consiguiendo que una función normal como la reproducción de la especie se le convierta en una tarea precaria. Cada individuo tiene que recapitular por sí mismo, como si nunca se hubiese hecho antes, la acomodación de la especie a la disciplina social, y esta acomodación se hace siempre de mala gana y nunca se concluye antes del momento mismo de la muerte. Una verdadera apreciación de las obras del hombre —y de sus acciones— tendría que considerar las renunciaciones y los riesgos que éstas inevitablemente significan para él (5).

Un enfoque psicoanalítico como el que propone Crews para la literatura podría ser utilísimo para la mejor comprensión de la obra de Galdós. Hasta el momento ningún crítico lo ha intentado tal vez por creer —y con razón— que carecemos de datos suficientes para llevarlo a cabo. Hasta que no se visita la Casa-Museo Pérez Galdós en Las Palmas de Gran Canaria no se da uno cuenta de la abismal ignorancia en que hemos vivido con respecto a la vida social e intelectual de Galdós. Afortunadamente la publicación de su epistolario —aunque aún carecemos de la mayor parte de las cartas escritas por Galdós— em-

---

(5) FREDERICK CREWS: «Anaesthetic Criticism: II», *The New York Review of Books*, XIV, núm. 5, 12 de marzo de 1970, p. 49.

pieza a darnos algunos datos esenciales de su vida. Mucho falta por conseguir y por publicar. Otro factor positivo que empieza a ayudarnos a la comprensión del desarrollo intelectual de Galdós es la publicación de estudios sobre las anotaciones marginales que se encuentran en los libros de su biblioteca (6). En este campo está casi todo por hacer. Tenemos, sin embargo, datos suficientes para aventurarnos, a veces, a interpretar obras de Galdós por medios hasta el momento no intentados.

III

Recientemente, Jean Paul Sartre, en una entrevista publicada en la *New Left Review,* de Londres, declaró que está reexaminando su propia posición ante el fenómeno del escritor que había analizado previamente en una serie de obras entre las cuales se destacan sus biografías de Baudelaire y de Genet y su autobiografía *Las palabras.* Esta reconsideración del problema le ha llevado a desarrollar un nuevo enfoque que ahora está utilizando en su biografía de Flaubert (7).

Sartre empieza rechazando gran parte de la teoría psicoanalítica de Freud (en este aspecto difiere de Crews, aunque los resultados de su nuevo enfoque, como veremos, les aproximan). Como buen francés, bien asentado en el cartesianismo, siempre se le hizo muy difícil aceptar mucho del psicoanálisis. Encuentra, por ejemplo, cierta ambigüedad fundamental en algunos de sus principios. «El *inconsciente* —nos dice— es a veces *otra conciencia,* y otras *lo que no es consciente.* Lo que no es consciente, entonces, se convierte simplemente en un mecanismo.» Sartre le reprocha a la teoría psicoanalítica el ser sincrética y no un sistema de pensamiento dialéctico. No cree, por ejemplo, en el subconsciente en la forma en que el psicoanálisis lo presenta. En la biografía que escribe de Flaubert ha reemplazado su anterior noción de la consciencia con lo que él llama *le vécu,* «experiencia vivida», o lo que hemos venido llamando en español hace unos veinte años, «vivencia». Lo que él quiere decir con esto es precisamente el conjunto

---

(6) De especial interés en este respecto tienen los artículos de Mlle. JOSETTE BLANQUAT: «Les annotations marginales des livres de Galdós», *Publication du Quatrième Congrès des Hispanistes Français,* Poitiers, 18-20 de marzo de 1967, pp. 23-43, y «Tolède mèdiévale et l'Eglise de l'Avenir dans *Angel Guerra*», *Actes,* Congrès National de Littérature Comparée, Poitiers, 1965, pp. 150 a 167, particularmente la nota 2 en las páginas 165-166.

(7) Esta entrevista, publicada originalmente en el número 58 de la revista *New Left Review,* de Londres, ha sido reproducida en *The New York Review of Books,* XIV, núm. 6, 26 de marzo de 1970, en las páginas 22 a 31. Las páginas de donde vienen los trozos citados corresponden a esta última referencia y se darán en el texto mismo entre paréntesis. Las citas han sido traducidas por el autor del presente artículo.

del proceso dialéctico de vida psíquica, en cuanto este proceso es oscuro para sí mismo por ser una constante totalización, y entonces necesariamente una totalización que no puede estar consciente de lo que es. En este sentido *le vécu* es perpetuamente susceptible a la comprensión, pero nunca al conocimiento. *Le vécu* siempre está simultáneamente presente para sí mismo y ausente de sí mismo (8).

El ideal a que aspira Sartre es que el lector que lea su biografía de Flaubert simultáneamente sienta, comprenda y conozca la personalidad de este escritor, totalmente como individuo, pero, asimismo, totalmente como una expresión de su época. «En otras palabras —aclara Sartre—, Flaubert podrá ser comprendido sólo en lo que le distingue de sus contemporáneos. Por ejemplo, hubo muchos contemporáneos suyos que elaboraron teorías análogas a las de Flaubert y que produjeron obras más o menos importantes basadas en estas teorías —Leconte de Lisle, o los hermanos Goncourt, por ejemplo—; es necesario tratar de estudiar cómo todos ellos fueron determinados para producir esta visión particular y cómo Flaubert fue determinado de la misma, pero, a la vez, de distinta manera y lo vio todo de otra forma» (p. 26). A lo que aspira Sartre, entonces, es a demostrar el encuentro entre el desarrollo de la persona —tal y como el psicoanálisis nos lo ha mostrado— y el desarrollo de la historia, siguiendo la dialéctica de Marx.

Finalmente, Sartre confiesa que lo que le impulsó a escribir su autobiografía es lo mismo que le impulsa ahora a escribir sobre Flaubert y lo que le impulsó a escribir sobre Genet: «Cómo un hombre se convierte en alguien que escribe (en autor), y que quiere hablar de lo imaginario» (p. 30).

Creo que esta pregunta es fundamental y que vale la pena formulársela en cuanto a Galdós. Por desgracia sabemos muy poco, como indiqué antes, sobre Galdós, sobre sus relaciones familiares, sobre su formación intelectual, sobre su verdadera actuación durante los primeros años formativos que pasó en Madrid, antes de empezar a escribir para periódicos y revistas. Mucho de lo que se escribe actualmente y se ha escrito en el pasado sobre Galdós se ha basado principalmente en intuiciones y en datos muy incompletos que a veces han producido resultados extraordinarios, pero que otras veces nos han conducido a distorsionar tanto su persona como su obra. No creo que Galdós sea mejor o peor de como se le ha presentado, pero sí sospecho que sea bastante diferente.

(8) Cfr. *Ibid.*, pp. 24-25.

IV

Sin haber podido leer aún la biografía de Flaubert es difícil saber si Sartre incluiría el influjo que un libro pueda tener sobre una persona dentro de su concepto de *le vécu*. Suponiendo que Don Quijote fuese un personaje histórico en vez de un héroe de ficción, ¿no podríamos afirmar que su lectura de *Amadís de Gaula* literalmente alteró su vida? ¿No fue Julián Sorel igualmente incitado por la lectura de un libro?

En este caso parece indispensable distinguir entre la idea de Frye de que «la poesía sólo puede hacerse de otros poemas y las novelas de otras novelas»; es decir, del influjo directo que un libro o un poema pueda tener en el subsiguiente desarrollo de un género literario determinado, y el cambio fundamental que un hombre, más precisamente, un autor, pueda sufrir como consecuencia directa de la lectura de un libro. En este caso se podría afirmar que la lectura de una obra determinada, causante de un cambio fundamental, pasa a ser tan «experiencia vivida» como cualquier otra vivencia. Si enfocamos este problema con referencia a Galdós podríamos hablar de, por ejemplo, el impacto que sobre su persona debió de ocasionar la «experiencia vivida» de «la noche de San Daniel» (10 de abril de 1865) y la sublevación de los sargentos de San Gil (22 de junio de 1866), «sucesos [que] dejaron en mi alma vivísimo recuerdo y han influido considerablemente en mi labor literaria», según confiesa él mismo (9). Es posible, sin embargo, afirmar que la lectura de ciertos libros alteraron significativamente la vida de Galdós y que esta alteración afectó *indirectamente* su literatura.

Como ejemplo se puede mencionar específicamente la lectura del *Wilhelm Meister,* de Goethe, libro adquirido por Galdós antes de septiembre del año 1865 según la lista que él mismo iba compilando de los libros adquiridos entre 1865 y 1867 (la lista se encuentra en el archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós, en Las Palmas de Gran Canaria). Algo se ha dicho ya sobre este libro y el influjo que pudo tener sobre Galdós, principalmente en conexión con su novela *Marianela* y la creación del personaje que le da su nombre. Clarín fue el primero en llamar la atención sobre el parecido entre la Nela y Mignon (10). Si aceptamos esta posibilidad tendríamos aquí un caso típico de influjo literario directo al decir que el prototipo de Marianela lo encontramos en la Mignon de Goethe, cuyo arquetipo habría que trazar

(9) La frase la cita el profesor JOAQUÍN CASALDUERO en *Vida y obra de Galdós,* Madrid, Gredos, 1951, en la p. 21.

(10) Cfr. «Capítulo VIII: *Marianela*», en el libro del profesor JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós,* Vol. I, Madrid, Castalia, 1968, pp. 235 y ss.

más atrás en este proceso que Frye llama «antropología literaria». Es posible, sin embargo, que la lectura del *Wilhelm Meister* haya afectado muchísimo más profundamente a Galdós y que este influjo sea menos evidente por ser de un tipo indirecto y más relacionable con *le vécu.*

Es bien sabido que a su llegada a Madrid el joven Galdós venía aún deslumbrado por los triunfos del Romanticismo. Según lo ha expresado el profesor Casalduero, «la forma de expresión prestigiosa de los románticos había sido el verso, y el género literario, el drama. Como es natural, Galdós trataba de seguir este ejemplo» (11). En sus *Memorias,* don Benito recuerda esta época muy vívidamente y, es curioso, conectada con la experiencia histórica de la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil:

> Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coche... para fusilarlos en las tapias de la antigua Plaza de Toros. Transido de dolor les vi pasar en compañía de otros amigos. No tuve valor para seguir la fúnebre traílla hasta el lugar del suplicio, y corrí a mi casa *tratando de buscar alivio a mi pena en mis amados libros y en los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los reales* (12).

Esta declaración es en sí interesante en conexión con las palabras de Sartre citadas anteriormente al explicar que lo que a él le interesa determinar al escribir biografías de escritores es «cómo un hombre se transforma en alguien que escribe, que quiere hablar de lo imaginario». Pero hay más. Galdós continúa:

> Respirando la densa atmósfera revolucionaria de aquellos turbados tiempos, creía yo que mis ensayos dramáticos traerían otra revolución muy honda en la esfera literaria... Yo enjaretaba dramas y comedias con vertiginosa rapidez, y lo mismo los hacía en verso que en prosa... la última que escribía era para mí la mejor, y las anteriores quedaban sepultadas en el cajón de mi mesa (p. 37).

¿Cómo entonces, nos preguntamos, Galdós resultó novelista en vez de dramaturgo y que su ambición en este otro género no se logró sino después de haber triunfado en el primero? Galdós mismo nos da en el citado libro de sus *Memorias* una contestación. Es posible comprobar fácilmente, sin embargo, que esta contestación es falsa; o si no

---

(11) CASALDUERO, *Op. cit.*, p. 19.

(12) *Obras inéditas,* vol. X, Madrid, Renacimiento, 1930, pp. 36 y 37. Otras citas se indicarán directamente en el texto dando la página en paréntesis. (Enfasis mío.)

del todo falsa, es una explicación *fabricada* que no corresponde exactamente a una «experiencia vivida».

Habla Galdós de su primer viaje a París durante el verano del 67 y de cómo allí, caminando por los *quais* a lo largo del Sena encontró en uno de los puestos de libros el *Eugenia Grandet,* de Balzac: «Con la lectura de aquel librito... me desayuné del gran novelador francés...» (p. 39). Volvió Galdós a París al año siguiente y «*estaba escrito* que yo completase, rondando los *quais,* mi colección de Balzac»... (p. 41). En el intervalo entre el primero y el segundo viaje (1868) «... saqué del cajón donde yacían mis comedias y dramas y los encontré hechos polvo; quiero decir, que me parecieron ridículos y dignos de perecer en el fuego» (p. 41). Concluye su explicación declarando que unos meses después se puso a escribir *La Fontana de Oro.* La explicación es demasiado fácil y, además, no coincide con otros datos conocidos. En primer lugar Galdós había leído por lo menos quince obras de Balzac entre noviembre de 1865 y agosto de 1866, si hemos de dar crédito a la lista de libros adquiridos por él a que ya nos hemos referido. Se puede añadir que su primera novela no fue *La Fontana de Oro,* sino *La sombra,* según él mismo parece indicar al trazar (en la «Nota preliminar» a la edición de 1890 de esta novelita) su fecha de composición hacia 1865. En esta obra, además, Galdós menciona un personaje de Balzac, otro dato que comprueba que Galdós conocía la obra del novelista francés mucho antes de su primer viaje a París en el verano de 1867 (13). Tiene que haber, pues, otra explicación para el súbito cambio que se opera en Galdós de autor de dramas de un romanticismo trasnochado a novelista realista.

V

El doctor Centeno, novela en dos tomos terminada en mayo de 1883, cuando Galdós era ya consumado novelista, puede ofrecernos una explicación del cambio que se operó en él, sobre todo si la leemos teniendo en cuenta el *Wilhelm Meister,* de Goethe, novela con la cual tiene, aparentemente, tan poco que ver.

Germán Gullón, en un estudio sobre *El doctor Centeno,* arguyendo en contra de la opinión del profesor Montesinos, afirma la esencial

(13) Cfr. mi «Introducción» a la edición de *La sombra,* publicada en Nueva York por W. W. Norton and Co., 1964, particularmente la nota 16 al primer capítulo del texto.

unidad de esta novela si la leemos teniendo en cuenta el proceso educativo que se opera en Felipín Centeno, desde cuyo punto de vista se capta la experiencia pedagógica (en la escuela de don Pedro Polo) y la experiencia romántica (en compañía de su amo Alejandro Miquis) (14). Si bien Felipe no siempre participa activamente como «héroe» en los incidentes de esta novela —sobre todo en los de la segunda parte—, estos incidentes son captados por él por encontrarse presente en todo momento. Y a través de estas experiencias vividas por él se convierte el niño Felipín en el «doctor» Aristóteles. Añadiendo a la argumentación básica de Germán Gullón, sugerimos que *El doctor Centeno* es un *Bildungsroman* inspirada, indirectamente, en *Wilhelm Meister,* prototipo de ese género y, en parte, directamente, en «experiencias vividas» por Galdós.

Se trata de la educación de Felipe Centeno, el típico héroe provinciano que llega a tomar posesión de la capital. Desde este punto de vista la novela entera —ambas partes— constituye una experiencia pedagógica. El hecho de que esta experiencia comience en una escuela —la de don Pedro Polo— y que a los capítulos que la narran Galdós les haya dado como título «Introducción a la pedagogía» y «Pedagogía» no indican necesariamente que se refieran exclusivamente a la experiencia *dentro* de la escuela. Estos títulos parecen reforzar nuestra creencia de que la intención inicial de Galdós es indicarnos que nos hallamos ante una *educación* y ésta continuará a través de toda la obra, aun después que Felipe abandona la monstruosa escuela. Los títulos, pues, tienen una doble misión.

El profesor Montesinos tiene razón en quejarse de que estos capítulos que narran la experiencia de Felipe dentro de la escuela de don Pedro Polo nada tienen que ver con Pedagogía (15). En realidad es dentro de la escuela donde Felipe *casi* pierde su interés en la educación y, en este sentido, estos títulos, como sucede muchas veces con Galdós, son irónicos. Por otro lado no se puede negar lo que Felipe va aprendiendo sobre la vida fuera de la escuela. Incluso cosas nunca sospechadas por él, como le sucede al ser testigo involuntario de los deslices de su amo. Y, en suma, la lección de esta primera parte de la novela consiste en que Felipe aprende que la verdadera escuela, donde él se doctorará eventualmente, está en las calles de Madrid, de las que poco a poco se irá posesionando.

En la segunda parte de la novela, lejos de interrumpirse la expe-

---

(14) Cfr. GERMÁN GULLÓN: «Unidad de *El doctor Centeno*», en esta misma revista, p. 579, y JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós,* vol. II, Madrid, Castalia, 1969, pp. 62 y ss.

(15) MONTESINOS, *Op. cit.*, p. 64.

riencia pedagógica, continúa; pero ahora en el ámbito de Madrid, en sus calles, en sus pensiones, en sus casas de vecindad y en compañía de toda clase de personas: estudiantes alocados, burócratas, periodistas, escritores, embaucadores, prestamistas, etc., etc. Pero lo verdaderamente importante que aprende Felipe Centeno, lo que le convierte en «Aristóteles», es el llegar a darse plena cuenta de la futilidad de una vida romántica que huye de la realidad, como es la de su amo Alejandro Miquis. En compañía de éste y asumiendo por fin, como el Lazarillo del tercer tratado, la responsabilidad de mantenerlo, Felipe Centeno aprende su lección por medio de la observación y no por medio de la participación directa en esta estéril vida que lleva a su amo a la muerte prematura.

Según el profesor Arnold Hauser, en su *Historia social del arte,* «en *Wilhelm Meister* Goethe encuentra una solución diametralmente opuesta a la romántica; y su obra constituye no solamente la culminación de la historia de la novela en el siglo XVIII, no sólo el prototipo del cual se derivan directa o indirectamente las creaciones más representativas de este género —*El rojo y el negro, Las ilusiones perdidas, La educación sentimental,* etc.—, sino también la primera crítica importante del Romanticismo como una forma de vida. Aquí Goethe apunta, y éste es el verdadero mensaje de la obra, la absoluta esterilidad del romántico que da la espalda a la realidad; hace hincapié en que sólo se puede hacer justicia al mundo si uno está espiritualmente unido a él, y que uno sólo puede reformar el mundo desde dentro» (16). Esta es la lección que aprendió Galdós en *Wilhelm Meister* y que dramatizó en *El doctor Centeno.*

El defecto que podría apuntarse en esta obra es que en ella hay, como Galdós mismo lo indica, dos héroes que representan dos aspectos o, por lo menos, dos puntos de vista del autor: por un lado en Alejandro Miquis dramatiza Galdós y exorciza su propia experiencia juvenil de autor de obras dramáticas de un romanticismo trasnochado, además de la estéril vida del romántico que da la espalda a la realidad (la ejecución de los sargentos de San Gil), para refugiarse en la fantasía o en la creación de obras inspiradas por una imaginación desaforada. A las propias declaraciones hechas por Galdós en sus *Memorias* y que ya hemos citado, podríamos agregar las de Alejandro Miquis por vía de comparación: «Como los más puros místicos o los mártires más exaltados creen en Dios, así creía él en sí mismo y en su ingenio, con fe ardentísima, sin mezcla de duda alguna, y mayor dicha

(16) ARNOLD HAUSER: *The Social History of Art,* vol. 4, Nueva York, Vintage Books, s. a., pp. 28-29. La traducción es del autor del presente artículo por no tener a mano la edición española publicada por Guadarrama.

suya, sin pizca de vanidad» (17). Antes había indicado: «Después que se representara *El grande Osuna,* vendrían otras obras y éxitos más colosales. ¡Misión altísima la suya! Iba a reformar el teatro; a resucitar, con el astro de Calderón, las energías poderosas del arte nacional» (p. 38). Por otro lado tenemos el Galdós que habiendo aprendido la lección del *Wilhelm Meister*—observando y estudiando la experiencia del héroe—, duplica esta experiencia en la observación que Felipe Centeno hace de la vida y la obra de su amo. En *El doctor Centeno* está Galdós, entonces, doblemente presente como actor y como observador objetivo de su propia acción. Como novelista, Galdós mata simbólicamente al joven dramaturgo de su propia juventud, encarnado en Alejandro Miquis. Pero la lección de esta muerte y de la vida que la precede no la puede aprender el novelista sino a través de otro personaje de la novela, Felipe Centeno, cuya educación nos está presentando en la novela. Lo curioso es que, al final, Galdós traduce esta experiencia de Felipe al campo literario, y más precisamente al de la novela, por medio del diálogo final entre Centeno y el presunto novelista Don José Ido del Sagrario.

El pobre Ido, destituido de su puesto de maestro en la escuela de don Pedro Polo, y encontrándose en la más abyecta pobreza, decide convertirse en autor de novelas por entregas. Bien sabida es la índole romántica de estos folletones, herederos directos de los truculentos dramas románticos tipo *El grande Osuna,* o, si se quiere, *La expulsión de los moriscos.* De regreso de los funerales del malhadado Miquis, Ido del Sagrario y Centeno, alias Aristóteles, sostienen el siguiente diálogo:

> ARI.—D. José, ¿que va usted a volverse literato?
>
> IDO.—No te diré que sí ni que no (...) Ya sabes que hay ahora una literatura harto fácil de componer... hablo de las novelas que se publican por entregas (...). Es cosa facilísima de idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como hilos de una madeja... Yo he de probarlo, Felipe; yo he de hacer un ensayo en esta cosa bonita y cómoda del novelar (pp. 290-291).

A lo cual Felipe con excelente instinto, y habiendo ya aprendido la lección literaria en cabeza de su último y desdichado amo, le contesta:

> ARI.—Pues hombre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme, y

(17) BENITO PÉREZ GALDÓS: *El doctor Centeno,* tomo II, Madrid, La Guirnalda, 1883, pp. 38-39. Otras citas se indicarán directamente en el texto dando la página en paréntesis.

> yo le cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura (p. 291).

Pero el podre Ido no ha aprendido —ni aprenderá en sus subsiguientes engendros literarios— la lección del Realismo que Galdós aprendió al convertirse él en novelista y dejar a un lado sus propios engendros dramáticos. Por eso le contesta a Felipe:

> —¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosía de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad (p. 292).

VI

No hay duda que en *El doctor Centeno* recrea Galdós las experiencias de sus primeros años de estudiante en Madrid —del año 62 al 67—, años que aprovechó más en lecturas personales, en interminables caminatas por las calles de Madrid, y en la escritura de sus primeros conatos literarios, que en el estudio formal en las aulas universitarias. Es muy posible que la experiencia en éstas haya sido transformada por Galdós —trasladada a otro plano y expresada en diferente forma— en la de Felipe Centeno en las de la escuela de Polo. En todo caso se puede afirmar que ambos aprendieron más *fuera* de la experiencia docente formal. De estos años es la impresionante lista de libros que el joven Galdós fue comprando y leyendo por su cuenta, entre los que se encuentra, como ya hemos apuntado, el *Wilhelm Meister,* de Goethe. Es natural, pues, que al desear captar en su novela esta época de su vida volviese a su mente la cuidadosa lectura del libro de Goethe en el cual muy bien pudo haber aprendido su lección antirromántica que le alejó del género dramático y le encaminó hacia el realismo y la novela. «La figura de Alejandro Miquis es la confesión poética de su juventud» (p. 20), afirma con razón el profesor Casalduero. Por eso Galdós tuvo que matarlo para recrear simbólicamente el cambio fundamental que en un momento dado se operó en su vida. Es muy posible que la lectura de Balzac hubiese entusiasmado a Galdós y le hubiese inspirado a lanzarse a la novela; pero para que esto pudiera suceder su espíritu debería estar receptivo, preparado para absorber la lección del realista francés, y esta preparación le llegó a Galdós por medio de la lectura del *Wilhelm Meister,* que le

ayudó a comprender la esterilidad del artista romántico que «vuelve la espalda a la realidad».

Ahora bien: ¿se puede decir que las novelas realistas de Galdós —específicamente *El doctor Centeno,* ya que de ella hemos tratado—, se derivan de la novela de Goethe o, si se quiere, de las de Balzac, en el sentido utilizado por Frye de que «las novelas originan novelas»? Creemos que no. Estas obras mencionadas pudieron actuar sobre el ánimo de Galdós en un mismo nivel de incitación que pudo tener cualquier «experiencia vivida» por él; por ejemplo, su vida madrileña en las pensiones para estudiantes durante sus primeros años en la Corte, que tan fielmente refleja en la segunda parte de *El doctor Centeno.* La lectura del *Wilhelm Meister* es para Galdós, entonces, lo que la lectura de la vida de Napoleón fue para Julián Sorel, o la del *Amadís* para Alonso Quijano: en los tres casos se transformó un tipo de vida en otro.

Si hay razón en lo que se ha propuesto en estas páginas, pueden comprenderse muy bien las dudas expresadas por los que, como T. S. Eliot, siempre creyeron en la imposibilidad de una crítica puramente literaria. A este respecto vale recordar algunos axiomas críticos suyos, como por ejemplo que «la grandeza de la literatura no puede ser determinada por medio de criterios literarios solamente; aunque hay que recordar que si un escrito es o no literatura sólo se puede determinar por medio de criterios literarios».

RODOLFO CARDONA
The University of Texas
AUSTIN, Texas 78712 (USA)