

PROPUESTAS PARA UNA REVISION GALDOSIANA

POR

JUAN PEDRO QUIÑONERO

CUESTIONES DE MÉTODO

Las grietas de un mundo en descomposición permanecen inmutables, como gérmenes impuros de provocaciones y asaltos a la razón establecida, en la historia de la novela de este siglo, frente a una amoralidad intransigente que se aferra a tentativas absurdas de construcción de un universo lógico, humano, racional; mientras el poeta lírico despeña su terror immaculado de locura por un torrente de palabras, signos borrosos, algarabía de suicidios presentidos; y el espanto cotidiano gangrena cualquier tentativa de evasión; continúa sembrándose la semilla de niños incendiados con napalm, se celebra el ritual del orgasmo consumístico y las palabras son el último y fracasado intento de provocación moral, testimonio de nuestra desesperanza.

¿Existe la posibilidad de unificar metodológicamente, en un intento crítico de asimilación, las diversas corrientes de novela experimental que proliferan y fructifican en el mundo? Sería necesario, siquiera para el planteamiento de este problema, no exento de cierto encanto preciosista, averiguar con una sagacidad apremiante qué tienen en común autores como Samuel Beckett, Robbe-Griller, Peter Weiss, Philippe Sollers, Thibaudeau, Jacques Roubeau, Le Clezio, Cortázar, Updike, Lezama Lima, Carlos Fuentes, Guillermo Cabrera Infante, Juan Benet, Yunchiro Tanizaki, Edoardo Sanguinetti, etc. Como en un cuento oriental, la relación se hace equívoca, y asalta al lector incauto con una pasmosa acumulación de incertidumbres. La posibilidad de intercomunicación entre los elementos de la serie—estoy recordando a Foucault en la exégesis famosa de un cuento de Borges—sólo es factible en todos los casos en el no lugar del lenguaje, que se transforma en espacio concreto, posibilidad inmediata, vehículo mágico de una realidad sólo posible en la irrealidad del espacio literario, que de este modo—maravilloso posibilismo el de las palabras—se torna representación dialéctica que vincula al hombre con la Historia.

Lenguaje y terror se vivifican, declarémoslo ya, con reflejos nada equívocos ni presunciones nihilistas de ningún género. Sólo la bien-

pensante mansedumbre de eunucos de varia condición es capaz de esquivar la tentación de bucear en este siniestro y delicioso parentesco.

El hombre y la historia → historia y lenguaje → lenguaje y terror. A esta cadena de significantes, si se desea cerrar el círculo, posibilitar una comunicación que no haga del desarrollo de estos esquemas una propuesta teórica indescifrable, será necesario añadir nuevos elementos: Terror y cultura → cultura y ciencia → ciencia e historia → historia y sociedad → sociedad y hombre. Estas cadenas, entre otras posibles, constituyen otras tantas hipótesis de trabajo para el investigador. La primera apreciación ante esas hipótesis es el carácter representativo que, como estrategia irracional, la palabra, el lenguaje, poseen en manos del hombre de cultura ante la sociedad y la Historia. Representatividad que viene condicionada históricamente como canal de comunicación de connotaciones cercenadas por el entorno social, y cuya comunicabilidad con la Historia, como supuesto elemento transformador—limitado el lenguaje en este sentido a su función comunicativa de orden estético, marginal o tangente ante la posibilidad operacional de otro tipo de mensajes, integrados en la racionalidad ejercida dentro de las fronteras de la propia infraestructura—se traduce a sus posibilidades de inserción en la cultura.

El ejercicio de la expresividad lingüística a través de la novela, toma, por tanto, un matiz supraestético, histórico, siempre que el artista manipule el lenguaje a niveles de connotación que operen ante su tradición cultural. Plano moral y plano semántico de esta labor pueden bifurcarse en el extremo último. De un lado, la opción moral supone asunción individual de la Historia—elemento ineludible, opción inesquivable—y al mismo tiempo aquiescencia a los canales de comunicación instituidos y aceptados como válidos; el apartado formal de la decisión moralizadora lleva implícita una voluntad conformista respecto de los modos expresivos que en esa coyuntura histórica se muestran florecientes, y el artista corre el peligro de perderse en la procelosa corriente de su ingenuidad intelectual: creer que el desarrollo, la práctica de su estimación sobre la sociedad que lo amordaza, lleva congénitamente una capacidad corrosiva, sin pensar que su discurso está propiciado y es el resultado último de la dialéctica misma del sistema, sin pensar que el juicio moral no tiene capacidad cognoscitiva, no es epistemológico, y que, por tanto, supone simplemente el recreo verbal que biología y sociedad están suscitando. La arbitrariedad discursiva del polemista en este sentido a nivel estético y cognoscitivo—la obra de arte es siempre proposición de realidades nuevas, a interpretar por la ciencia—es máxima, limitando sus posibilidades de

inserción en la Historia a su mayor o menor adaptación a las tesis o antítesis del proceso dialéctico en que se encuentra preso su discurso.

La formalización sincrónica de la experiencia lingüística no deja de poseer tampoco, dentro de unos límites que considero mucho más amplios, un periplo vital concreto. El formalismo es siempre un límite a la razón, reconocimiento expreso del instrumental posible y su propia adecuación vital, negando de este modo otras posibles vías de conocimiento. En último extremo, la palabra, el más eficaz instrumento erótico, puede violar los códigos vigentes que rigen el devenir del discurso poético, haciendo violencia de sus orígenes, recuperando a su vez una cualidad que sería necesario investigar en los orígenes del lenguaje: la palabra como fetiche, símbolo mágico, que suscita la comunicación en un intento de escapar al terror establecido.

De este modo, el formalismo atenta contra sus propios orígenes y se transforma en labor irracional; es muy difícil dilucidar ahora dónde se bifurcan moral, experiencia lingüística y terrorismo literario. El problema quizá se plantea ante la necesidad crítica de distinción de elementos, que sitúan el análisis en el terreno equívoco del origen de las fuentes, con lo cual se pierde el analista en cuestiones ajenas completamente a su especialidad: la crítica de arte, tan amenazada básicamente como las coordenadas que pretende poner en cuestión y que caen de lleno en el campo de la antropología estructural. Previo este rastreo de elementos que se integran en la discursividad estética, cabría la posibilidad de intentar examinar someramente los métodos que estructuran en la práctica poética los diversos segmentos en un todo integrador: la praxis poética.

La crítica de arte es una actividad necrófila, a ejercer cuando el objeto artístico entra en su última fase vital: la consumición cultural. No puede el crítico, por tanto, establecer un trabajo proyectivo sobre la tarea artística más que como recopilación historicista de elementos que ha encontrado explicitados en su estudio de la historia del arte. Su labor es eminentemente conservadora desde el instante en que no puede proponer realidades nuevas, sino intentar descubrir las leyes que hasta esa coyuntura histórica han sido objeto de asunción por el artista. Y aquí surge otra cuestión. Siendo la obra de arte un mensaje heterogéneo, ¿en qué medida puede ser recibido ese mensaje con pretensiones de reemisión, en condiciones objetivas distintas y con un aparato lingüístico que entre sus cualidades no cuenta con la necesaria heterogeneidad poética; bien al contrario, se distingue por emitir señales fuertemente homogéneas de interpretación global?

La obra de arte, en su funcionalidad cultural, está necesitada de una condición rigurosa a aceptar: utilización para su defensa o nega-

ción a perpetuidad de unas categorías no necesariamente morales que supongan su vinculación a la Historia. Esas categorías —que no son tales como absolutos autónomos, sino que sólo tienen sentido como fuerzas racionales o irracionales, de unión entre praxis poética y praxis histórica— constituyen los elementos implícitos en la obra de arte, elementos que al mismo tiempo también son comunes en el discurso crítico. El heterogéneo mensaje poético lleva —debe llevar— en su desarrollo connotaciones que escapan a los límites de esas categorías y que lógicamente no pueden ser aprehendidos por el discurso crítico. De la existencia de esas connotaciones se hace posible la permanencia de la obra de arte con el transcurso de la Historia. Connotaciones que, con ese transcurso, se van transformando en categorías en otro momento histórico y son utilizadas entonces por la crítica de arte. Lejos de constituir un universo idealista absoluto en sí mismo, la obra de arte, de este modo, adquiere una perspectiva materialista que facilita un análisis científico.

ESTÉTICA E IDEOLOGÍA. LÍMITES Y BIFURCACIÓN

Un buceo mínimo en cualquier texto galdosiano previene al lector atento, por escasa que sea su voluntad de crítica, de los límites por donde debe discurrir su pretensión de dilucidar, problematizándolo, el supuesto elemento o espacio estético válido en la obra de Galdós: su anhelo moralizante en una sociedad medieval, que se muestra irresoluta a abandonar su estructura tribal para integrarse en el mecanismo industrial de una superación de esos módulos de oscurantismo irredento, a sustituir por otra coyuntura de pretensiones científicas, puestas al servicio de una burguesía ascendente que juega su baza de supervivencia y expansión, atentando contra la estructura política del país en un farisaico intento de asalto hacia el poder.

Ante un análisis situacional en extenso de la obra de Galdós —estudio, estimo, necesario apremiantemente, pero para cuya acometida sería preciso manejar un volumen de información que está lejos de caer dentro de los límites de un artículo de propuestas de trabajo como éste— debiéranse sistematizar otros elementos que escapan a esta primera aproximación: Voluntad de esperpento, capacidad de corrosión ante un medio tan estrechamente medieval, que las aspiraciones culturalistas de la burguesía ascendente eran objetivamente revolucionarias, entre otras posibles hipótesis. Sin embargo, insisto, es la voluntad de testimonio moral, conflicto moral, apertura moral, represión moral, el eje que vertebrata toda la obra de Galdós, estimación ésta compartida por un sector de crítica bastante amplio.

Doña Perfecta ocupa, dentro de la bibliografía galdosiana, un puesto clave para la interpretación de toda su obra posterior. Fue publicada en 1876; pertenece al grupo de novelas de su primera época, y en ella se expone lo que pudiera considerarse un cuerpo de doctrina galdosiano perfectamente definido. Joaquín Casaldueiro, en un estudio muy conocido (1), comenta:

Doña Perfecta se refiere a España, y es una interpretación fiel del estado de espíritu de la sociedad teocrática y anquilosada, que dio lugar a guerras civiles, y de la sociedad liberal y amante de la ciencia, que también existía, y de la cual Galdós formaba parte.

Habrán de ceñirse estas notas a la revisión de algunos aspectos formales, ideológicos y estéticos de esta novela. Refiriéndose a ella, Casaldueiro comenta en el mismo libro a que he hecho referencia:

Galdós supera la actitud española, adoptando el racionalismo europeo, con el cual busca lo que une a los hombres. No es suficiente que los hombres se toleren unos a otros; la misma idea de tolerancia, de tolerarse, es degradante para la dignidad humana: es necesario que la Humanidad vuelva a sentirse religada, con un lazo, empero, que no puede ser el mismo de la Edad Media,

Este lazo, qué duda cabe, es el libre cambio, el espíritu de empresa de la burguesía, una tosquedad pragmatista que asumió el naturalismo de Emilio Zola con extrañas pretensiones de absoluto ideal, haciendo gala de un cientifismo, por estrecho, dogmático y superficial.

Si a lo largo de estas notas me ceñiré exclusivamente a mínimas apreciaciones en torno a *Doña Perfecta*, será por entender, como apunté anteriormente, que esta novela tipifica de algún modo un sistema de símbolos y valores que se repiten con insistencia notable a lo largo de toda la obra de Galdós. Por supuesto que también razones de método, entre otras, impuestas por mi limitación personal, me obligarán a lapsus, omisiones, estimaciones apresuradas, ya que, repito, será este esbozo crítico más una hipótesis de trabajo que una crítica formal.

Galdós plantea su esquema moral de interpretación de la realidad española en *Doña Perfecta* en los capítulos que van del V al XI; el resto de la novela es una convención literaria de recursos estéticos muy elementales para resolver un problema filosófico que Galdós trivializa groseramente en un enfrentamiento entre «racionalismo europeo», dice Casaldueiro, y el «espíritu de la sociedad teocrática anquilosada», por utilizar el eufemismo de este comentarista para referirse a unas condiciones culturales, políticas y religiosas, por tenebrosas no menos

(1) JOAQUÍN CASALDUERO: *Vida y obra de Galdós*. Ed. Gredos. Biblioteca Románica Hispánica. Madrid, 278 pp.

reales. Me he referido de pasada a un «problema filosófico». No sé si este extremo ha sido evidenciado o estudiado con rigor anteriormente; la mínima bibliografía que tengo a mi alcance cuando escribo estas líneas no me permite ningún tipo de averiguaciones; a mi modo de ver, en *Doña Perfecta*, muy oscura y soterradamente, al margen de las inquietudes literarias de don Benito, subyace una estructura inconsciente que hubiera sido preciso estudiar y novelar en su tiempo. Se trata de la disyuntiva filosófica entre razón perceptiva elemental y posibilidad epistemológica de la metafísica espiritual, al margen de la razón científica. Galdós, en su voluntad de sumisión a su tesis sociologista, pierde de vista otras posibilidades del campo operacional del fenómeno estético, y por esta razón, como apunté en las cuestiones de método que preceden este comentario, su discurso peca de impreciso, parcial, fuera del contexto histórico de donde surgió, evidenciando que sus posibilidades de supervivencia están limitadas al testimonio sociológico de segundo grado—la sociología es una ciencia, y como tal requiere un método científico; las posibilidades de la novela en este terreno, obviamente, son muy limitadas—, ya que sus connotaciones posibles de otro orden no existen, dada la decisión del novelista de erigirse en testimonio de su tiempo, enmarcado dentro de unos intereses que caen de lleno en el campo de la clase social de la que don Benito fue un conspicuo representante.

Aparentemente, ésta es una tosca crítica ideológica, de la que Balzac tampoco podría librarse, y en este sentido entraría en la contradicción permanente de confundir estética con ideología. Se hace necesario abundar al respecto.

La crítica de arte puede discurrir por infinitos senderos. La crítica formal es posible, fructífera, necesaria, cuando el artista, de algún modo, defiende su autonomía específica de artesano del lenguaje frente a imposiciones, conscientes o subconscientes, del *status* político-cultural en que trabaja. En este sentido, los escritos de Tolstoi son ejemplares. Cuando se deja llevar, consciente o no, de los valores de comunicación que la superestructura utiliza como medios particulares de expresión, la obra de arte se convierte en burdo elemento distribuidor de mensajes de la ideología en el poder. Paradigma inevitable: el realismo socialista. Galdós, de ninguna manera, ejerce su derecho a la libertad de ruptura; por el contrario, siempre asume su formación burguesa no para cuestionarla, defenderla, ponerla en cuarentena o ultrajarla; la suya es una asunción no problematizada; no se trata tanto de argumentar en favor o en contra de una tesis, sino que ésta se da por supuesto; esa tesis subterránea, definible sólo como oposición al espacio literario real, es un elemento moralizador, bienpensante y bien-

obstante del liberalismo de su tiempo. Existiendo otro tipo de connotaciones, sería posible un análisis distinto; pero en este campo Galdós supedita siempre su discurso a su propia conciencia moral; el lenguaje está puesto al servicio de la ideología, perdiendo, por tanto, toda posibilidad de autonomía, de rebelión, de revuelta formal; de ahí que otro tipo de análisis, creo, no se viera compensado en su esfuerzo con resultados parejos al trabajo invertido; de ahí el tono grisáceo que toma la prosa de Galdós; de ahí su monotonía aplastante, por la que el lector habitual siente una veneración sacrosanta, fenómeno que se observa incluso en determinado tipo de lectores avanzados políticamente, dado el respeto con que nuestra tradición cultural ha investido a Galdós, en una aureola de hombre fiero, revolucionario contumaz, hereje e iconoclasta, cuando debajo de ese oropel verbal se esconde un espíritu servil expresamente a las necesidades de la ortodoxia liberal de su tiempo.

ESTRUCTURA DEL DISCURSO GALDOSIANO

Galdós, como he recordado anteriormente, plantea en el capítulo VI de *Doña Perfecta*, el debate primordial de su interpretación de la realidad española de su tiempo. Corriendo el riesgo de que se me acuse de excesivo cariño por las citas, reproduciré un larguísimo párrafo. Este es:

—Es preciso que visite usted cuanto antes nuestra Catedral —dijo el Canónigo—. ¡Como ésta hay pocas, señor don José!... Verdad que usted, que tantas maravillas ha visto en el extranjero, no encontrará nada notable en nuestra vieja iglesia... Nosotros, los pobres patanes de Orba-josa, la encontramos divina. El maestro López de Berganza, racionero de ella, la llamaba en el siglo xvi *pulchra augustana*... Sin embargo, para hombres de tanto deber como usted, quizá no tenga ningún mérito, y cualquier mercado de hierro será más bello.

Cada vez disgustaba más a Pepe Rey el lenguaje irónico del sagaz Canónigo; pero, resuelto a contener y disimular su enfado, no contestó sino con expresiones vagas. Doña Perfecta tomó en seguida la palabra, y jovialmente se expresó así:

—Cuidado, Pepito; te advierto que si hablas mal de nuestra santa Iglesia, perderemos las amistades. Tú sabes mucho y eres un hombre eminente que de todo entiendes; pero si has de descubrir que esa gran fábrica no es la octava maravilla, guárdate en buena hora de tu sabiduría y no nos saques de bobos...

—Lejos de creer que este edificio no es bello —repuso Pepe—, lo poco que de su exterior he visto me ha parecido de imponente hermosura. De modo, señora tía, que no hay para qué asustarse; ni yo soy sabio ni mucho menos.

—Poco a poco —dijo el Canónigo, extendiendo la mano y dando paz

a la boca por breve rato para que, hablando, descansase del mascar—. Alto allá: no venga usted aquí haciéndose el modesto, señor don José, que hartos estamos de saber lo muchísimo que usted vale, la gran fama de que goza y el papel importantísimo que desempeñará dondequiera que se presente. No se ven hombres así todos los días. Pero ya que de este modo ensalzo los méritos de usted...

Detúvose para seguir comiendo, y luego que la sinhuero quedó libre, continuó así:

—...Ya que de este modo ensalzo los méritos de usted, permítaseme expresar otra opinión con la franqueza que es propia de mi carácter. Sí, señor don José; sí, señor don Cayetano; sí, señora y niña mías: la Ciencia, tal como la estudian y la propagan los modernos, es la muerte del sentimiento y de las dulces ilusiones. Con ella, la vida del espíritu se amengua; todo se reduce a reglas fijas, y los mismos encantos sublimes de la Naturaleza desaparecen. Con la ciencia destrúyese lo maravilloso en las artes, así como la fe en el alma. La Ciencia dice que todo es mentira, y todo quiere ponerlo en guarismos y rayas, no sólo *maria ac terras*, donde estamos nosotros, sino también *coelumque profundum*, donde está Dios... Los admirables sueños del alma, su arrobamiento místico, la inspiración misma de los poetas, mentira. El corazón es una esponja; el cerebro, una gusanera.

Todos rompieron a reír, mientras él daba paso a un trago de vino.

—Vamos, ¿me negará el señor don José—añadió el sacerdote— que la Ciencia, tal como se enseña y se propaga hoy, va derecha a hacer del mundo y del género humano una gran máquina?

—Eso, según y conforme—dijo don Cayetano—. Todas las cosas tienen su pro y su contra.

—Tome usted más ensalada, señor Penitenciario—dijo doña Perfecta—. Está cargadita de mostaza, como a usted le gusta.

Pepe Rey no gustaba de entablar vanas disputas, ni era pedante, ni alardeaba de erudito, mucho menos ante mujeres y en reuniones de confianza; pero la importuna verbosidad agresiva del Canónigo necesitaba, según él, un correctivo. Para dárselo le pareció mal sistema exponer ideas que, concordando con las del Canónigo, halagasen a éste, y decidió manifestar las opiniones que más contrariaran y más acerbamente mortificasen al mordaz penitenciario. «Quieres divertirte conmigo—dijo para sí—. Verás que mal rato te voy a dar».

Y luego añadió en voz alta:

—Cierto es todo lo que el señor Penitenciario ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la Ciencia esté derribando a martillazos un día y otro, tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es, como si dijéramos, un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en Religión, la rutina en la Ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos: entre burlas. Adiós sueños torpes; el género humano despierta, y sus ojos ven la claridad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio, desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano, y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija usted la vista a todos lados,

señor Penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la Luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco; el Sol no es un cochero emperejilado y vagabundo, sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas, sino dos escollos; las sirenas son focas; y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama monsieur Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier poeta. ¿Quiere usted más? Pues Júpiter, un dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajada al Infierno que las de la Geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la Tierra. No hay más subidas al Cielo que las de la Astronomía, y ésta, a su regreso, asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio, y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la Paleontología y la Prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete, cuando se me antoja, con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas, y las de la Imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor Canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.

Cuando concluyó de hablar, en los labios del Canónigo retozaba una sonrisilla, y sus ojos habían tomado animación extraordinaria. Don Cayetano se ocupaba en dar diversas formas, ora romboidales, ora prismáticas, a una bolita de pan. Pero doña Perfecta estaba pálida y fijaba sus ojos en el Canónigo con insistencia observadora. Rosarito contemplaba con estupor a su primo. Este se inclinó hacia ella, y al oído le dijo disimuladamente, en voz muy baja:

—No me haga caso, primita. Digo estos disparates para sulfurar al señor Canónigo.

Unos primeros caracteres genéricos se observan en la aproximación al texto escogido, que —en este sentido no es necesario insistir— es eminentemente representativo en el conjunto de la obra galdosiana. Esos primeros caracteres tienen en común una tosquedad de aproximación a lo real. Ante divergencias ontológicas, el novelista las explicita, «perdiendo las amistades»; frase ésta que provoca una apreciación con frecuencia olvidada ante la obra de Galdós: su frivolidad interpretativa y lo esquemático y pueril de sus transmutaciones del plano de lo real

al plano estético, que se producen sin que la palabra, el instrumento del artista, tenga nunca un poder autónomo de significación; bien al contrario, el discurso galdosiano antepone una interpretación moral, subjetiva, particular, representando siempre a la ideología dominante en la plataforma cultural de la que parte, y que, nunca es oportuno olvidarlo, es sólo una de tantas manifestaciones objetivadas semióticamente de las relaciones económicas de producción de una parte y de la antropología histórica por otra, nunca paradigma de opciones espirituales portadoras de valores eternos, sagrados, siempre al servicio de la misma ideología en el poder.

Otra observación, presurosamente puede que considerada insuficiente, que, en cualquier caso, hace brotar una cadena simbólica de parentesco para Galdós de elementos heterogéneos, me será útil como elemento de trabajo. La versal que unifica las palabras que reproduzco a continuación—escogidas por riguroso orden de aparición significativa en el texto reproducido de *Doña Perfecta*—propone una identidad, un espacio común, una subordinación de valores que está por analizar en la obra galdosiana; éstos son los símbolos significantes del discurso en el párrafo escogido: nuestra Catedral → Canónigo → Orbajosa → Pepe Rey → Ciencia → Naturaleza → Dios → doña Perfecta → Thiers → Krupp → Canónigo.

Esta cadena simbólica, escogida de un párrafo fundamental por razones de método, es localizable a lo largo de toda la obra galdosiana, y en una primera aproximación crítica pudiera tomarse como punto de partida para futuras problematizaciones, poniendo al descubierto una estructura subconsciente de sumisión discursiva. Hagámosla tangible, siquiera mínimamente.

En el principio fue el orden supremo hierático-representativo, valor de permanencia inequívoca: nuestra Catedral. Piedra y moral. Efigie y encarnación del orden, el sistema. El símbolo se desdobla como consecuencia de las necesidades de comunicación entre los hombres. El desdoblamiento forzosamente debe dar forma a una mutación simbólica que al mismo tiempo se convertirá en emisor de nuevos significados por la propia dialéctica estructural. El siguiente elemento de la cadena es el Canónigo. En él están implícitos idénticos códigos a aceptar que en el origen de la cadena. En su posterior ejercicio de supervivencia, las exigencias de comunicación necesitan de un entorno histórico, donde materializar y perpetuar su existencia: Orbajosa. Pepe Rey, en la cadena propuesta, es el siguiente elemento, aparentemente disociado. Sin embargo, es el extremo necesario para que la cadena tenga sentido, pueda existir, permanecer en su génesis permanente, condicionada a la muerte cotidiana de otros significados que aportaran

elementos extraños, provocadores para el buen sentido del orden instituido, anatemas a condenar con el silencio. Pepe Rey es el rostro iluminado de un mismo retrato: el orden burgués. Su existencia en este discurso está motivada por la necesidad en todo proceso dialéctico de una antítesis que conduzca a la síntesis deseada. Sociológicamente, el personaje es la encarnación de los mismos valores que defienden ambos grupos en la discusión anterior; incluso su deseo de casamiento con la hija de doña Perfecta es sólo un nuevo símbolo a interpretar como voluntad de aquiescencia al orden de la cadena, al orden representativo y jerárquico, que nunca se pone en cuestión. En la estructura simbólica que he propuesto, Pepe Rey es el espacio real necesario para que las significaciones de doña Perfecta tengan sentido; sin Pepe Rey la cadena debería interrumpirse, anclarse en unas significaciones excesivamente primarias y que, en un plano sociológico, deberían representar la aceptación de los órdenes medievales, perdiendo de este modo cualquier capacidad de proliferación e incidencia en el entorno vital y social a nivel que sobrepasase los límites de la tribu o el castillo feudal; con Pepe Rey la cadena de posibilidades se multiplica por la dialéctica de la estructura, y de este modo se consigue su adaptación acomodaticia de las necesidades de supervivencia de las instituciones históricas que se debaten en todo problema social. Una vez ingresado Pepe Rey en la cadena de significaciones, su propia autonomía comunicativa conduce a este nuevo elemento simbólico a crear nuevas significaciones, presas por estructura, repito, en idéntico orden. El siguiente elemento en la cadena es la Ciencia. Por supuesto, una ciencia objetivada según la posibilidad de autonomía de Pepe Rey, muy limitada: la ciencia como instrumento del orden burgués. No una ciencia que dilucide contradicciones y tenga un campo operacional propio, nunca al servicio de intereses extraños, nunca al servicio de una verdad ontológica. No se tratará de cuestionar problemas históricos o intelectuales, sino de construir fábricas al servicio del bienpensante y bienobstante aparato sociocultural en el poder. Idénticas funciones cumplen los restantes elementos escogidos. La Ciencia es una representación histórica de la Naturaleza; ésta lo es, al mismo tiempo, de Dios, y éste, tal como plantea Galdós el problema, ejerce su entidad significativa en la cadena entre dos elementos de la misma dialéctica: Pepe Rey y doña Perfecta. Y en la asunción de estos lazos de unión vuelve a dejarse entrever la estrecha relación que une a doña Perfecta con Pepe Rey (relación que, a nivel sociológico, está evidenciada en la novela por lazos de parentesco que unen a ambos personajes y que suponen el lazo antropológico de coherencia, por encima de las divergencias coyunturales, meramente históricas, que los separan). Doña Perfecta con-

dena a perpetuidad sus significados a través de los siguientes elementos semióticos: Thiers, Krupp, Canónigo, proposiciones homogéneas de connotación unívoca en el discurso galdosiano.

A este somero análisis sería necesario adjuntar una opción crítica que pretendiera auscultar las relaciones entre estructura narrativa y validez estética de conocimiento, utilización de los géneros literarios como utillaje para el estudio social de la Historia, desde sus vertientes de representación sociológica y como vehículos de comunicación de los valores de intercambio cultural a diversos niveles (capacidad de incisión en la historia, capacidad férrea de aislamiento voluntario de las clases sociales en el consumo y comunicación de valores culturales...); posibilidad de supervivencia estética de la obra de arte independientemente de estos seudovalores marginales.

MORAL Y CAMPO ESTÉTICO DE COMUNICACIÓN

El discurso galdosiano, racionalmente concebido como elemento operador ante la sociedad de su tiempo, como cualquier otro tipo de comunicación estética, está supeditado en la actualidad a un proceso de revisión que haga viables otros canales de intromisión en la Historia que los establecidos en el momento histórico de su emisión.

Es necesario resaltar ahora la violencia con que la obra de Galdós fue objeto de repulsa y de su condición de objeto cultural revolucionario en la situación histórica en que fue consumida primeramente. Dado el oscuro estancamiento de nuestra cultura en épocas cercanas históricamente, repulsa y mención revolucionaria, desgraciadamente, han permanecido operantes hasta hace muy poco. De hecho, de alguna manera, todavía hoy, en un caldo de cultivo traumatizado groseramente, en unas condiciones a nivel nacional de miserabilismo intelectual, estas cualidades de la obra galdosiana permanecen inéditas en nuestro contexto actual. Es decir, sólo aisladamente y a través de canales de comunicación que hacen muy confusas las operaciones de contestación intelectual y aristocraticismo cultural, la obra de Galdós puede considerarse ideológicamente desfasada, estéticamente insuficiente.

Preso en esta superestructura cultural, que margina furiosamente cualquier intento de profundizar más allá de la epidermis sociologista, los modos, las normas objetivas de transgresión de sus códigos a niveles que pudieran tener influencias a determinar, el análisis de la obra de arte puede entrar en un cuestionamiento totalizador que desde distintos ángulos de opinión pudiera considerarse como contribución al caos establecido o como labor digna en sus limitaciones.

Cayendo esos interrogantes fuera de las posibilidades de este tipo de trabajos particularmente, debo confesar mi escepticismo ante cualquier esquematismo ante el problema; retornando a Galdós, desde una opción estética, pienso, y ahora sólo insisto en extremos ya enunciados, su validez hoy está supeditada a sus posibilidades de connotación más allá de los límites de la interpretación sociologista.

En las cuestiones de método que anteceden a estas líneas se fijaba en esa posibilidad de connotación precisamente cualquier intento de escapar al ostracismo estético. Obra de arte y crítica del objeto artístico, decía, sólo pueden tener en común, para la emisión de idénticos mensajes referidos al mismo análisis—y ahí radica el problema de la crítica de arte, insisto—, la sumisión a determinadas categorías—racionales o irracionales—que, estando flotantes en el magma cultural de donde nace la obra de arte, suponen el vínculo necesario y la posibilidad de comunicación con la Historia del discurso poético. Situada en su contexto histórico, la obra de Galdós, repito, reúne esas categorías válidas, suficientes y mínimas para la aceptación crítica de su discurso. Aceptando entonces su estructura ideológica—que he intentado esbozar en el apartado anterior—como elemento racional solamente válido en sus condiciones de primera emisión y recepción por el medio, su exégesis deberá realizarse, por tanto, a otros niveles.

Los terrenos de incisión del campo ideológico y campo estético tienen un nexo de unión: la univocidad moral del individuo como elemento motriz de la obra de arte. La ideología es el resultado de un conflicto, posible o inexistente, entre razón perceptiva y conflicto o entorno social. La estética es una transposición del campo de la razón perceptiva al de la experiencia abstracta a elaborar. Razón perceptiva e individuo son, por tanto, los elementos por donde discurre la escisión.

Cuando el individuo—es el caso de Galdós—esconde detrás de su discurso una voluntad moral que lo distancia al mismo tiempo de su entorno social por una labor que no se erige como interrogante (haciendo posibles, al margen de sus cuestionamientos coyunturales, otras incógnitas de orden totalizador, que pudieran tener sentido al margen de una situación histórica determinada), sino como afirmación constante de estar en posesión de una verdad ontológica, al ser el objeto de sus análisis un conflicto histórico, por su propia condición mutable y sensible a cualquier tipo de transformaciones, su obra permanecerá anclada forzosamente a esos juicios temporales, excesivamente conscientes de su lucidez para no caer en la necedad ególatra, en la hipertrofia de un empirismo que, no consciente de sus limitaciones, pretendiendo convertirse en un absoluto de conocimiento, pierde cualquier

posibilidad marginal, que todo discurso poético lleva implícita en su carga irracional de subversión del espacio literario real.

La crítica de la razón perceptiva, insuficiente en sí misma como útil de conocimiento totalizador, ya que su aparato crítico se encuentra limitado a un contexto preciso y un campo operacional determinado, se configura entonces como la crítica a las limitaciones de la razón estética, supeditada en sus tareas al conocimiento de lo «real», que ahora es necesario poner en cuestión, ya que condenar al suicidio formal a otras realidades que escapen a las fronteras de la razón perceptiva es caer en un maniqueísmo pequeño burgués que estima a la obra de arte en función de sus utilidades inmediatas como representación historicista-recreativa de la realidad. Muy limitadamente, estas afirmaciones pueden contribuir al equívoco estúpido de pretender liquidar la cultura occidental desde hace dos siglos, tomando como pretexto el ejercicio figurativo. No es ése el problema.

Cualquier norma de representación figurativa esconde dos niveles de significación: el meramente representativo y su estructura ausente a nivel formal. El orden simbólico, a otros niveles que la contribución esquemática a una simbología pueril (pensar que todo discurso tiene en sus elementos corpúsculos simbólicos que se corresponden unívocamente con elementos de la realidad) entra de lleno en la interpretación de la obra de arte y sus denotaciones comunicativas. No se tratará ya de pretender encontrar símbolos precisos de la historia inmediata al objeto artístico, sino de investigar proposiciones nuevas de relación entre las estructuras significantes que el artista está suscitando en el espacio concreto de su obra. Como esas «estructuras significantes» son un eufemismo culturalista de relaciones concretas de hombres concretos, fonemas concretos, realidades concretas, posibilidades de versificación concretas y muy poco mutables de forma global a través de la Historia, la investigación de la permanencia de los valores estéticos es obviamente un viaje a los orígenes del ritual simbólico, las cadenas de significantes, el origen del lenguaje; mas una interrogante permanente en torno a la caducidad de las normas poéticas, que, en constante renovación aparente, suponen una búsqueda irredenta, una alfaguara de signos que provocan realidades supuestamente nuevas en una loca y absurda carrera en busca de verdades presas, por estructura, en los planteamientos formales de la obra de arte y que el artista, en su provocación cotidiana, no hace más que reproducir incesantemente, convirtiendo a la palabra en signo de sí misma, símbolo de una realidad que sólo tiene sentido en el espacio real del lenguaje y que se desvanece en la misma medida que los códigos de comunicación son violados, al mismo tiempo que esa transgresión es histórica y sólo puede

estar motivada por la inclusión del artista en una praxis cultural renovadora, que se inscribe en idénticas propuestas que el artista problematiza: la cultura.

La ausencia de una estructura de significación no figurativamente, representativa en la obra de Galdós es la amenaza que se cierne sobre su obra, el periplo escindido en su propia autosuficiencia moral e histórica.

«ET EN ACHEVANT CES MOTS, L'AIMABLE PRÉSIDENTE SAISIT SONT SERPENT, LE FIT REPOSER SUR SON SEIN, ET LUI FIT FAIRE COMME À UN ÉPAGNEUL CENT JOLIS TOURS DEVANT LA DAMÉ QUI L'INTERROGEAIT...»

Como en un delicioso cuento de Sade (2), interrogado por una bella dama, me veo forzado a dar fin, bien a mi pesar, a estas notas deslavadas. Si de algún provecho o deleite han servido a algún paciente lector, su fin habrá cumplido una amable disciplina.

Siendo la retórica una norma rigurosa, es un precedente de proceder equívoco al corromper mi propio discurso con una cita literaria, no por conocida menos festiva e inquietante; nada más lejos de mis intenciones.

Dada la tosquedad y buena conciencia galdosianas, que gozan de tanto prestigio en este país, me era desagradable y malsonante, en cierto modo, practicar la necrofilia sin involucrar en mi propia defensa una figura que, estando manifiestamente poco emparentada con la condición humilde de mis antepasados, pudiera aportar con su bizarra presencia elementos purificadores en la desventura con que he practicado un deporte que hace del objeto un anagrama siempre irresoluto, y del practicante, un estúpido y pretencioso galán de alta comedia, que ve tejido a su alrededor un enredo del que no es responsable y del que el mismo autor o autores del drama son siempre un objeto de interrogantes.

Conjuro mágico e impenetrable; racionalismo, terror y cadena simbólica de significación se dan cita escandalosa en ese *morceau choisi* de la prosa del divino marqués. Siendo la prédica con el ejemplo la mejor virtud del orador público, este recordar (quizá infructuosamente, con más cautela, quizá sólo de forma pueril) a Donatien Alphonse

(2) El cuento a que hago referencia se titula *Le serpent*, de él está tomada la cita que encabeza este último apartado. Pertenece a las *Historiettes, contes et fabliaux*, que fueron publicadas por vez primera en 1926, por Maurice Heine, que las salvó, de este modo, de la oscuridad de un voluminoso manuscrito (núm. 4.010) de la Biblioteca Nacional Francesa, donde yacían olvidadas desde finales del siglo xviii.

François, marqués de Sade, tiene por objeto hacer violencia a un tiempo de las insuficiencias de la prosa galdosiana y de mi propio discurso, marginadas ambas tentativas en sus respectivas limitaciones.

Haciendo gala de liberalismo crítico (a un tiempo opaco y transparente), sitúo en un mismo plano, con una arbitrariedad tan absoluta como el carácter irresponsable de mis aseveraciones doctrinales, a Sade, Galdós y mi comunicación crítica; de este modo, la virtud formal del desconocimiento se ve germinada por el posibilismo grotesco de la cercanía en espacios concretos. La pérfida historia de una cortesana alegre que, haciendo reposar sobre su seno a una serpiente, la agasaja con deliciosos mimos y caricias afectuosas, es sólo una evidencia, entre otras posibles, del corsé estrecho e impuro que castra cualquier tentativa de supervivencia del puritanismo intelectual y estético que se impone unas tareas limitadas en su historicidad, amorales en la historia como consecuencia de sus pretensiones absurdas de criticismo intemporal. La serpiente, símbolo y ofidio, sinuosidad y anatema de desdichas, amamantada por una mujer, vientre y origen de nuestra especie, posee en el caso en que discurremos, amable lector, el misterio y la lujuria maldita de una raza que cultiva el genocidio planificado como método de exterminio que el *marketing* sistematiza, mientras terrores oscuros asaltan al hombre, violentando su desesperanza.

JUAN PEDRO QUIÑONERO
Caramuel, 12
MADRID