

PÉREZ GALDÓS: LA “IMAGEN DE LA VIDA (QUE) ES LA NOVELA”

YOLANDA ARENCIBIA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Pérez Galdós concibe y construye su universo artístico en la mejor línea de la vieja estética que en el siglo XIX dominó con el nombre de *realismo*, desde un doble juego comprometido entre la literatura y la realidad social. La construcción de esa cosmogonía literaria a lo largo de casi cincuenta años - decisivos para la historia de España- ha de ir derivando en relación armónica con la realidad que la sostiene y con la actitud del autor ante ella: de ahí la acomodación progresiva de los temas y de las estructuras literarias que les confieren validez artística. Pero imperturbable permanece en Pérez Galdós su doble compromiso con la realidad de su tiempo y con el arte de la literatura.

ABSTRACT

Pérez Galdós constructs and moulds his artistic universe according to the principles of *realism*, that stream of aesthetics dominating in the nineteenth century, from a perspective which combined at the same time literature and social reality. The building of that literary cosmogony in a span of time of nearly fifty years -undoubtedly decisive for the history of Spain—has to derive in a harmonic relationship not only with the reality to which it is entangled but also with the author's behaviour towards it: from there we could find the progressive accommodation of the topics and of the literary structures that give them artistic validity. But in Pérez Galdós a double compromise

stands imperturbable. On the one hand a compromiso with the reality of his time and, on the other, a compromiso with the art of literatura.

En febrero de 1897, es decir, hace poco más de un siglo, leía Perez Galdos su discurso de Ingreso en la Real Academia Española. El texto, conocido por el título de “La sociedad española como materia novelable”, contiene un párrafo esencial que dice así:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomias, todo lo espiritual y lo fisico que nos constituye y nos rodea; y el lenguaje, que es la marca de raza; y las viviendas, que son el signo de familia; y la vestidura, que diseña los ultimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.

Estas palabras, y la significación general del discurso en que se insertan, son oportunas para la indagación galdosiana que me propongo desarrollar en las páginas que siguen: la del novelista que concibe y construye su universo artístico en la mejor línea de aquella vieja estética que en el siglo XIX dominó con el nombre de *realismo* desde un doble juego entre la literatura y la realidad social; un doble juego, singular en su época, en el que destaca buena dosis de compromiso ético.

En todos los “realismos”, lo que definitivamente aceptamos como “la representación objetiva de la realidad” presupone una tensión dialógica entre la verdad objetiva de esa realidad y su representación; es decir, desde *la cosa* que es objeto de representación y el resultado final, una vez recreada desde la mirada forzosamente parcial del intérprete. En ese resultado ha de residir una intencionalidad; y, en la inmensa mayoría de las veces, un didacticismo; implícito u oculto, pero siempre subyacente.

En la lente que mediatiza la mirada del novelista Pérez Galdós sorprendemos un realismo idealista, asimilado desde los años de su formación canaria en la línea del racionalismo de finales del XVIII (y que pondrían al

día los krausistas en el XIX) que parte de la necesidad de una armonía que rija la evolución de la existencia. En relación con la situación sociopolítica del momento galdosiano, esa armonía debería estar fundamentada -siempre para Galdós- en una democracia mítica al modo de la griega de los tiempos clásicos, formada por hombres educados y responsables, cada uno de los cuales desempeña su función específica en las distintas esferas de la sociedad. En la obra literaria galdosiana esa democracia ideal, selectiva y progresiva, cobra vida en situaciones muy distintas y en siluetas con rostros y expresiones muy diferentes: generosos o egoístas, ingenuos o rebeldes, atractivos o repuleivos; pero acomodados siempre al devenir de los hechos de la historia. De los grandes hechos de la historia, pero también de los hechos menudos, porque la interdependencia entre unos y otros forma lo que Galdós llamó la "historia integral", que fue siempre su perspectiva histórica. Diversos testimonios textuales clarifican y definen esa "historia integral" galdosiana (por cierto, una perspectiva cercana a lo que sería luego "la intrahistoria" de Unamuno y a la concepción que para la novela histórica consagraría el teórico de nuestro siglo George Luckács).

Pero en la construcción de un universo artístico, por muy realista que sea, no sólo han de existir basamentos de intencionalidad externa sino sustanciales pilares estéticos. Las líneas medulares del programa artístico de Galdós se encaminaron desde los primeros textos a lograr la renovación del panorama narrativo de su tiempo mediante una novela "de costumbres", alejada de convencionalismos románticos trasnochados y de modas foráneas, que lograrse recrear "la sociedad nacional y coetánea" como en "espejo fiel". El molde de este programa artístico fue el diseñado por Miguel de Cervantes: el que abate mundos y catapulte convicciones esgrimiendo como única arma una pluma inteligente e incisiva, empapada en humor y en su pariente cercano la iranía. En la realidad de los textos, el humor y la iranía van a constituir el parapeto eficaz para amainar con la distancia la rotundidad de la lección que el realismo galdosiano encierra. El resultado final es aquel sugestivo universo de ficción enriquecido de trascendencia histórica que señalábamos.

En la tensión entre la idealidad social y la realidad contemporánea, y entre la eficacia de la intención realista y el andamiaje estético que le con-

fiere validez artística, construye Galdós un universo literario con pilares firmes en la Historia. En él conseguirá no defraudar ni al lector ingenuo - legítimo- que busca en la lectura sólo el placer del texto, ni tampoco a otro lector más preparado o especialmente interesado en comprobar el trasfondo de verdad histórica y social que lo sostiene.

La realidad de los distintos textos narrativos demuestra que, con o sin intenciones “educadoras”, nunca fueron abandonados por Galdós, ni la intención última de ejemplificar y aleccionar desde la recreación novelística ni los presupuestos básicos del molde realista cervantino que envuelve su arte. Sin embargo, fácil es hallar diferencias sustanciales de la intensidad de los condicionantes éticos entre los textos de diferentes épocas. Y para todo hay razones. Nos interesan ahora especialmente las derivadas del realismo historicista galdosiano.

Cuando pronunciaba el discurso de Ingreso en la Academia citado al principio de este texto, vivía Pérez Galdós el momento culminante de su prestigio literario en la difícil sociedad de la Restauración, ya en los años finales del siglo. No era la primera vez que teorizaba nuestro autor sobre la novela. Casi treinta años antes, en 1870, un Pérez Galdós joven y optimista, respirando aún los primeros triunfos literarios propios y los éxitos relativos de la cercana revolución del 68, había desvelado en las páginas de la *Revista de España* principios sólo en parte semejantes a los de ahora. En aquella ocasión defendía la necesidad de crear una novela renovadora (respecto a la romántica o la costumbrista) que respondiera a las exigencias sociales siendo portavoz de las creencias y aspiraciones de la burguesía, la representación social de la clase media. Para el autor, era esa burguesía,

el gran modelo”, “la fuente inagotable”, “la base del orden social (en la que está) el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas”; “la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos (...), la que determina el movimiento comercial, la que posee la clave de los intereses.

En la ocasión del discurso de ingreso de 1897, Pérez Galdós, madurado en años, sopesado su pensamiento desde la reflexión y aquilatado desde la experiencia, añade dos importantes puntualizaciones a las declaraciones juveniles de 1870. Una de ellas es eminentemente artística: la necesidad de equilibrar exactitud y belleza en esa "imagen de la vida que es la novela". La segunda es bastante más pragmática: evitando mencionar a la clase media de sus primeras ilusiones, suscribe la obligación que tiene el artista de "estudiar la vida misma", la coetánea, aquella cuya confusión y volubilidad permite como ninguna "obtener frutos de un Arte supremo y durable", extrayendo de ella "las ficciones que nos embelesan (pero que también) nos instruyen". Conjugan ambas premisas -la artística y la pragmática- el programa galdosiano de finales de los noventa. Que es, en resumen, la afirmación de un *arte realista* que, además de *mostrar deleitando* cumpliera la misión de *aleccionar educando*.

¿Qué ha sucedido entre los años 70 y los 90? El discurso de los 90, en su conjunto, señala lo que para Pérez Galdós seguía siendo esencial a la novela, pero trasluce un distanciamiento ante la burguesía que había ido minando la confianza optimista de su mirada; progresivamente, al compás de la convicción del fracaso de los ideales de la Gloriosa y de la realidad social de los sucesos políticos posteriores. El Galdós de los noventa se muestra más atento que nunca (o tan atento como siempre) a las nuevas inquietudes artísticas y a las novedades formales narratológicas; pero no puede evitar la asunción, dolorida pero realista, de las circunstancias sociales de lo que él mismo llamó "los tiempos bobos". Esa asunción lo sume en un escepticismo creciente que los textos no pueden dejar de transparentar. En la trayectoria del desencanto podemos anotar hechos concretos: el fracaso de los ideales republicanos, los condicionamientos que conformaban la sociedad de la Restauración, el difícil momento de la llamada "cuestión social", el problema colonial... En resumen, el conjunto de esos hechos en serie que consideramos hoy como "los problemas del 98".

¿Qué va a suceder en la creación galdosiana que nace de los años 90 hasta 1918, el año de su última publicación? ¿Cómo reflejaban la realidad los textos anteriores al 70?

Intentando una ordenación clasificada de la totalidad de la creación novelística galdosiana, en relación con la historia que la sostiene y con la actitud del autor ante ella, podríamos apuntar las siguientes etapas: (razones de espacio me obligan a centrarme en la novela, relegando por ahora - es mucho relegar- los *Episodios Nacionales*, las obras de teatro y la interesante escritura periodística).

1 Periodo de 1862 a 1875. En él podríamos distinguir dos etapas. Una primera es prerrevolucionaria, optimista. En ella el escritor descubre el sentido de la Historia a través de la burguesía decimonónica al calor de los movimientos progresistas del momento y se confirma en el sentido ético de la literatura. Escribe ahora dos dramas que serían conocidos años más tarde (*El hombre fuerte* y *Un joven de provecho*) y una novelita fantasiosa con intenciones de apólogo moral no exento de humor, *La sombra*, que recrea el mito clásico de Helena y Paris desde la pintura del viejo y destalado don Anselmo para mostrar, envueltos en novela, los inconvenientes de matrimonios desiguales. Una segunda etapa de este periodo conoce el compromiso de Galdós en el proyecto progresista a través de los artículos que publica en la prensa y de los análisis históricos novelados. Publica *La Fontana de Oro* (1967-68), una novela nada primeriza que organiza su argumento en torno a la peripecia de unos individuos en los años del trienio liberal (1820-23) y que consigue abrir el camino de la novela histórica moderna en España. Y publica también *El audaz: historia de un radical de antaño* (1871), la novela de un fanático conspirador de los conflictos hispano-franceses que abren el siglo y que desembocarían en los sucesos del 2 de mayo. Ambas ficciones desarrollan personajes más o menos quijotescos que fracasan en sus intentos de rebeldía. Fracasan porque, en la realidad histórica del tiempo de la narración, poco éxito podían tener estas actitudes. Pero también porque, en semejanza con los idealistas que estrenan los años post-revolucionarios de la época en la que Galdós redacta su novela (principio de los setenta), se dejan encandilar por la belleza de los grandes gestos, por la verborreaseudoparlamentaria o por el excesivo personalismo y pierden el norte de lo que verdaderamente debe interesarles.

2 Periodo de 1875-1879. El tiempo de la escritura de esta etapa es el histórico de la Restauración borbónica. Galdós ha vivido la reacción violenta del tradicionalismo y la insurrección independentista colonial de Cuba; y la historia lo mueve de otra manera. Redacta en este periodo las dos series primeras de los *Episodios nacionales* (1873-1879) que recrean la historia de España desde el "pórtico de la guerra de la Independencia" (la batalla de Trafalgar) y los sucesos épicos que la jalieron hasta sus consecuencias, reflejadas en las luchas internas entre absolutistas y liberales una vez superada la confrontación externa con Francia -el tema, luego tópico, de "las dos Españas"-.

Pero entrevera entre los títulos de la segunda serie la publicación de cuatro grandes novelas, escritas entre 1876 y 1878: *Doña Perfecta*, *Gloria*, *Marianela* y *La familia de Leon Roch*. Responde con ellas a la necesidad personal urgente de acercarse a la historia viva y actual; de presentar a sus lectores retazos latentes de la España contemporánea, la que el autor vive y a la que pertenece. Para profundizar en la realidad de sus problemas y en sus distintos males; pero también para denunciarlos. De este modo, se alza en los textos la denuncia del fanatismo religioso o la intransigencia, en primer lugar; pero además, la hipocresía, la intolerancia, el inmovilismo cultural y social, la degradación moral de la alta sociedad española; y también la injusticia social, con el interesante factor añadido de la ignorancia cruel de las clases más bajas y de sus responsables. Pero manifiestan los textos de igual modo la defensa de la ciencia y del progreso. *Doña Perfecta* es una novela de intencionada tesis y también una tragedia "fatalista" que alcanza un final desgraciado como consecuencia de comportamientos individuales erróneos. Propone una lectura simbólica de la vida española desde la ciudad provinciana y sus gentes -la España tradicional- frente a la figura del joven ingeniero -el hombre de ciencia, de ideas amplias y sólida formación, la clase de hombres de quien Galdós espera el espíritu de comprensión y libertad que necesita el país-. Pero Pepe Rey no supo estar a la altura de las circunstancias; y ha de vencer doña Perfecta, bien afianzada en su medio que es la fuerza de la intolerancia que representa. Evidentemente, del fracaso general de los protagonistas positivos y de la ambigüedad de significa-

ciones resulta enriquecido el texto que se salva así de la caducidad inherente a una mera “novela de tesis”, maniqueísta, aplicable sólo a un contexto y una época determinados.

Como el conflicto que produce el fanatismo es universal, “y para mostrar “en toda su profundidad el problema [...] concibe [Galdós] *Gloria*” (Casalduero, 57), la novela de final desastroso que quiere mostrar que la intolerancia se da en individuos de todas las religiones. Porque en el retrato de vida que dibuja *Gloria*, ni la inocencia y sinceridad de los sentimientos amorosos, ni la voluntariosa labor mediadora de un buen obispo, ni siquiera la existencia de un hijo del amor, puede vencer el abismo que la religión ha abierto entre los protagonistas.

A pesar de las críticas que reciben las anteriores novelas, retoma Galdós la cuestión religiosa -y con ella el conflicto de la intolerancia- al redactar *La familia de León Roch* que añade el problema concomitante de la presencia autoritaria (en lo moral, lo ético y lo económico) de las nuevas congregaciones religiosas en la sociedad madrileña de la época. También añade la pintura crítica (satírica) de las costumbres de la alta sociedad, con sus trapicheos mercantiles, sus bajezas morales, su frivolidad y su religiosidad hipócrita, externa y superficial. León Roch es otro hombre de ciencia preparado e inteligente que fracasa; como Pepe Rey o Daniel Morton. Fracasa León por incapacidad personal; por haber enfocado excesivamente su vida a un mundo muerto, de laboratorio o de teorías no vitalistas.

De “intermedio sentimental” califica R. Gullón (1973, 73) a *Marianela*, publicada entre *Gloria* y *La familia de León Roch*. Pero si, en efecto, la novela es, esencialmente, la historia conmovedora de un idilio que termina trágicamente, no le interesa a Perez Galdós sustraerla de subtemas intencionados, en la línea ética que seguía y en el clima estético del momento. La historia de idilio abortado entre la jovencita desafortunada y el ciego de buena posición, permite al autor acercarse artísticamente a las sugerencias del positivismo de la época: al mundo de la industria (la minera, en este caso) y a su incidencia en el problema social; y al de la ciencia (en este caso, la médica y la psicología), con sus tecnicismos y sus peculiaridades, ambos mundos tratados con los modos técnicos del naturalismo.

Con las novelas de este segundo periodo logró Pérez Galdós consolidar su nombre en un público lector amplio y ganar el entusiasmo de reformistas y liberales. Pero hubo de soportar, también, la animadversión de los sectores ultracatólicos y los ataques de los conservadores, que veían peligrar las viejas virtudes tradicionales. No va a cejar en su tarea de "voce-ro" novelístico de males de la sociedad; pero, por ahora, van a cambiar sustancialmente los modos.

3 Periodo 1880-1889. Coincidiendo con una etapa de estabilidad política y económica y -provisionalmente—con el cese de las insurrecciones americanas comienza Galdós su retablo novelístico de las clases medias, envuelta formalmente en lo que llamó "la segunda manera" de su escritura literaria. De momento, y por mucho tiempo, el protagonismo directo de los hechos históricos, pero sigue novelando el panorama social de la España de su tiempo, aunque con argumentos más fantasiosos y con personajes y con situaciones imaginarias. Trazará sugerentes cuadros realistas, ricos siempre en estereotipos humanos que son expresión viviente de los hechos sociales y sus consecuencias: pero sin lección expresa; sin innecesarias admoniciones ni ejemplificación directa.

De nuevo podríamos distinguir dos etapas en este tercer periodo de la creación galdosiana. En la primera (1881-1888) noveliza el autor circunstancias y condicionamientos anteriores (hasta la revolución del 68), e inmediatamente posteriores (hasta la Restauración). El primero de los textos, *La desheredada*, retrata a Isidora Rufete, una de las primeras mujeres galdosianas de fuerte simbolismo; una encarnación de la democracia que se equivoca -como aquélla- al pretender posiciones que no le corresponden y que intensifica esa equivocación rompiendo las barreras morales, en coincidencia temporal con la llegada de la Primera República. El resultado es un hijo deforme -como la España consiguiente a los hechos- y el despeñadero rápido hacia la caída final.

Los ideales del krausismo, la figura del indiano que regresa de América envuelto en pintoresquismo y dispuesto a medrar, y la realidad social de la maleabilidad democrática proclive a cualquier arribismo, se dan cita

en *El amigo Manso*, un atractivo texto en el que el autor juega artística y metaliterariamente con la voz en primera persona de una mancha de tinta convertida en personaje. Siguen los panoramas pro- revolucionarios de *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* y en ellos el simbolismo destacado de la mujer-democracia, cuya sobrevivencia en una sociedad desordenada ha de ser la prostitución (Refugio Emperador, Rosalía de Bringas) o la aceptación de una relación “sin papeles” fuera de España (Amparo Emperador cuyo regenerador es, significativamente, un indiano ecuaníme y sosegado llamado Agustín Caballero). Por fin, conoce este periodo el retablo amplio y rico de la sociedad española, desde la revolución hasta la Restauración, que supone *Fortunata y Jacinta*, “dos casadas” con el atractivo espontáneo de lo popular la primera y con el perfil de la alta burguesía presuntuosa la segunda, que acomodan sus peripecias a la deseada fusión de la clases medias y la alta burguesía; con las concesiones consiguientes. *Miau* cierra esta primera etapa que señalábamos con un cuadro de sobrevivencia social semejante al de *La de Bringas*, pero cuyo foco de atención se dirige hacia la problemática del cesante y de las mujeres de su casa.

En la segunda etapa de este tercer periodo que analizamos (1888-1897) (y que coincide con los años de la consolidación personal del autor y hasta de optimismo amoroso en sus relaciones) puede apreciarse una mayor autonomía literaria de la creación galdosiana. En ella el autor, mostrando mayor desprendimiento del problemático devenir histórico, dibuja situaciones y perfiles sincrónicos rotundos mientras experimenta con éxito novedades formales. Surgen así los atractivos textos de *La incógnita* (novela epistolar) y *Realidad* (novela dialogada), llamadas a deshacer la madeja enredada de un posible crimen y sus motivaciones. Y apunta novelísticamente el “camino que ha de llevar al quemadero” al avaro Torquemada en *Torquemada en la hoguera*; un quemadero en que quedará inmolado a lo largo del resto de las novelas de la tetralogía, *Torquemada en la Cruz*, en *el Purqatorio* y con *San Pedro*. El usurero Torquemada, como los de la época -a los que el autor hubo de soportar en carne propia- acumulan riquezas procedentes de la desamortización; pero ha de pagar con sangre del alma el verlas evaporarse para retornar en gran parte a la Iglesia de donde hablan

salido. La novela de *Ángel Guerra* (1890-91) desvela el proceso espiritual de su protagonista, quien, de lo universal a lo particular y de la realidad al espíritu, inicia un camino de depuración y de perfeccionamiento personal que logra desligarlo a la vez de la política que del falso misticismo. No sería difícil percibir en el trasfondo de esta novela perplejidades o conjeturas espirituales del propio autor que textos posteriores de esta misma época parecen desvelar: primero en *Nazarín* y *Halma*, escritas ambas en 1895 con el singular cura Nazario como protagonista (en efecto, ¿quién es Nazarín, un loco, un santo, un pobre iluso? ¿Es la imagen de un Cristo de finales del XIX?); y luego en *Misericordia* (1987), el magnífico fresco de la verdadera caridad cristiana (a la vez que réplica dura de la hipocresía social) y el mejor conjuntado coro de mendigos en torno a una reencarnación de Santa Rita de Casia que se llama señá Benina.

No se han citado dos novelas de protagonismo femenino que completan este periodo: es la primera *Tristana* (1892), tal vez llamada a ser la novela de la emancipación femenina y a ejemplificar su triunfo sobre el poder masculino, los prejuicios sociales y los corruptores de su condición, pero que derivó en solución final más realista y más concorde con los tiempos y la mentalidad del autor. A la postre, hubo castigo severo para la díscola, que ha de reconocer y aceptar la fuerza inexorable del medio (¿y de la naturaleza?) respecto a las de su sexo. Por si la lección del caso "Tristana" no quedaba clara, en otra novela del mismo año de 1892, *La loca de la casa*, la protagonista femenina, una figura tradicional y fuerte llamada Victoria, ejemplifica a la mujer que logra triunfar sobre la sociedad e imponerse a su marido; pero mediante las posibilidades que le ofrecen el sacrificio y el amor.

4 Periodo (1887-1915). Con el cuarto periodo hemos llegado a la etapa final de la creación galdosiana; la que nos interesa especialmente para observar el reflejo en los textos de la perplejidad del autor cercado por los problemas del fin del siglo. En ella vamos a detenernos de modo especial.

Publica ahora cuatro novelas (*El abuelo*, *Casandra*, *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*) cuya redacción coincide temporal-

mente con la de las series últimas de los *Episodios Nacionales* y con la dedicación postrera al teatro. Nacen estas novelas cuando la historia positiva o resignada que iluminaba en gran medida la creación galdosiana se ha apagado, asfixiada por la convicción del fracaso definitivo de una salvación generada por las clases políticas. El autor, entonces, se desentiende de la historia externa para buscar en el entorno existencial de las personas menudas que conforman la historia integral, perfiles humanos moralmente luminosos que orienten hacia una corriente liberadora. Significa esta actitud una concentración en la utopía, en lo fantasioso. Y en la historia que pudo haber sido y no fue. Vienen a significar, también, un último intento de llamada a la reconstrucción y a la esperanza.

En correspondencia con estas intenciones, Galdós envuelve los textos en estrategias narratológicas novedosas, aunque no absolutamente nuevas para el creador moderno e inquieto que siempre demostró ser. Para lograr la desrealización que ahora le interesa, el autor escoge para sus novelas la estructura dialogada, (primera estrategia técnica) una modalidad híbrida entre novela y teatro que borra otras voces que no sean las de los personajes; idónea resulta para lograr la objetividad y el distanciamiento literario que ahora le interesa. Una objetividad y un distanciamiento que se verán reforzados por una segunda estrategia de desrealización: la utilización polisémica de la fantasía, recurso nunca ausente en Pérez Galdós pero que destaca en estas últimas novelas: asomará en *El abuelo*, cobrará fuerzas en *Casandra*, servirá de base de la anécdota en *El caballero encantado* y la dominará en *La razón de la sinrazón*.

Fácil es pasar de lo fantástico a lo simbólico o alegórico cuando se intenta atar el texto a significaciones meta-textuales de contenido sociológico. De ahí, otra de las novedades de la etapa, la cuarta: la presencia de las referencias mitológicas en estas novelas, que se manifiesta en los textos del mismo modo progresivo que el recurso anterior.

En consonancia con las preocupaciones sociales que la dominan, otra innovación importante de la etapa novelística que abre *El abuelo* (y es la quinta que apuntamos) es la presencia de intenciones éticas entre los temas de las novelas (transparentes a pesar del simbolismo que las envuel-

ve) que recuerdan al Pérez Galdós de las primeras novelas ideológicas o de tesis del segundo periodo, el que abría *Doña Perfecta*. Como van a recordarlo, también, los "rebotes ideológicos" de las últimas series de *Episodios* y los contenidos del teatro. Pero volvemos a sorprender una novedad en estos textos últimos de intención ética que los contraponen a los primeros: la coincidencia de los finales felices, u optimistas. En efecto, en *El abuelo* triunfa el amor y sus leyes; en *Casandra*, la heroína que personifica el esfuerzo personal contra el mal logra dar muerte a la España cerrada y además propicia una convivencia positiva y sin traumas con la realidad; en *El caballero encantado*, la España ociosa recibe y asume la lección de la regeneración por el trabajo y la educación; y por fin, en *La razón de la sinrazón*, los diablos atávicos resultan vencidos y se muestran las coordenadas del orden nuevo basado en la armonía solidaria, en el trabajo y en la educación que actuarán como correctivos sociales.

Una última coincidencia destacada de esta etapa novelística última de Pérez Galdós (hace el número siete de las apuntadas) es la presencia sobresaliente de un rasgo de escritura que ha estado presente en todo el *corpus* novelístico galdosiano: la referencia intertextual constante de Cervantes, el maestro de la desrealización por la ambigüedad y la ironía, ahora más que nunca modelo de Galdós. La intertextualidad cervantina desvela su presencia en opciones estilísticas, en frases concretas, en detalles onomásticos, en apelativos, en indicios temáticos.

De entre las novelas de esta etapa última, *El abuelo* (1897) es aún un primer paso tímido. El tema central plantea el dilema de la prevalencia de las leyes sociales frente a las de la libertad del individuo y del amor. La lección de la novela evidencia que las fuerzas de la naturaleza, del amor, se alzan más allá de las leyes sociales y de la herencia, más allá del mal y del bien absolutos; incluso por encima del honor; es el único bien llamado a resolver el dilema del conde de Albrit para distinguir entre Nelly y Dolly a la nieta legítima. El desarrollo del argumento de la novela, sin embargo, plantea otras cuestiones ejemplarizantes que los distintos personajes representan: la difícil frontera entre el bien y el mal; la decadencia de la clase aristócrata encastillada en su orgullo y relajada en su moralidad; la rapaci-

dad y malevolencia del medio campesino; la inutilidad de la enseñanza de la historia atada a hechos y datos y desposeída de trascendencia significativa.

En *Casandra* (1905), doña Juana Samaniego y Casandra (dos de las contundentes mujeres simbólicas de Pérez Galdós) representan papeles principales y antagonicos. Doña Juana, como la clase política intransigente y venal de la época a la que simboliza, es una viuda fría, envejecida por la frustración de la esterilidad, incapaz de generosidad y afectos, religiosa de prácticas externas y convencida de su superioridad moral, que domina a los que la rodean mediante el control de los cuantiosos bienes que dejó su marido. No quiere bien doña Juana a sus parientes; pero especialmente odia a Rogelio (hijo bastardo de su difunto marido) y a Casandra, la bella y escultural mujer con quien Rogelio está unido y de quien tiene dos hijos: es lógico; porque Rogelio es la afrenta viva a su esterilidad y Casandra representa el triunfo como mujer por partida doble, pues, pese a su aparente deshonor de mujer ilegítima, es esposa además de madre feliz; y por añadidura es hermosa. Doña Juana consigue quitar los hijos a Casandra para educarlos “honradamente”; y Casandra la mata. Observemos: Casandra, un personaje mítico que simboliza el amor y la fortaleza, vence, elimina, a esta representación del poder político, a esta nueva *Doña Perfecta* intransigente y malévola; lo que no logró Pepe Rey, con toda su preparación y su ciencia. De la muerte de doña Juana-estado debería resultar en la novela el final de la tiranía para todos sus parientes. Pero no sería éste un final consecuente con el pesimismo realista del autor que expande novelísticamente una época en la que los seres menudos de la historia integral no tienen capacidad ya para cambiar nada. La voracidad económica de los estamentos en el poder (de las órdenes religiosas, en primer lugar, amparadas en la novela por una especie de mala sombra de doña Juana que pervive) atosigan económicamente a los herederos. El cierre de la novela logra, sin embargo, ser feliz sin dejar de ser realista. Porque, aniquilada la tiránica y la extorsionadora, los personajes han de aceptar “las cosas como son” y se sitúan en camino de acercarlas idealmente a “como deberían ser”. Así, los descendientes de doña Juana han de pagar lo que la sociedad voraz les

exige, y confiar en el trabajo y en la buena administración para un feliz futuro. Mientras, Casandra redime en la cárcel su crimen y Rogelio acepta la vía del matrimonio, la única para armonizar la voluntad amorosa con la legalidad social.

Fácil es detectar subtemas aleccionadores en el texto de *Casandra*: como el juego de las apariencias engañosas (que fue también 'cuestión' en *Doña Perfecta*), porque ni doña Juana es la santa que pretende, ni Casandra es la deshonrada y la asesina. La verdadera santa (una santa, no "de altares [que] caen" sino de "la piedad verdadera [que] florece en el silencio") es, para el autor, la abnegada madre de familia que practica la religión de la Humanidad para con todos. Por otra parte, si doña Juana es una "doña Perfecta" más negativa y dura que la que conocimos, la iglesia sigue siendo la aliada del dinero y del poder, mientras que la ciencia que encarnaron en las primeras novelas Pepe Rey y León Roch, necesita seguir siendo defendida. Muy dura es la crítica que los textos encierran sobre la rapacidad nada inocente de los representantes religiosos; pero lo es más aún respecto a la sociedad que lo permite y que lo fomenta, a la nefasta educación que condena a la santurronería a los jóvenes de "los tiempos bobos", educados erróneamente. Frente a ello, se perfilan como elementos positivos en *Casandra*, principios de ideología que van a verse desarrollados en los próximos textos: la saludable dedicación a una práctica religiosa sincera y moderada, la validez moral de la ilegitimidad legal fundada en leyes de la naturaleza y el amor, la utilidad social de la dedicación a la agricultura, el beneficio del retiro campesino como bien para el país y como purificación de los vicios ciudadanos; también la exaltación de la maestra educadora de pueblos (lo es Casandra para Rogelio, como lo serán las heroínas Cintia y Atenaida en las novelas siguientes; también lo será Casiana para el Tito de los últimos episodios y sus contextos).

Un importante paso adelante en las innovaciones técnicas de esta última etapa novelística galdosiana la representa *El caballero encantado*, un "cuento real... inverosímil", como reza su subtítulo (1909). Allí el realismo queda trascendido mediante la visión poética que domina el texto (de la fantasía a lo maravilloso) mientras que la estructura dialogada habitual de

esta última etapa cede perspectivas al narrador omnisciente y se reserva (como ocurre en los últimos *Episodios*) para espacios novelísticos determinados; precisamente los que encierran cuestiones históricas o sociales importantes.

El argumento de la novela se centra en la historia del aristócrata y terrateniente Carlos de Tarsis, un vividor que ha dilapidado la fortuna que le dejaron sus antepasados en viajes y buena vida en el Madrid contemporáneo (como España había dilapidado la ocasión de haber sido una nación grande y poderosa). Mal educado Tarsis en “el decoro en las apariencias” por un pésimo preceptor, critica duramente a la sociedad cuando ya no puede extorsionar más a sus campesinos ni lograr una boda conveniente. Al visitar el estudio de un disparatado genealogista experto en ciencias ocultas y magia, Carlos de Tarsis traspasa un singular espejo que lo convierte en un labriego llamado Gil: se trata de un encantamiento ideado por *la Madre* (imagen simbólica de España) para castigar su modo de vida y para aleccionarlo. El doble personaje Carlos-Gil comienza a recorrer el camino de su regeneración viviendo de su trabajo como labriego, minero y cantero por las tierras pobres de las dos Castillas en las que está -para el autor- el verdadero ser de España. Va en la búsqueda itinerante de dos importantes realidades: de la verdadera España por un lado, y, por el otro, de su enamorada, un personaje doble como él -Cintia-Pascuala—que ejerce como maestra. Va en busca, también, de su propia regeneración, la que logra alcanzar por medio del trabajo y de la responsabilidad asumida. *Deshecho por fin el encantamiento*, Carlos y Cintia vuelven a la vida madrileña con su hijo Héspero, futuro maestro de maestros, para extender la regeneración a España entera. La vía que ha llevado a la regeneración de Tarsis podría ser la misma que conduciría a la necesaria regeneración de la España real.

Pocas novelas galdosianas aparecen tan preñadas de significación, en marco tan poético y eficazmente literario como *El caballero encantado*. Fácil es hallar en ella ecos de las grandes cuestiones de la época: el regeneracionismo, las nuevas ideas sobre educación, el problema americano en la política española, el caciquismo terrible de las localidades campesinas, la

triste historia del presente español, la realidad del ejército y de la guardia civil, la influencia de la iglesia y de las órdenes religiosas... Igualmente es fácil detectar en la novela la presencia intertextual de los maestros clásicos de la literatura de los Siglos de Oro. Cervantes, y *D. Quijote* sobre todos: cervantino es el título de la novela, la onomástica y su lección final, el pretexto de su escritura (el narrador que da noticias halladas en unas crónicas), los temas centrales de la novela y muchas de sus referencias literarias (el encantamiento, la añoranza de la vida idílica, la visión de los ejércitos como rebaños, la dualidad amada real e imaginada, las prostitutas en la venta, los titiriteros y su mensaje, las aventuras del caballero con mendigos y gigantes, la recreación de los episodios de la cueva de Montesinos y del palacio de los Duques). Fácil es igualmente sorprender en la novela lugares propios de la concepción pancrónica que Galdós tiene de la historia de España y que dejaron su constancia en otras obras: como la calificación de la guerra de Marruecos como conflicto civil (*Aita Tettauén*); la ejemplificación de los forjadores de la raza en herreros o canteros (el "divino forjador" es llamado a ser padre de las maestras, en *La Primera república*); el recurso vital que el español halla en la emigración (en *Cassandra* y en distintos *Episodios* finales); el abandono del campo y de los campesinos (en *Marianela*); la realidad de la España callada que sufre y trabaja (en la amplia cosmogonía de su novela histórica); la aparición de la represiva "ley de fugas" (se había esbozado en una situación concreta de *Doña Perfecta*); la identificación de la regeneración con la voluntad del pueblo y su esfuerzo; la llamada a la solución política por la revolución en boca de una vieja en parecidos términos al del mensaje que la envejecida y pesimista Madre Clío aporta en la página final del episodio *Cánovas*; la visión englobadora hacia América con que Galdós concibe los problemas de España aunada por "el aliento" que es la lengua común (nada casual es que Héspero, la esperanza, sea hijo de una colombiana).

Entre las creaciones literarias de la novela destaca la figura de la *Madre* que ahora nace, una encarnación simbólica de "el alma de la raza" (300), cambiante de mártir a redentora, de degradada o ennoblecida, de envejecida a hermosa, al compás de los vaivenes sociales que refleja el

texto: es una creación simbólica que hallará marco de excepción desempeñando papel semejante en los cuatro últimos *Episodios Nacionales*.

El ciclo de la novelística galdosiana se cierra definitivamente con *La razón de la sinrazón*, (1915); “fábula teatral absolutamente inverosímil” (es su subtítulo). Se trata de una nueva novela dialogada, como lo fueron *El abuelo* y *Cassandra*, pero más cercana que aquéllas al teatro por la naturaleza de las acotaciones. Ahora, el símbolo de la nueva mujer que personifica a la Razón es Atenaida, una joven maestra que abandona el medio campesino para instruir niñas en una ciudad imaginaria en donde reina la sinrazón: la ciudad se llama Ursaria y es la capital de Farsalia Nova. Allí, diablos, diablejos, brujas y políticos corruptos de nombres fantasiosos se confabulan en las tres primeras jornadas de la obra para lograr el “desrazonamiento” total y para impedir la labor correctora que se propone Atenaida. Logrará ésta, por fin, triunfar, mediante la colaboración de Alejandro, un novio de procedencia campesina como ella que, seducido por “una vida de elegancias, grandezas y lujos”, había cometido la equivocación de trasladarse a Ursaria para ser ministro de sainete al servicio del diablo supremo Arimán y de la sinrazón suprema que éste promueve. Alejandro reparte nombramientos indecorosos y dicta engendros de proyectos de ley “de esos -dice la ironía del acotador- que deslumbran a la opinión y embelesan a las muchedumbres” (385b). Atenaida, con amor, voluntad y sabiduría, consigue vencer la tentación del poder en su novio y se introduce con decisión en el bando de la sinrazón para redactar las leyes que Alejandro firmará. Son leyes “razonables”, pero que van a provocar en la sociedad un cataclismo, pues en medio de truenos horribles, rayos incendiarios y terremotos (distintos bandos de la sinrazón que luchan) resulta destruida Ursaria, la ciudad corrupta. Los protagonistas escapan e inician una luminosa peregrinación hacia un paraíso rural poblado de gentes humildes y sanas que viven de su trabajo. En esa vía purificada los diablos y las brujas sobrevivientes habrán de sucumbir entre los fuegos telúricos de un cráter que se abre para ellos. Conjurados todos los males, Alejandro y Atenaida llegan felizmente a su aldea para dedicarse a la labranza y al magisterio; van acompañados de un clérigo ejemplar y de su ama Dominga, maestra de labores.

La lección final de la novela que cierra la cosmogonía galdosiana no puede ser más representativa del ideal social del autor y de su inveterado optimismo: los males han sido conjurados por un cataclismo y la España saneada avanza en el camino de su regeneración. Fácil es detectar en el mensaje general de la novela, subtemas significativos del eterno Galdós: de nuevo, la regeneración del pueblo mediante la figura de la maestra; de nuevo, la fuerza de la voluntad y la decisión encarnadas en una mujer luchadora y tenaz que logra insuflar voluntad y energía al varón y, de nuevo, el amor como fuerza impulsora de la naturaleza; de nuevo, la asunción de que la verdadera santidad sólo consiste en mantener una vida sana en el marco del amor y del deber. También la convicción de que la verdadera religión no es la de las prácticas externas sino la de la Humanidad, que es la práctica de la bondad y el servicio desinteresado: como lo hace el simbólico cura don Hilario de Acuña, un nuevo "pastor Curiambro" como el que conoció D. Quijote y un ser "bastante ilustrado y sin asomos de intransigencia y gazonería" (395a) que reparte café y buenos habanos, que practica las leyes del asilo, de la benevolencia y de la tolerancia, y que acepta todas las debilidades humanas (empezando por la suya propia, el amor que siente por su ama) en el convencimiento pragmático de que la perfección no puede existir.

Consideradas en su conjunto, *El abuelo*, *Cassandra*, *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*, las novelas finales de Benito Pérez Galdós, representan la última vuelta de cuerda del reloj del novelista que adapta a la hora social, estética y personal de la escritura su convicción ejemplificadora del hecho literario y su concepción del arte como creación de la belleza. Para ello realiza una labor de síntesis de lenguajes y caminos ya explorados insuflándoles el nuevo tono agresivo y apasionado que demandaban los tiempos y añadiéndoles un intencionado distanciamiento para el que halla medio idóneo en la retórica de la ironía y en el juego que le permiten la fantasía o lo maravilloso.

La novelización de "los tiempos bobos" demandaban, en efecto, la superación de la verosimilitud y del realismo positivo. Se trata de una superación madura, consciente, a la vez dolorosa y esperanzada éticamente, que transgresora y moderna estéticamente.

En efecto, “Imagen de la vida es la Novela”; y expresión inevitable de las inquietudes del que las crea son las obras artísticas, las obras literarias.

Pérez Galdós extiende su creación durante cincuenta años (casi treinta del siglo XIX, casi veinte de nuestro siglo); forzoso es descubrir en obra tan dilatada variaciones y adaptaciones al tiempo y a la circunstancia. Pero ¿ha cambiado **esencialmente** el Pérez Galdós creador de ficciones realistas de los comienzos -finales de los sesenta- respecto al de los años finales? Comenzó escribiendo teatro aleccionador y remató sus creaciones con textos para el teatro llevado por un afán comunicador con idéntico propósito. Abrió su narrativa una novela fantástica, *La sombra* y otra novela fantástica la cierra: *La Razón de la sinrazón*. Firme e imperturbable continúa el apasionado por la historia, que, efectivamente, se va desdibujando al compás del desengaño; pero no para desaparecer, ni para perder su poder maquinador respecto a los individuos que componen la “historia integral” galdosiana. No desaparecen de los textos con el paso de los años y de las circunstancias las intenciones éticas que fundamentan la novelística galdosiana; al contrario, en los textos últimos, ellas cierran el círculo que abriera el inamovible afán corrector del Pérez Galdós de los lejanos años 70. Inamovible es el autor la fe, el optimismo, la idealidad, la esperanza.

La novelística galdosiana es un vastísimo tejido de vivencias reales y ficticias en cuyo acabado final destacan, realizados como bodeques, las inquietudes políticas y sociales. Porque Galdós la redactó desde la zozobra que en él despertaron los problemas de la España de su tiempo (y en consonancia cronológica con ellos), sintiendo un intenso amor por su país, e intentándolo transmitir a sus lectores. Pero desde la infinitud del arte de la literatura, que es el que confiere al texto atemporalidad, universalidad y eternidad.

BIBLIOGRAFÍA

- BERKOWITZ, H. CH., *Benito Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1948.

- BONET, Laureano, "Introducción" a *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1972.
- CASALDUERO, Joaquín, *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos, 1951.
- CORREA, Gustavo, *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1962.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José, *Galdós*, I, II y III, Madrid, Castalia, 1972.
- GILMAN, Stephen, *Galdós y el arte de la novela europea 1867 - 1887*, Madrid, Taurus, 1985.
- GULLÓN, Ricardo, *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus, 1970.
- *Galdós, novelista moderno*, Gredos, Madrid, 1973.
- MORA, José Luis, "La imagen de España en el último Galdós", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, T. II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 245-255.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro, *Vida de Galdós*, Madrid, Crítica, 1996.
- PATTISON, Walter T., *Benito Pérez Galdós ans the creative process*, Minneapolis, The University Minnessota Press, 1954.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Aguilar, 1942.
- *La razón de la sinrazón*, Madrid, Aguilar, 1942.
- *Casandra*, Madrid, Aguilar, 1942.
- *La familia de León Roch*, Madrid, Alianza, 1972.
- *El caballero encantado*, ed. de J. Rodríguez Puértolas, Madrid, Cátedra, 1982.
- *Marianela*, ed. de J. Casalduero, Madrid, Cátedra, 1983.
- *Doña Perfecta*, ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1984.
- *Gloria*, Madrid, Alianza editorial, 1984.
- *El abuelo*, Madrid, Alianza, 1986.
- RIBBANS, Geoffrey y J. E. VAREY, *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta"*, Madrid, Castalia, 1988.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, *Galdós: Burquesía y Revolución*, Madrid, 1975.
- "Introducción" a *El caballero encantado*, Madrid, Cátedra, 1982 (3a ed.), pp. 13-72.
- "*Casandra* y la modernidad", *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, T. II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 511-522.
- SHOEMAKER, W. H. *Los prólogos de Galdós*, The University of Illinois Press, México, 1962.
- *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula, 1979.
- SMITH, Alan "Los relatos fantásticos de Galdós", *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios galdosianos*, T. II, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989, pp. 223-233,
- "Introducción" *Cuentos fantásticos*, Madrid, Cátedra, 1996
- YNDURÁIN, Francisco, "Sobre *El caballero encantado*", *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977, pp. 336-350.