

La historización de la «nueva» crítica: el caso de B. Pérez Galdós

A don Benito las historias literarias lo tratan bien, a Pérez Galdós no le cabe la misma suerte. Las reacciones a su obra oscilan entre el fervor sectario de los adictos a la prosa galdosiana y el casi total desconocimiento en el mundo anglosajón, con la notable salvedad de los galdosistas ingleses y americanos. Conservo todavía un recorte de la entrevista concedida por C. P. Snow, el celebrado hombre de letras británico, a un editor literario del periódico *The Philadelphia Inquirer*. Snow responde en ella a preguntas sobre su entonces próximo libro, *The Realists* (Los Realistas), (1918), enumerando el contenido de los varios capítulos, dedicados a Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoievsky, Tolstoy, Henry James, Proust y Galdós. «¿Galdós?»¹, exclamó el periodista al oír el último nombre, con sorpresa reveladora de una total ignorancia del nombre y por supuesto de la obra del canario. Es un escritor «soberbio», afirmó el ensayista.

Ramón María del Valle-Inclán creó sin querer un lugar común pernicioso para la valoración literaria y fama del autor de los *Episodios Nacionales* al poner en boca de Dorio de Gadex, personaje secundario de *Luces de bohemia*, el adjetivo «Garbancero» unido al nombre². La resonancia y efecto del mote han resultado corrosivos, incluso cuando la paráfrasis ensalza al autor en denominaciones como el «célebre garbancero». Por una curiosa inversión semántica, el elogio viene a reforzar los aspectos denigratorios del dicho, reduciendo la justipreciación artística al mimetismo representacional del texto, lo que descuenta de contramano los méritos estrictamente literarios.

En este brevísimo bosquejo de actitudes en torno a nuestra segunda

¹ LARRY SWINDLE, «Interview», *The Philadelphia Inquirer*, Saturday, June 10, 1978, p. 6a.

² RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia* (1920), ed. Alonso Zamora Vicente (Madrid, Clásicos Castellanos, 1973), p. 49. Y para una bibliografía exhaustiva sobre el tema consúltese «Valle-Inclán y Galdós», de LUIS IGLESIAS FEIJOO, en *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 6 (1981), pp. 79-104.

figura (tras Miguel de Cervantes) en el panorama de la novela española, Francisco Umbral merece una mención especial. Le corresponde el honor de haber emitido la evaluación contemporánea más despreciativa que conozco sobre la ficción galdosiana. Reza así: «La vigencia de Galdós en algunas universidades norteamericanas me parece a mí que es más histórica y sociológica que literaria. Galdós escribe mal, en la novela como en el periódico, y Cortázar, en *Rayuela*, incluye una sátira de nuestro novelista, en base a heroínas que lloran «a moco tendido». Esta sátira de Galdós estaba haciendo mucha falta. Cuando la galvanización de *Tristana* por el cine, traté de releer la novela y comienzo diciendo que Tristana «tenía una boquirrita...» A mí, de una joven que tiene boquirrita no me interesa nada de lo que pueda pasar, o sea que tiré la novela»³. Sin pararme a corregir la equivocada apreciación en cuanto a la vigencia de Galdós en Norteamérica [lo opuesto se ajusta mejor a la verdad], subrayo aquello de que «Galdós escribe mal», lugar común que conozco en la variante, 'Galdós no tiene calidad de página'. De acuerdo, Miguel Delibes tampoco, ni Pío Baroja, pero ¡qué bien se expresan! Acto seguido, achaca a Julio Cortázar la sátira de unas páginas del autor de *Fortunata y Jacinta*. Umbral alude al capítulo 34 de *Rayuela*, donde unas líneas de *Lo prohibido* alternan con el monólogo interior del protagonista Oliveira. Esta pedrada también yerra el blanco. El conocido periodista y narrador comprendió mal las intenciones del argentino; toma por satírico lo que no lo es. «Cortázar no critica a Galdós», afirma taxativamente el crítico Robert Brody, «no debe ser [el capítulo] interpretado como un ataque personal o individual, Cortázar no ataca al hombre Galdós ni siquiera a la lengua de Galdós. Critica la tradición descriptiva del realismo, y en la lengua de Galdós como representante de esa tradición»⁴. Así pues, ni hay ironía ni los tiros van por donde piensa Umbral. Y en respuesta al comentario sobre *Tristana*, permítaseme que copie las primeras líneas de la novela: «En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del Depósito de Aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino, no asentado en casa solariega...»⁵. La paráfrasis del comienzo del Quijote supone un guiño de ojo al lector, funciona a modo de saludo amistoso; el autor estrecha nuestra mano antes de comenzar la jornada, quiere hacernos sentir a gusto en la casa de la ficción nacional.

Los críticos y escritores hispanoamericanos desdeñan con frecuencia

³ Tomo la cita de «Periodismo galdosiano», aparecido en *El País*, domingo, 17 de enero de 1982, p. 31.

⁴ JULIO CORTÁZAR: *Rayuela* (London, Grant & Cutler, 1976), p. 63.

⁵ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras Completas*, 3 ed. (Madrid, Aguilar, 1961), 1541.

la novela del diecinueve español (y la propia), en parte porque, cegados por la contemporánea, desconocen la valía de los arquitectos del género, a quienes amontonan sin pudor en los aledaños del regionalismo vergonzante. Octavio Paz, en su discurso de aceptación del premio de literatura Miguel de Cervantes, dio de nuevo prueba de hispanismo esencial al dedicárselo a don Benito. Tampoco se olvidó del canario el mejicano Carlos Fuentes al hablar de nuestra narrativa en una de las famosas entrevistas de *The Paris Review*. «Existe un gran desierto entre Cervantes y nosotros, si usted exceptúa dos novelistas del siglo XIX, Clarín y Galdós»⁶. Al poco, los entrevistadores, uno al menos profesor de literaturas hispánicas, insistieron: ¿qué autores faltan de la evolución de la novela en español? Usted mencionó Faulkner y Melville, y yo podría fácilmente imaginar Balzac y Dickens». La perspectiva del que pregunta revela ignorancia o el deseo de relegar la contribución de los escritores españoles que Fuentes recién mencionó y, paradójicamente, de negarles la característica por la que Valle crucificó a Pérez Galdós, su mimetismo, ¿lo dickensiano?, el haber legado un gran mural de la sociedad de su época.

Dilatar la sarta de despropósitos anti-galdosianos, explícitos los unos e implícitos los otros, me parece inútil. Sirvan los aducidos de prueba suficiente. Las opiniones favorables abundan también, y las suscriben contemporáneos del calibre de Marcelino Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán o Francisco Giner de los Ríos, hasta los críticos de nuestras décadas, Joaquín Casaldueiro o José F. Montesinos. Recuerdo estas apreciaciones o contrapruebas para enmarcar las distorsiones con que se historiza la figura y obra del excelso novelista, escritor a quien se le han disputado sus méritos en cada momento histórico, desde su época a la presente.

Las reivindicaciones galdosianas aludidas provienen de plumas movidas por consideraciones muy diversas. Quien conozca los libros de Ricardo Gullón, *Galdós, novelista moderno* (1960, 1966, 1973) y *Técnicas de Galdós* (1970) o *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979) y los contrastes con *Vida y obra de Galdós* (1943, 1951, 1961, 1970, 1974), de Casaldueiro, y *Galdós and the Art of the European Novel* (1981), de Stephen Gilman, nota las divergencias, lo distinto de los proyectos críticos. A Casaldueiro le falta eso que calificaré con vaguedad 'modernidad crítica', y apresurándome para evitar malentendidos a afirmar la enorme validez de su libro. Don Joaquín es en el fondo un crítico filológico e historicista, entendiendo la última palabra en su mayor latitud; la clasificación cer-

⁶ «The Art of Fiction LXVIII: Carlos Fuentes», en *Paris Review*, N. 82, Winter (1981), pp. 141-175. Los entrevistadores son Alfred MacAdam y Charles Ruas.

tera, el ajuste del libro estudiado con el 'ismo' apropiado es su fuerte⁷. El *Galdós, novelista moderno* investiga, en cambio, la creatividad del autor, su autoconciencia del acto de novelar, enfocada desde una estilística *sui generis*. Esa reflexividad (y la palabra la pongo yo desde hoy) de Galdós, el darse cuenta de que labora con mundos ficticios presupone una estética que no tiene que ver con la del crítico que busca el ajuste de la supuesta 'realidad' con su presentación en el texto. Casaldiero probó que don Benito fue realista, naturalista, espiritualista, etc. Los ismos eran ejemplos en los que Galdós encajaba a la perfección. R. Gullón trató de autonomizar al artista, circunscribir lo original en su obra.

Técnicas de Galdós descubre mediante la observación de las formas novelescas en *La de Bringas*, en *Doña Perfecta* y demás, una dimensión ficción original, distinta de las halladas siguiendo los criterios tradicionales del estudio crítico. En cierta medida, la crítica estructuralista empleada va en contra del historicismo, y esto explica, en parte, el por qué cuanto se ha escrito en esa 'veta moderna', 'formalista', por utilizar las denominaciones al uso, no encuentra todavía su lugar en las historias literarias.

El público, la crítica no especializada, de periódico, por ejemplo, y gran parte de la académica, interpretan los estudios estructuralistas de manera sincrónica, no conciben la sucesión de tales trabajos en un continuo diacrónico en el que las contribuciones presentes vayan completando las anteriores. Les resulta fácil en cambio captar una progresión histórico-literaria basada en los ismos mencionados. Como consecuencia de esta falta de balance, la crítica galdosiana 'moderna' —y esto podría hacerse extensivo a otras áreas de estudio— corre el peligro de quedar reducida en la historia literaria a un mero paréntesis, a una modalidad de interpretación curiosa y pasajera, cuando en realidad revela más de la originalidad y del valor estético de la obra de Galdós que cuanto se escribiera antes.

Por ello, me propongo examinar diversas manifestaciones de las técnicas narrativas en varias novelas para mostrar la existencia de una progresión susceptible de ser historiada, y ver qué añade tal clasificación a la figura literaria bajo escrutinio.

La última síntesis histórico-literaria del XIX, la *Historia y crítica de la literatura española: romanticismo y realismo*, de Iris Zavala, apareció en 1982, con la pretensión de incluir en los capitulillos dedicados a los autores cuanto sobre ellos se ha escrito de valor. Cabe decir que semejante empeño llevado a cabo por un crítico de marcadas tendencias ideológicas

⁷ Para un enjuiciamiento completo véase «La obra crítica de Joaquín Casaldiero», de Gonzalo Sobejano, en *Homenaje a Casaldiero* (Madrid, Gredos, 1972), pp. 453-469. Y mis observaciones en «El ensayo y la crítica», parte de *El exilio español de 1939* (Madrid, Taurus, 1977), pp. 258-260.

iba abocado a incumplir sus propósitos. Y no quiero minimizar la labor de Zavala, digna de encomio por el esfuerzo, aunque quede corta del objetivo deseable.

Zavala se orienta en los presupuestos de la crítica social, aunque incluye a modo de adorno de impreciso significado aspectos de la crítica formalista. Encontramos en el texto referencias a la estructura de *Fortunata y Jacinta*, y menciones sueltas a las técnicas narrativas, deslavazadas y fuera de contexto, a las que acompañan otras referencias a conceptos crítico-históricos, al naturalismo, al realismo, además de las alusiones a los fenómenos sociales. La imagen resultante de Galdós es desordenada. Además olvida lo más reciente, hay críticos importantes a los que ni menciona, si acaso aparecen en la bibliografía, sin que el contenido de sus investigaciones haya sido reflejado en el cuerpo del texto. En fin, la crítica de Zavala supone una visión esquizofrénica de galdós, un amasijo de presupuestos de un crítico como Casaldueiro, al que se le da un barniz socializante, y se le añade una serie de palabras *a la mode* (de hace treinta años, de la época del famoso artículo publicado por Norman Friedman en *PMLA*)⁸, estructura, técnicas narrativas, para terminar suscribiéndose a las ideas del Galdós de William Shoemaker⁹. Libro, que si no fuera por la extraordinaria labor llevada a cabo por el respetado maestro en sus libros anteriores, el trabajo sería para sumir su nombre en el olvido. Si los libros significan algo, éste sería el compendio que Shoemaker debió de escribir en 1952 y no escribió, lo mismo que le pasó a Montesinos con el suyo, son textos que aparecen ya pasados de moda.

Examinemos algunas citas de *Historia y Crítica* para reforzar nuestra argumentación:

«La creación de Isidora Rufete es uno de los grandes logros galdosianos; el autor presenta distintas perspectivas, cambia de punto de vista para desarrollar la perspectiva de la obra»¹⁰ (p. 467).

Esta referencia inicial a las técnicas narrativas da la pauta a las siguientes seis que aparecerán en el capítulo dedicado a Galdós. La ingenuidad de la afirmación es evidente, e históricamente incorrecta. El multiperspectivismo aparece en las primeras obras galdosianas, no hay que esperar a 1881. En *Doña Perfecta* (1876), el famoso Caballuco figura como un asesino para el lector mientras los habitantes de Orbajosa lo consideran un héroe. Sus amo-

⁸ Me refiero a «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, LXX (1955), 1.160-1.184.

⁹ *The Novelistic Art of Galdós*, I & II (Valencia, Hispanófila, 1980).

¹⁰ IRIS M. ZAVALA, *Historia y crítica de la literatura española: romanticismo y realismo* (Barcelona, Editorial Crítica, 1982). Incluye la paginación en el cuerpo del trabajo.

res con una de las Troyas ofrece otra perspectiva, el asesino-héroe convertido en tierno amante a quien el narrador siempre ve como un centauro. La novedad de *La desheredada* no descansa, pues, en el cambio de punto de vista, sino en algo distinto. En seguida veremos en qué.

«Aunque predomina el narrador cronista o el narrador omnisciente, Galdós plantea siempre varios puntos de vista» (p. 468).

‘Cronista’ e ‘omnisciente’ vienen a ampliar la descripción del que cuenta con unos rasgos caracterizadores que añaden poco, aunque confirman nuestra primera impresión: la historiadora no describe las técnicas narrativas, acumula características generales imprecisas, aplicables a cualquier autor. El concepto de omnisciencia tampoco añade gran cosa a una descripción narrativa, y menos en el caso presente, los narradores galdosianos suelen serlo y no serlo, entran y salen de ese encasillado según les conviene, de ahí el humor y la ironía de sus escritos.

«Ha sido también motivo de estudio la expresión monologal y la forma dialogada de sus novelas. Esta disolución de la narrativa en diálogos constituye, como es bien sabido, una obvia tendencia de Galdós» (p. 470).

Por supuesto, y lo fue también de Cervantes. Multiperspectivismo, narrador omnisciente, monólogo, diálogo, son todos conceptos previos, elementos del análisis de las técnicas narrativas básicas, compartidos por todos los autores. Es el equivalente a decir que un poeta escribió cuartetos, tercetos y quintillas, lo cual dice poco del arte empleado en las diferentes combinaciones de las formas poéticas. En resumidas cuentas, Zavala utiliza la terminología del análisis narratológico sin explorar el posible efecto de las mismas en la novela. Existe otro camino, cuya vereda ha sido despejada por la crítica galdosiana, y que permite historiar las técnicas narrativas de una manera significativa¹¹, y bien pudiera seguir esquemas parecidos a los que a continuación propongo.

La evolución de las técnicas narrativas en Galdós puede articularse desde varias perspectivas; la más asequible consiste en ir delineando las diversas etapas en la progresiva flexibilización de la voz que cuenta, el aumento de la capacidad expresiva, desde la más o menos rígida forma en tercera persona, pasando por la inclusión de las voces de los personajes, mediante el monólogo interior, el estilo indirecto libre, etc., hasta llegar a una novela que se cuenta a sí misma. Una ojeada externa del fenómeno

¹¹ Los nombres de quienes la han abierto son de sobra conocidos, además de Ricardo Gullón, John Kronik, Kay Engler, Mariano Baquero Goyanes, Benito Varela Jácome, Angel Tarrio, Darío Villanueva, y muchos otros.

explica, en realidad, el proceso de interiorización narrativa en la obra galdosiana y de la novelística del XIX en general. Ahora, si incorporamos la conciencia narrativa autorial como factor en el progreso, estamos entrando en otro nivel más complejo del análisis, pues tenemos que incorporar la posición reflexiva del narrador con respecto a lo contado, y necesitamos despejar la incógnita del ángulo narratorial del que cuenta, bien sea ético o puramente estético.

Creemos que la situación básica, primaria, del narrador galdosiano respecto a lo contado, como hemos estudiado en otro lugar, es lo que llamamos la tercería narrativa. Esto supone que el narrador se coloca ante la historia novelesca en posición de espía, para observar su desarrollo y transmitírnoslo. Cuando Ortega y Gasset en «Unas gotas de fenomenología»¹² expuso las posibles perspectivas desde donde observar un suceso —la muerte de un gran hombre—, la perspectiva de la mujer, y progresivo distanciamiento, la del médico, la del pintor y la del periodista, no tomó en consideración la de un posible gacetillero, ¿un folletinista, quizá? Esta perspectiva domina las novelas de la primera época, de corte romántico en cuanto a lo narrativo. En *La corte de Carlos IV* (1873), Gabriel Araceli, situado entre bastidores en una escena clave, escucha una conversación entre la Reina y Amaranta; es decir: espía a dos damas para obtener información sobre el desarrollo de la acción novelesca. Terminado el diálogo entre la Señora y la Duquesa, el narrador se da cuenta de lo indigno de su conducta, y decide que nunca jamás volverá a colocarse en tan desairada coyuntura. Quiere esto decir que así como hablamos de narradores dignos o no de confianza, según Wayne C. Booth explicó en su conocida *The Rhetoric of Fiction*, conviene extender la conceptualización de la figura narrativa al nivel creativo, al momento en que se conforma la voz. Y nos atreveríamos a afirmar que una de las características primarias del realismo entendido formalmente reside en esa decisión de quien cuenta de no valerse de trucos para la creación, de asumir las riendas del novelar, de dirigir la narración, constituyéndose en el centro de conciencia del libro. El narrador ocupa el centro pensante de la novela, establece unos parámetros de conducta, un justo medio, desde donde observamos la conducta del personaje, pero sin dejarnos llevar por sus veleidades.

Un paso posterior lo da el narrador galdosiano en *La desheredada* (1881), concretamente en el capítulo «Liquidación», cuando se pregunta: «Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo

¹² Capitulillo de *La deshumanización del arte* (1925) (Madrid, Revista de Occidente, 1976), pp. 24-29.

escrito vale»¹³. Dos aspectos importantes del problema se deducen de la cita. Por una parte, el narrador ya no necesita dominar el centro de conciencia de la narración, lo puede llenar el personaje, debido a que la figura del autor implícito se ocupa de transmitir el sistema de valores de la obra, mientras el narrador se encarga de ayudar al desvelamiento del sentir del personaje. Por otro lado, y en consecuencia de lo dicho, el autor concibe ahora al narrador como una entidad estética más que como mera conciencia de la obra. La interrogación de la cita indica a las claras que de lo que se trata es de despejar la incógnita estética de a quién atribuir lo pensado por Isidora Rufete.

El tercer paso en esta evolución ha sido espléndidamente analizado por John Kronik¹⁴. En *Fortunata y Jacinta* se produce una involución del proceso narrativo; el narrador se desdobra en su forma de autor implícito cuando presenta en términos generales el ambiente histórico-social de Madrid, y es también esa entidad estética que proyecta la figura de los personajes en su entorno social y les ayuda a cobrar individualidad, dotándoles de un lenguaje propio, etc., pero además reflexiona sobre el significado de las relaciones de la ficción con la realidad. En otras palabras, el narrador funciona al nivel del discurso, se revela como clara conciencia metaficticia junto a la conciencia novelesca propiamente dicha.

Si aceptamos que la literatura es arte, necesariamente tenemos que conceder su autonomía como tal. Recordando que la novela es a la vez un reflejo de la realidad y una reflexión sobre ese discurso, según planteó con universal eco el capítulo del Retablo de Maese Pedro en la Segunda Parte de *Don Quijote*. Hemos de reconocer que la evolución narrativa de Galdós tal y como la he presentado supone, al menos, una progresión en el uso estético del narrador, dirigido en última instancia a plantearse la cuestión última a que puede aspirar todo novelista: ¿para qué sirven mis ficciones? ¿Qué representan frente a la realidad vivida?

En fin, a lo largo de sus novelas, en sus diferentes etapas narrativas, Galdós fue recogiendo, pulsando el mundo que le tocó vivir, desde un comienzo en que imbuido de un fuerte romanticismo hubo de enfrentarse con los privilegios de la nueva clase, pasando por la etapa en que las esperanzas en un nuevo futuro, hasta el fin, en *Misericordia* (1897), cuando su metaficcionalización le lleva a cuestionar el papel de la novela en el curso de la vida social. No menos tiempo le costó a Cervantes llegar a ese punto de autoconciencia autorial, como todo gran novelista este punto de

¹³ BENITO PÉREZ GALDÓS, *La desheredada* (Madrid, Alianza, 1977), pág. 259.

¹⁴ En «Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata», *MLN*, 97 (1982) 272-310.

llegada no es un mero dar la opinión sobre el mundo en que vivimos, sino integrarla una coherente visión de ese mundo visto en la conflictividad esencial de su existencia.

Así pues, proponer que las historias literarias incorporen la evolución de las técnicas narrativas galdosianas no es una futilidad, es pedir que se reconozca el valor de su discurso literario junto a su carácter representacional, su función estética en el universo artístico.

GERMÁN GULLÓN

University of Pennsylvania