

EL FIN DE SIGLO Y LA BÚSQUEDA GALDOSIANA DE UN PARADIGMA VITAL

Stephen Miller

A Alfonso Armas Ayala, guía, amigo y padre del galdosismo en Canarias

Introducción.

Desde la perspectiva del presente trabajo el tema galdosiano más significativo de los últimos años del siglo XIX sería el de reconocer y reaccionar al proceso de constante e importante cambio en la sociedad humana, y cómo dicho proceso repercute en las obras de arte.¹ Ya en octubre de 1886, cuando está en pleno proceso de crear *Fortunata y Jacinta*, Galdós asevera que la temporada teatral que se inicia en aquellos días confirma para él un patrón que “se acentúa más de año en año” (*Obra inédita-II*, p.93). Es el de la decadencia del teatro serio. El público se interesa menos por “la reproducción exacta de (las) mismas luchas y fatigas” con las que “diariamente nos proporciona la vida ordinaria” (p.94). En su lugar Galdós observa “la boga creciente de los espectáculos festivos, cortos y baratos” (p.95). No concluye Don Benito “que el Arte muere y que viene la barbarie” (p.95), sino que “el Arte . . . goza de perfecta salud . . . sujeto, como todo lo humano, a transformaciones que nada puede impedir” (pp.95-96). De esta observación relativa al teatro y el arte, Galdós sienta un principio general aplicable a todo “el trabajo humano”: “está sujeto a rápidas mudanzas en el transcurso de los siglos”, y que la “evolución va matando sus diferentes formas de actividad (humana) para implantar otras” (p.96).

Con el fin de apreciar el impacto de este análisis del devenir humano, conviene recordar que en octubre de 1886 don Benito pudo escribir sólo al robarle tiempo al tercer tomo de la ya mencionada *Fortunata y Jacinta*, la novela que realiza más plenamente el proyecto de la novela nacional de costumbres contemporáneas urbanas programada en 1870 en “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”; y, la novela que representa, por tantos conceptos, la cumbre del realismo/naturalismo español. No obstante, la gran época de experimentación formal galdosiana no tarda mucho en producirse:

—lo fantástico inverosímil del cuento *Celín* (11/1887) anticipa a *El caballero encantado* (1909) y muchos tomos de la Cuarta y Quinta Series de los *Episodios Nacionales*;²

—la novela epistolar *La incógnita* se escribe entre noviembre de 1888 y febrero de 1889;

—*Realidad, novela en cinco jornadas* se elabora en julio del mismo año y su versión teatral inicia la carrera dramática galdosiana en marzo de 1892;

—y, finalmente, los tomos titulados *Torquemada en la hoguera* y *La sombra*, publicados en 1889 y 1890 respectivamente, reúnen narraciones cortas de índole realista y fantástica que representan caminos estéticos ensayados por don Benito entre 1870 (*La sombra*) y 1889 (*Torquemada en la hoguera*), pero dominando cuantitativamente producciones de los años setenta.

Parece que don Benito no se limita a pensar sólo teóricamente en la decadencia del teatro serio y en el tema del cambio y sus efectos, ya que él mismo siente las presiones exterminadoras de lo que llama “la evolución”, y reacciona en consecuencia.

La meta del presente trabajo es explorar cómo Galdós entiende y hace frente a los cambios socio-humanos del fin de siglo. Por ser artista que vive de las ganancias de su pluma, los ensayos y las creaciones galdosianas de esta época son todo un drama de la lucha por la sobrevivencia. Una cosa es notar y explicar desinteresadamente las transformaciones de los gustos del público—por ejemplo, cuando don Benito escribe sobre el teatro en 1886—, pero otra es crear obras propias cuyo éxito artístico y económico depende de estar en sintonía con el proceso de cambio de gustos. En el artículo de octubre de 1886 Galdós está lejos de proclamar el valor artístico de “los espectáculos festivos, cortos y baratos” que sustituyen obras serias realistas/naturalistas de más pretensión socio-artística. No obstante, afirma como principio que el artista literario necesita crear formas que atraigan al público y que encarnen lo mejor posible la situación socio-humana de su momento histórico.

I

Dentro del período propiamente finisecular el Discurso de ingreso a la Real Academia, el 7 de febrero de 1897, sería el ensayo galdosiano más conocido para apreciar el ambiente de crisis socio-histórica que don Benito observa en España y el resto de Europa, y la influencia que dicha crisis tiene en su pensamiento estético. Pero antes de hablar del contenido del Discurso, vendría bien especular un poco sobre la fecha de composición del mismo.

Se recordará que la primera candidatura galdosiana a la Real Academia recibió un voto negativo el 19 de enero de 1889, y que el voto positivo se produjo el 13 de junio del mismo año.⁵ Aunque Galdós alegó cierta pereza para escribir el obligatorio discurso de ingreso como motivo de la demora de *ocho años* en entrar en la Academia, seguramente había motivos más poderosos para postergar un proceso que él, como candidato aceptado y

oficialmente votado, controlaba ya. Sin entrar en especulaciones sobre dichos motivos urge considerar un hecho. En el quinto párrafo (de quince) del Discurso, Galdós apunta que la temática general del discurso de ingreso sigue la costumbre de “vers(ar) sobre la forma literaria que ha sido (la) ocupación preferente” del que estrena como académico (*Discursos*, p.11). Pero, recordando siempre que la fecha de la presentación oral del Discurso es el 7 de febrero de 1897, extraña notar que Galdós afirme que la novela no sólo “ha sido (su) ocupación preferente”, sino su ocupación “más bien exclusiva, desde que ca(yó) en la tentación de escribir para el público” (p.11). A pesar de esta aseveración tan clara, consta que para febrero de 1897 Galdós ha estrenado nada menos que *ocho obras teatrales*, cuatro que son versiones para las tablas de novelas publicadas anteriormente y cuatro originales. A diferencia del periodismo galdosiano, al cual Galdós no concedió importancia artística en su vida, el teatro le condujo, en la opinión de Leopoldo Alas, por ejemplo, a postergar su creación novelesca, y con consecuencias para la novela que lamenta Clarín.⁴ Cuadra, por consiguiente, elegir entre dos alternativas: o bien contradice Galdós a un público que no podía ignorarlo con las ocho obras teatrales, o bien Galdós escribe una parte significativa del Discurso pronunciado el 7 de febrero de 1897 en una época anterior al muy sonado y exitoso estreno de *Realidad* el 15 de marzo de 1892 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Es más lógico suponer que don Benito escribiera esa parte del Discurso en los días o los meses posteriores a la elección a la Academia. Otro razonamiento que apoya la tesis de una temprana fecha de composición del Discurso de ingreso es que se observa que la filosofía del cambio socio-artístico del Discurso coincide con la del artículo del 23 de octubre de 1886.

Si se acepta esta tesis, resulta más sólido el mundo de Galdós. La experimentación creativa que *Celín*, *La incógnita* y las otras obras antes citadas señalan, es respaldada por la meditación teórica. Y dado que el joven Galdós de finales de 1870 y principios de 1871 acompaña sus experimentos de creación novelesca con las ensayo-reseñas “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” y “Don Ramón de la Cruz y su época”, no sorprende que el Galdós maduro haga algo análogo en 1889, sobre todo con motivo de tener que producir el Discurso de ingreso. Por consiguiente, sugiero que bajo las apariencias de dos documentos, fechados oficialmente en 1886 y 1897, hay tres: el no problemático de 1886; el segundo que data de entre junio de 1889 y marzo de 1892; y, el tercero, escrito en fechas mucho más próximas a febrero de 1897.

Al no existir la versión manuscrita del Discurso pronunciado el 7 de febrero y publicado poco después, los criterios a emplear, para distinguir entre las partes del Discurso impreso que pertenecen a lo que estoy llamando el segundo y el tercer documento respectivamente, tienen que identificarse por el análisis del contenido y del tono del texto del Discurso impreso. De acuerdo con estos criterios creo obvio que los primeros cinco

párrafos del Discurso impreso constituyen la parte principal del segundo documento; comprenden el recordatorio elogioso de León Galindo de Vera, el académico a quien Galdós reemplaza, y la autoidentificación como novelista que va a hablar de la novela por ser ésta el género de su “ocupación . . . más bien exclusiva” en la literatura. El punto de transición se encuentra en el sexto párrafo donde Don Benito explica que va a evitar la erudición “bibliográfica” en su Discurso para basarse en la “social”. Cuando dice, pues, “Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria”, es, en ese momento, cuando veo comenzar el tercer documento, porque dichas “condiciones del medio social” cambian —de acuerdo con la filosofía del artículo de 1886 y el contenido del Discurso impreso en 1897— lo suficientemente rápido como para que la vida socio-humana de 1886 fuese diferente de la de 1889 y ambas de la de 1897. Como puntos de referencia y para aclarar posibles dudas sobre este punto, conviene ilustrarlo.

El tipo de diferencias del medio social a que Galdós se refiere puede entenderse a través de algunos de sus artículos tocantes al ambiente social y político español entre 1890 y 1895. Escribiendo para *La Nación* de Buenos Aires a mediados de mayo de 1890, Don Benito comenta la tranquilidad de las celebraciones del Primero de Mayo en España. Sin embargo, sólo es el segundo año de dichas celebraciones en toda Europa, y Galdós cree necesario hacer una advertencia a sus lectores: “Sólo hemos presenciado los preliminares de una lucha que ha de tener su desarrollo en los años sucesivos” (*Las cartas desconocidas*, p.401). Y, claro está, Galdós tiene razón. La violencia social en España aumenta tremendamente en la última década del siglo XIX, para continuar en aumento en el XX. En un artículo del 12 de julio de 1893, titulado “Confusiones y paradojas” por Ghirardo, Galdós empieza con una dramática pregunta retórica: “¿Es que se acaba el mundo?” (*Obra inédita-II*, p.183). Y, de manera que anticipa la crítica del cura galdosiano Nazarín dos años más tarde, Don Benito procede a enumerar los males de España y Europa: la ciencia, creada para mejorar al ser humano, ha producido “la melinita, la sustancia explosiva” la mayor destructora de vidas y bienes hasta entonces conocida; y la sociedad se caracteriza por “la desilusión religiosa, seguida de la desilusión filosófica”, “el desencanto político, seguido del desencanto social” (pp.184-185). En cuestiones morales, en general, Galdós observa un relativismo total que varía “según la ocasión, el lugar . . . la clase social”, y el sexo de la persona (p.189).

Para mediados o fines de abril de 1895 Galdós vuelve al tema del Primero de Mayo. En vísperas de las celebraciones de aquel año, da otro comienzo dramático al correspondiente artículo: “Estamos sobre un volcán” (*Ensayos*, p.183). Y, aunque el año 1895 dista de ser el peor en cuanto a la violencia de aquel fin de siglo, el ambiente de injusticia y de terrorismo es ya normal, y es el contexto que forma el contenido propiamente contemporáneo del Discurso de ingreso galdosiano en febrero de 1897.

De comentar las transformaciones del gusto del público y de la crisis en el teatro discutidas en octubre de 1886, cuando Galdós habla el 7 de febrero de 1897 es para comentar una evolución y cambio humanos mucho más pronunciados y serios:

Examinando las condiciones del medio social en que vivimos como generador de la obra literaria, lo primero que se advierte en la muchedumbre a que pertenecemos, es la relajación de todo principio de unidad. Las grandes y potentes energías de cohesión social no son ya lo que fueron; ni es fácil prever qué fuerzas sustituirán a las perdidas en la dirección y gobierno de la familia humana (*Discursos*, pp.14-15).

En las "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" de 1870, y en "Don Ramón de la Cruz y su época" de 1870-1871, Galdós vio una sociedad europea y española liberal gobernada por las clases medias que criticaron primero a las aristocracias hereditarias para después sustituirlas en el poder. La novela debía ser el reflejo de la gestión de la clase media, de su autocrítica y de su proceso de mejorar la sociedad. Pero para la época fin de siglo es obvio que, para don Benito, el paradigma liberal, del cual hacían eco estético "Observaciones" y "Don Ramón" en 1870-1871, había perdido su vigencia, y que, por consiguiente, tenía que cambiar el paradigma estético que dependía del socio-político. El artículo galdosiano de octubre de 1886 hizo constar el inicio del proceso, y el Discurso académico impreso en 1897 lo serio de la crisis. Examinemos ahora la búsqueda galdosiana de un paradigma estético en sintonía con los tiempos, un paradigma vital.

II

Lo que hemos llamado los dos documentos que contiene el Discurso de 1897 convive en los párrafos escritos en los días anteriores al 7 de febrero. Aunque Galdós dice en los primeros cinco párrafos (es decir, en el documento próximo a junio de 1889) que va a tratar de la novela, de hecho habla bastante y en términos generales del arte, a partir del sexto párrafo (en el documento próximo a febrero de 1897), a saber: aduce "términos pictóricos" y habla de pintar (p.14), menciona al "artista" (p.14), la "obra literaria" (p.14), "la Poesía" (dos veces, pp. 15, 26), "el Arte" (ocho veces, pp.16, 19, 21, 23, 24, 25), "opinión literaria" (p.21), "ideas estéticas" (p.21), "formas literarias" (p.21), la "opinión estética" (dos veces, pp.21, 22), "un autor" y su "obra" (p.22), "orden literario" (p.22), "labor artística" (p.24), "representación plástica" (p.25), y "la historia literaria general" (p.26). Sólo en los últimos cuatro párrafos, a partir del que empieza "En resumen", recuerda que iba a hablar en 1889 del género que "ha sido mi ocupación . . . más bien exclusiva", es decir, "del Arte novelesco" (p.23), "el Arte narrativo" (p.24), "el novelista" (p.24), y en el último párrafo de "la novela" (p.28) y de "la literatura narrativa" (p.28). Esta convivencia de los

documentos de 1889 y de 1897 forma la base de una indagación sobre las dos apreciaciones principales del Discurso relativas a cómo el nuevo “medio social . . . como generador de la obra literaria” afecta al arte y al artista.

La primera apreciación retoma el tema de octubre de 1886, el hecho del cambio estético, pero considerado en 1897 con más urgencia por parecerle a Galdós que el ritmo del cambio se había acelerado. “En otras épocas”, asevera don Benito, “los cambios de opinión literaria se verificaban en lapsos de tiempo de larga duración” (*Discursos*, p.21). Pero ahora, como se vio arriba en la tan variada experimentación artística galdosiana entre 1887 (publicación del último tomo de *Fortunata y Jacinta*, y de *Celín*) y 1892 (estreno de *Realidad*), lo que Galdós denomina “la lentitud majestuosa de todo crecimiento histórico” ha cedido “a unos tiempos en que la opinión estética, ese ritmo social . . . determina sus mudanzas con . . . caprichosa prontitud” (p.22). Don Benito cree que el espacio de “dos o tres años entre el imaginar y el imprimir” puede dar lugar a una obra pasada de moda para cuando sale a la luz (p.22). Observando el panorama socio-literario entonces contemporáneo, nota que las bases ideológicas y estéticas de las generaciones presentes alternan entre un “idealismo nebuloso” y “los extremos de la naturalidad”, entre “el detalle menudo” y “las líneas amplias y vigorosas”, entre “la sequedad filosófica mal aprendida” y “las ardientes creencias heredadas” (p.23).

La segunda apreciación nos remite al artista, a su manera de reaccionar estéticamente al rápido cambio social. En el mismo tono de las aseveraciones de octubre de 1886, Galdós dice a los académicos reunidos: “no creáis que de lo expuesto (sobre el cambio socio-estético) que intentaré sacar una deducción pesimista, afirmando que (la descomposición social analizada en los párrafos 6 a 10) ha de traer días de anemia y de muerte para el Arte narrativo” en particular y a “la labor artística” en general (pp.23-24). A pesar de esta constatación, a los dos párrafos y para el final del Discurso, el tono cambia. De la mera afirmación don Benito pasa a una exaltación no del todo convincente. Declama dudando:

Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados, como el *Quijote* es el adiós del mundo caballeresco. Sea lo que quiera, el ingenio humano vive en todos los ambientes, y lo mismo da sus flores en los pórticos alegres de flamante arquitectura, que en las tristes y desoladas ruinas. (pp.28-29)

En *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano* (1983), guiado por la compaginación de los escritos críticos y creativos de don Benito, identifico tres estéticas según las cuales se pueden organizar las tres nuevas maneras o estéticas principales del autor de responder, en su obra creadora, al cambio social:

la estética humana que enfoca más sobre el individuo destacado que sobre lo típico y representativo de la sociedad contemporánea; el simbolismo ideológico el cual encarna ideas y conflictos sociales en los personajes y acciones, para proveer una resolución liberal a los problemas expuestos; y, el simbolismo de ensueño que expone problemas fundamentales, pero sin insistir en su aspecto político y sin llegar a resoluciones fáciles. Sin embargo ahora quisiera hacer lo que no hice en *El mundo de Galdós*, ni después: ver si don Benito llegó a formular un paradigma para su obra pos-socio-mimética pos-realista/naturalista, la de las grandes novelas contemporáneas, la de "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" y de "Don Ramón de la Cruz y su época". Hasta este punto es obvio que Galdós se preguntaba si la sociedad nacional, "como generador de la obra literaria", contenía implícitamente tal paradigma. La experimentación de las tres estéticas posteriores al socio-mimetismo constituye su búsqueda de una expresión artística en sintonía con los tiempos y, por consiguiente, vital. Se cuestiona, en términos del último párrafo del Discurso de ingreso citado arriba, si don Benito sólo podía experimentar con las diversas estéticas o maneras nuevas, o si logró una estética o manera nueva que constituyera, en su producción al menos, una especie de *Quijote* galdosiano, una obra "adiós" que apunta al mismo tiempo al futuro.

III

La acción más tremenda, a mi modo de ver, en toda la obra galdosiana es cuando Casandra, protagonista de la novela epónima dialogada en cinco jornadas, ataca y provoca la muerte de doña Juana Samaniego. Glosando palabras del narrador de *El coronel no tiene quien le escriba* de García Márquez, es como si Benito Pérez Galdós necesitara los veintinueve años que separan el "Cristóbal, Cristóbal..., ¡mátale!" de doña Perfecta para llegar al instante de sentirse "puro, explícito, invencible" y dar la muerte a esa España anclada en un pasado de injusticia, fanatismo, estupidez. Sin embargo, hay que tener presente que aún así esa España—la simbolizada por doña Juana—saca sus buenas tajadas a Casandra y a todos los elementos progresistas de la familia malamente manipulada y burlada por la Samaniego. Como comenta don Benito en un corto ensayo de noviembre de 1903, "Soñemos, alma, soñemos", "las ideas y formas de la vieja España . . . no acaban de morir. Las enterramos, y se escapan de sus mal cerradas tumbas".⁵

Para comprender el alcance de este comentario, hay que recordar que la cita en sí y "Soñemos, alma, soñemos" evidencian un ideario no originario de Galdós, sino procedente de los escritos y discursos del más famoso de los regeneracionistas españoles, el aragonés Joaquín Costa,⁶ nacido en 1844, muerto en 1911, y, por consiguiente, compañero generacional y coetáneo casi exacto de don Benito. Sería, sin embargo, una desviación no útil para nuestros propósitos resumir el pensamiento de Costa y, por medio de una comparación y contraste serio, la deuda galdosiana para

con el mismo.⁷ Lo que nos antaño considerar aquí no es tanto la dimensión costiana del pensamiento y creación galdosianos a partir de cierto momento histórico, sino otro tipo de relación más sencilla y, dentro del contexto presente, más significativa. El acceso más directo a dicha relación puede encontrarse en los comentarios epistolares de Costa a Galdós, fechados el 18 de diciembre de 1905. Costa comienza: "Recibo su *Casandra*, admirable de invención, de diálogos, de retratos y de situaciones" (Ortega, p.442). Entra en materia al comparar *Casandra* con *Doña Perfecta*. Afirma que la primera es "hermana" de la segunda, "aunque con otros horizontes" (p.442), los cuales consisten en que la "Razón", tal y como Costa e implícitamente Galdós la entienden, vence, por medio de *Casandra*, el clericalismo representado por doña Juana. En *Doña Perfecta*, claro está, el clericalismo triunfa.⁸

Dado este análisis puede sorprender el próximo juicio de Costa. Juzga que *Casandra* es "obra exclusivamente de combate" y no obra "de soluciones, de porvenir, de *programa*" (p.422). Matar a doña Perfecta/Juana en 1905 no es suficiente. Costa, lector de Galdós, no se contenta con la representación y la victoria, desde su punto de vista, de la contienda de los intereses encontrados. Pide "la composición, lo que ha de sobrenadar en la tormenta" de la contienda "y pasada" la tormenta (p.422).

Ahora bien, lo que urge preguntar es cómo se debe ver esta reacción de Costa. Teniendo presente que en la misma carta Costa caracteriza la representación de la contienda entre las dos Españas como la "antítesis" y dice esperar todavía la "síntesis", ¿pide a don Benito algo que éste le puede dar? Es decir, ¿cómo debemos entender que un pensador y activista político quiera que un escritor de creación ofrezca soluciones a los problemas reales de la sociedad en su literatura? Se trata, obviamente, de una visión de la literatura como compromiso socio-político. Pero ésta es una visión que el Galdós de "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" y el Galdós de las décadas de los setenta y los ochenta termina rechazando a niveles teóricos y prácticos.⁹ En "Observaciones", por ejemplo, Galdós alude a ciertos problemas que afectan las bases de la organización social, pero dice: "Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones"; y reserva para el novelista "la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual" (*Madrid*, p.237). A continuación en el mismo ensayo afirma que el arte socio-mimético de Balzac, Dickens y su propio arte futuro "sólo trata de decir lo que somos unos y otros, los buenos y los malos" (p.242), dejando al público lector actuar en consecuencia y según sus luces. De acuerdo con esta manera de pensar, don Benito concluye: "Si nos corregimos, bien; si no, el arte ha cumplido su misión, y siempre tendremos delante aquel espejo eterno reflejador y guardador de nuestra fealdad" (p.242). Pero el Galdós que Costa tiene más presente no es el Galdós de "Observaciones" y de sus maestras obras socio-miméticas. Costa piensa en *Doña Perfecta* precisa-

mente y el del arte abiertamente comprometido de las obras teatrales *La loca de la casa* (16-I-1893) y *La de San Quintín* (27-I-1894), el cual continúa hasta bien entrado el siglo XX. Costa reacciona, pues, a un Galdós que, en sintonía con el cambio social, experimenta con otras estéticas, y con la del simbolismo ideológico en particular. La tan influyente y controvertida *Electra* (30-I-1901) es simplemente la más conocida producción de la estética en cuestión, que empieza con las dos comedias que acabo de mencionar, y que se desarrolla en *Voluntad* (20-XII-1895), *La fiera* (23-XII-1896), *Alma y vida* (9-IV-1902), *Mariucha* (16-VII-1903), *Bárbara* (28-III-1905), *Celia en los infiernos* (9-XII-1913), y tres novelas dialogadas: *El abuelo* (8-9/1897), *Casandra* (7,8 y 9/1905), y *El caballero encantado* (7-12/1909). O sea, un total de diez obras dramáticas y tres novelas comprometidas, a lo cual se podría añadir varios tomos de la Cuarta y Quinta Series de los *Episodios nacionales*, y otras obras no mencionadas de los últimos años de don Benito.

¿Constituye, pues, el simbolismo ideológico de Galdós el nuevo paradigma de su obra, su intento de contestar a la descomposición socio-estética que nota por primera vez en octubre de 1886, y que explora en el Discurso de ingreso de 1897? O, por el contrario, ¿es el simbolismo ideológico una reacción de emergencia que produce la prolongada crisis de la vida nacional que termina en el activismo republicano-socialista galdosiano de 1907 a 1913, y en la Guerra Civil para España? La respuesta a estas complicadas cuestiones es, como respecta al asunto, compleja. Por consiguiente, en este ensayo me limitaré a esbozar mi contestación a las dos cuestiones, dejando para un estudio más largo la explicación y la documentación completas.

Primer Punto: En 1870 Galdós es heredero y continuador de una tradición socio-mimética de arte no comprometida.¹⁰ Pero, a partir de octubre, 1886, al menos, don Benito es cada vez menos heredero y continuador, y más explorador en busca de las tierras de un arte nuevo que sea la expresión estética adecuada a los nuevos tiempos de cambio y evolución humanos.¹¹

Segundo Punto: El reto de esta etapa de exploración y experimentación galdosianas es, por lo tanto, muy diferente de su etapa de heredero y continuador estéticos. Ahora le toca a don Benito no *reconocer* una estética e intentar crear dentro de la misma, sino inventar una nueva estética. La estética socio-mimética se montó sobre más de un siglo de creación y de pensamiento filosófico y político que justificaba e inspiraba la formación, la acción y el progreso liberales de las clases medias europeas. Pero para el fin del siglo en Europa y España, el pensamiento y las instituciones liberales de los cien años anteriores están primero en transición (p.ej., octubre de 1886 para Galdós) y en crisis después (la década de los noventa). El pensamiento regeneracionista difiere de la tradición liberal de la etapa 1870 a 1880 y tantos galdosiana por ser no de consolidación, sino

de exploración y búsqueda. Ni Joaquín Costa, ni Benito Pérez Galdós, ni ninguna otra persona de su tiempo había logrado el tipo de síntesis que Costa le pidió a don Benito en la carta de 1905 sobre *Casandra*.

Tercer Punto: En los prólogos de diciembre de 1894 a *Los condenados* y de abril de 1902 a *Alma y vida*, Galdós explica primero, y luego condena, el simbolismo ideológico de obras dramáticas propias tales como *La loca de la casa*, *La de San Quintín* y *Electra*. Sin embargo, a lo largo del período delimitado por los dos prólogos y después, la estética no socio-mimética más dominante de la producción galdosiana es, precisamente, de signo simbolista ideológico.

Cuarto Punto: La otra nota innovadora de la producción galdosiana pos-octubre 1886 es la experimentación: la formal, especialmente de 1887 a 1892, y el recurso a lo fantástico-inverosímil, que empieza de manera notable con el cuento largo *Celín* en 1887, y que se desarrolla más completamente en *El caballero encantado* de 1909, en muchos episodios de la Cuarta y Quinta Series, y otras obras de la segunda década del siglo XX.

Conclusiones.

La cuestión a resolver a lo largo de este trabajo es la de si Benito Pérez Galdós, cambiando y evolucionando con los tiempos, logró la esperanza/sueño formulado en el Discurso académico de 1897: es decir, crear una obra —un *Quijote* dice— que sirviera “de anuncio de ideales futuros” y “de despedida a los pasados”. A mi modo de ver la respuesta a esa pregunta es *afirmativa*, con una obra en dos versiones: *Realidad*, novela en cinco jornadas de julio de 1889 y *Realidad*, obra teatral de marzo de 1892.

Para justificar esta aseveración diré poco aquí, pero, espero, lo suficiente para que todos puedan seguir las bases del razonamiento. Las dos *Realidad* son productos de la estética humana galdosiana. Y, como tales, se remiten al arte de la modernidad que se centra en el individuo, o en el reducido grupo de individuos, que ha dejado de orientarse por los usos, las costumbres y los códigos de la sociedad en que vive. Son exploradores del *yo*, y su problema vital es la incomunicación en la que se desarrolla su vida, la cual es un acto de fe, un acto de auto-creación. En las dos *Realidad* don Benito experimentador tantea, mediante la aparición fantasmagórica de Federico Viera, cómo, en una época de crisis y alienación, el ser humano puede franquear las barreras que la farsa social erige entre grupos y personas que deben y quieren comunicarse.

Galdós anticipa en treinta y nueve años —más de dos generaciones según el sistema generacional de Ortega y Gasset— la gran creación del dramaturgo clave del Modernismo, el Eugenio O’Neill de *Intermedio extraño* (1928).¹² Más de veinte años antes del arte del ser interior de Proust y más de treinta antes de Joyce, Don Benito inicia la auto-exploración del

ser interior humano cuando éste se abre a la totalidad de sus anhelos y necesidades.

El Galdós del resto del fin de siglo, y de las primeras décadas del XX, crea obras de más o menos mérito, pero sin encontrar, a mi parecer, la vía para continuar y desarrollar el paradigma de las dos *Realidad*.

Y termino con las siguientes preguntas. Primera: ¿hay quién crea que un Cervantes no muerto al terminar la segunda parte del *Quijote* hubiera podido continuar y desarrollar el paradigma que creó? Segunda: ¿por qué extrañarnos, sobre todo conociendo las crisis socio-políticas y personales que se le echaban encima a Galdós conforme iba terminando el siglo, de que don Benito no comprendiera el alcance de lo que logró con lo que podemos llamar *Realidad I* y *II*, y que no pudo superar? ¿No sería mucho que el mismo escritor creara una obra cima de una gran estética —la socio-mimética del realismo/naturalismo europeo— y que no sólo creara una nueva estética —la humana de la exploración del ser interior— sino que agotara también todas las posibilidades de su nueva visión? A Proust, Joyce, O'Neill y sus colegas de generación les correspondía esa magnífica labor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L., "Clarín", *Galdós*, Renacimiento, Madrid, 1912.
- BERKOWITZ, H. C., *Pérez Galdós. Spanish liberal crusader*, University of Wisconsin Press, Madison, 1948.
- CHEYNE, G.J.G., «From Galdós to Costa in 1901», *Anales galdosianos*, 3, 1968, pp.95-97.
- MILLER, S., *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1983.
- »*Realidad de Galdós y Extraño intermedio de O'Neill: modernismo y verosimilitud*. *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1990)*, II, Biblioteca Galdosiana/Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993, pp.169-175.
- Del realismo/naturalismo al modernismo: Galdós, Zola, Revilla y Clarín (1870-1901)*, Biblioteca Galdosiana/Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1993.
- NUEZ, S.de la y SCHRAIBMAN, J., *Cartas del archivo de Galdós*, Taurus, Madrid, 1967.
- ORTEGA, S., (ed.) *Cartas a Galdós*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.
- ORTIZ-ARMENGOL, P., *Vida de Galdós*, Crítica/Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.
- PEREZ GALDÓS, B., MENÉNDEZ Y PELAYO, M., y PEREDA, J.M^a., *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Est. Tip.de la Viuda e Hijos de Tello, Madrid, 1897.
- Obra inédita*, ed. Alberto Ghirardo, Renacimiento, Madrid, II, Arte y crítica, 1923.
- Madrid*, ed. José Pérez Vidal. Aguado, Madrid, 1957.
- Novelas y miscelánea*, Aguilar, madrid, 1971.
- Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Ediciones Península, Barceona, 1972.
- Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*, ed. William H. Shoemaker, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1973.

NOTAS

- ¹ Escribiendo a mediados de mayo de 1890, Galdós indica que para esas fechas han empezado ya “las postrimerías del siglo” (*Las cartas desconocidas*, p.400). Aunque la tan importante fecha 1898 puede galvanizar la atención hacia años más tardíos en el fin de siglo, por la índole de nuestro trabajo impera tener en cuenta el proceso y la evolución galdosianos del fin de siglo, no sólo una o dos fechas especialmente significativas.
- ² Me refiero, por ejemplo, en la Cuarta Serie a la *Historia lógico-natural de los españoles* de Santiuste, y en la Quinta a la colaboración entre Tito o Proteo Liviano con Mariclio, la musa de la historia.
- ³ Para información y opiniones sobre Galdós y la Academia se debe consultar: BERKOWITZ, pp.227-235; y ORTIZ-ARMENGOL, pp.424, 433-435, 440-442, 450-451, 526-527, 529-532.
- ⁴ Véase Galdós, pp.185-270; son las páginas donde se registran más intensamente las reacciones clarinianas al teatro galdosiano y su relación con la novelística. De forma sintética, sin embargo, quizás sirva la cita continuación como botón de muestra de la frustración que produce en Alas la experimentación galdosiana de esta etapa; procede del final del segundo artículo suyo sobre la novela dialogada *El abuelo* (8-9/1897): “Deseo que en vez de otra obra *mezclada*, Galdós nos regale, en breve, una novela magistral, completamente novela, y un drama que no sea un libro de cuatrocientas páginas, sino bueno par el teatro” (p.306). Se puede consultar también: MILLER, *Del realismo/naturalismo al modernismo*, pp.173-183.
- ⁵ *Novelas y miscelánea*, p.1258.
- ⁶ Sin embargo, las palabras del título “Soñemos, alma, soñemos” son un octosílabo de *La vida es sueño*, Jornada III. Lo pronuncia Segismundo después de declarar que “la vida es sueño” y al aceptar el mando de las tropas rebeldes que mantienen su derecho al trono de Polonia. En un próximo libro que será la versión completa del presente ensayo, se hablará de la relación entre Calderón, Costa y lo que denomino en *El mundo de Galdós* “el simbolismo de ensueño” galdosiano.
- ⁷ Empezando con un breve artículo de 1968 de CHEYNE, G.J.G., y continuando hoy en el VI Congreso Internacional Galdosiano, la relación Galdós-Costa es tema de estudio merecido e interesante. Una base de dicho estudio es lo que se preserva del epistolario entre los dos contenido en CHEYNE (pp.95-97), de la NUEZ (pp.278-282) y ORTEGA (pp.417-423).
- ⁸ Con esta aseveración no se quiere simplificar indebidamente *Doña Perfecta*. Aunque existe una dimensión personal, no ideológica muy significativa en la oposición a Pepe Rey (la organizada por María de los Remedios, sobrina del penitenciario don Inocencio Tinieblas y madre de Jacintito, pretendiente a la mano de la hija de Perfecta), la oposición pública parte de las actitudes de Rey para con la religión y la Iglesia.
- ⁹ En el trabajo que se menciona en la nota 6, se hablará con detenimiento de las llamadas novelas de tesis galdosianas: de *Doña Perfecta* (4/1876) a *La familia de León Roch* (6, 10, 12/1878). ¿Huelga decir que es una modalidad del arte comprometido de la cual la práctica creativa galdosiana huye hasta el fin del siglo?
- ¹⁰ Véase MILLER, *El mundo de Galdós*, pp.37-72.
- ¹¹ Véase MILLER, *Del realismo/naturalismo al modernismo*, pp.9-22, 105-108, 139-140, 153-163.
- ¹² Véase MILLER, «Realidad de Galdós y Extraño intermedio de O’Neill: modernismo y verosimilitud».