

## GALDOS: LA MIRADA EXCENTRICA

Jorge Rodríguez Padrón

Siempre me ha parecido sospechoso el hecho de que, entre los innumerables exégetas de la obra galdosiana, entre los abordajes críticos sin cuento que han sufrido sus novelas, sus dramas, entre las aproximaciones más o menos lúcidas a las técnicas narrativas que genialmente inauguró con sus sorprendentes fabulaciones o entre las más tibias caracterizaciones de su lenguaje, nada se haya dicho (o más bien poco y superficial, lo que es aún peor) sobre las verdaderas raíces de su originalidad y de su modernidad: de su modernidad que es su originalidad. Y es éste un tema apasionante, pues no se ajusta a los esquemas críticos que suelen manejarse habitualmente, ni tampoco se da como resultado de alguna de esas —en apariencia irrefutables— indagaciones científicas a que nos tienen acostumbrados ciertos manipuladores de la crítica literaria, quienes precisamente al llegar a estos peligrosos linderos— suelen bordearlos tímidamente, sin osar siquiera asomarse al otro lado, aplicando una peculiar sordina sobre lo que hasta ese momento había sido un discurso prepotente, sin fisuras y hasta con ribetes de solemnidad. Es éste —como digo— un tema apasionante porque nos obliga a sacar al escritor de las casillas en que ha sido confinado por esa ortopédica costumbre que son las historias literarias, para observarlo a la luz de una vitalidad que, si bien se halla implícita en su específica actitud como escritor y en la peculiar configuración de un mundo novelesco propio, y hasta en la vibración que confiere al instrumento de su escritura, va mucho más allá de todo eso: no depende del azar histórico que lo obliga a ser un escritor *realista*, ni de las presuntas conexiones o dependencias con otros escritores más o menos coetáneos, por grandes y significativos que estos sean. Porque la modernidad de Galdós debe explicarse a partir de otros supuestos que aquí sólo apuntaré, como motivos de un posible diálogo ulterior. Me asiste, además, el convencimiento de que cuanto más se desplace el punto de atención hacia esa zona de indagación crítica, olvidando esa obsesión —hasta ahora única— por la minuciosidad taxonómica, todos los aspectos de la obra galdosiana, puntualmente enumerados siempre, hallarán su reveladora explicación.

Galdós es un escritor insular atlántico, y no sólo por la circunstancia anecdótica de su nacimiento. Quienes insisten en hacer de Galdós un novelista *de Madrid*, no van más allá de la corroboración de una rutina histórica o de una miopía crítica; no pasan, desde luego, de la superficie del problema, sólo ven lo convencional de un espacio donde se establece la convención narrativa. Pero quienes insisten —con pareja ceguera— en censurar el desdén u olvido del novelista hacia los lugares, personajes o historia de su región natal caen en idéntico error: no reclaman otra cosa que a un Galdós que cumpliera las reglas de un costumbrismo mimético y secundón. La condición insular atlántica que reivindico para nuestro escritor es esa capacidad que siempre tuvo para rebelarse, precisamente, contra toda menudencia cotidiana como tal, y observar la realidad desde un punto de vista abierto y plural, atendiendo al mundo entero configurado, poco a poco, en sus ficciones, y no sólo al suyo próximo (ni el isleño de sus orígenes, ni el capitalino de su adopción); sus demonios familiares, sociales e históricos, se transforman así en argumentos perfectamente objetivados hasta adquirir una dimensión propia, verdadera existencia, por encima de las simples conexiones o paralelismos que en ellos se puedan encontrar con la realidad de *este lado*.<sup>1</sup>

Que la historia y la sociedad española de su tiempo son fuente inagotable de la narrativa galdosiana es cosa que no admite discusión. Pero la extraordinaria vitalidad de las peripecias y de los personajes que habitan su mundo de ficción no necesitan de aquéllas para existir como tales, ni para alcanzar —como alcanzan— una indiscutible universalidad, en el tiempo y en el espacio. Y ello sucede gracias a la actitud de Galdós como escritor, gracias a la muy personal perspectiva con que se aplica a observarlas y a analizarlas. Una actitud y una perspectiva esencialmente modernas, en tanto que producto de una identidad asentada en la frontera del mundo contemporáneo, donde se despierta —en el insular atlántico— la conciencia de su condición periférica y excéntrica; un sentimiento de distancia que ni aleja del centro ni empequeñece la visión, sino que es capaz de generar un nuevo centro en el cual se refleja la imagen histórica heredada, con una nitidez tal que pone de manifiesto, sin disimulo alguno, sus grandezas y sus miserias para que éstas dialoguen y discutan entre sí, a medida que encarnan en los personajes: un ejercicio muy saludable de limpieza moral.

Condición periférica y excéntrica que —además— despierta la evidencia de su configuración híbrida y mestiza, y de esa consecuente inseguridad que se traduce en una actitud recelosa y escéptica ante la apariencia del mundo y frente a la construcción teórica de las ideas. Asumiendo esta nueva condición se consigue una perspectiva excepcional para acercarse a la realidad y entenderla integrada en un contexto mucho más amplio y cosmopolita. Desde esta condición distante de escritor periférico, el insular que es Galdós se integra en el drama de su tiempo; se sabe parte de él y su compromiso es, por tanto, irrenunciable. Pero su mirada ya no será complaciente, ni confiada (tampoco excluyente, ni radical), sino que se halla en constante alerta frente a la presuntuosa falacia que lo rodea y en medio de la cual encuentra a sus criaturas. Al crearlas, quiere rescatarlas de ese universo limitado e intransigente, y para ello las hace vivir en ese *otro mundo* de la ficción, donde se convertirán en imágenes inquietantes y profundamente aleccionadoras de nosotros mismos. El profesor Pérez Vidal, en un completísimo y documentado estudio sobre las relaciones

insulares de Galdós<sup>2</sup>, apunta —aunque sin desarrollarlas del todo— algunas de estas cuestiones y cita unas palabras del propio novelista que son, por sí solas, elocuentes:

Pereda —dice Galdós— me llevaba la ventaja de no tener dudas (...) El sabe adónde va, parte de una base fija. Los que dudamos, mientras él afirma, buscamos la verdad, y sin cesar corremos hacia donde creemos verla, hermosa y fugitiva. El permanece quieto y confiado, viéndonos pasar.

Se advierte, sin esfuerzo, cómo nuestro novelista sabía perfectamente cuál era su posición crucial, fronteriza, entre la seguridad ciega de un mundo que finalizaba y la duda perturbadora que la modernidad estaba sembrando ya, de forma irreversible. Y en vez de optar por uno de los dos caminos, asume tal conflicto desde esa posición dialógica que, a lo largo de toda su obra, será fundamental. No sustituye un mundo por otro, sino que pone a ambos frente a frente, en anhelante perplejidad interrogativa: la que en él mismo nacía cada vez que se aproximaba a la realidad, con su mirada particularmente silenciosa e inquiridora. No en vano fue Cervantes su antecedente más inmediato, y su constante maestro. Era el único novelista donde Galdós veía cumplida su propia revelación literaria: no la encontraba en su admirado Dickens, tan proclive al ternurismo melodramático y ejemplar de su mundo victoriano; tampoco en un Balzac —otra de sus devociones— asentado en la confianza burguesa de una sociedad fiel a sus principios; no la había, siquiera, en el turbulento Dostoiéwsky, obsesivo indagador de los trágicos vericuetos de la conciencia y de las pasiones individuales. “La armonía entre don Quijote y su mundo —como escribiera Octavio Paz— no se resuelve, como en la épica tradicional, por el triunfo de uno de los dos principios, sino por su fusión. Esa fusión es el humor, la ironía. La ironía y el humor son la gran invención del espíritu moderno”<sup>3</sup>. Ese humor cuya integración absoluta en el discurso narrativo y en la configuración del lenguaje, subraya la modernidad galdosiana frente a la menos osada aventura creadora de sus coetáneos.

En esta clave hay que entender el cervantismo militante de Galdós, y la constante exploración que el novelista insular llevó a cabo para incorporar el diálogo a la novela. Cuando tilda de *dramáticas* a las novelas que constituyen el centro de su obra toda, no está acudiendo (como tampoco Cervantes, cuando llamó a las suyas *ejemplares*) a un simple recurso clasificador, ni siquiera pretende caracterizar temáticamente este grupo de narraciones. Galdós —como Cervantes— va mucho más allá: busca un nuevo sentido para la novela —una novela moderna— y por ello el diálogo superará su condición de simple recurso añadido para establecerse como eje motor de la peripeia. Un diálogo que, además, proporciona una doblez equidistante que el lector percibe —sin mediación alguna del autor— entre el acto de escribir y la función que desempeña la escritura puesta, como palabra que es, en boca de los personajes. Pero también se produce una segunda duplicidad, y reside en la capacidad que tiene el lector para recibir simultáneamente la materia del relato —su realidad— desde diversos puntos de vista, y para participar con ello de su inquietante pluralidad. Ricardo Gullón, que ha indagado como pocos en las técnicas narrativas de Galdós, explica (creo que de forma particularmente reveladora) el carácter híbrido derivado de esa marca esencialmente dialógica de la novela galdosiana. “Híbridez —escribe— que requiere un modo de lectura

diferente, una constante y automática torsión del lector sobre sí, atento a lo leído y a lo presentado en el acto de leer, absorbiendo en una sola inspiración el acto y la dirección, las escenas y las acotaciones, lo visible y las reglas para su representación”<sup>4</sup>. Lo que no advierte el profesor Gullón —y queremos alumbrar aquí— es que esa configuración híbrida de la visión novelesca se halla íntimamente vinculada al carácter —también híbrido, también doble y mestizo— de la visión insular atlántica. Se trata de una perspectiva que rechaza la certidumbre casticista, por su distancia con respecto al centro y porque las fuerzas centripeta y centrífuga que operan complementariamente en ella la obligan a dirigirse, al mismo tiempo, hacia su origen y hacia su posible destino: hacia el ámbito peninsular del cual procede y hacia el sugestivo horizonte atlántico que esa visión inaugura y que condiciona de modo decisivo la personalidad insular, y sus modos de expresión, desde el último tercio del siglo XIX hasta hoy.

Pero la experiencia dialógica galdosiana culmina en un estadio más avanzado aún: la novela epistolar; donde hasta la función conductora del narrador desaparece, para dejarnos ante la perplejidad elocuente del documento escrito... por otros, por los personajes de ficción que, si bien inventados por el autor, tienen ya realidad y autonomía suficientes para comprometerse con su propia palabra, con su propio testimonio escrito. De esta forma no es sólo el lector quien se sitúa a ambos lados a un tiempo, sino también el autor: al dejarle toda la responsabilidad a su personaje, ve lo que éste último dice y lo que aparenta ser, pero descubre también —por el tono tan matizado y tan preciso de su voz o su escritura— quién es en realidad. Su doblez queda al descubierto, en tanto que se le ve afanado en la composición de su máscara, de una ilusión de sí mismo que le obliga a actuar con el debido decoro en el discurrir de la ficción.

Denunciar, como se ha hecho, y por parte de algún intelectual prestigioso, la falta de aliento poético y de una dosis suficiente de lirismo en los diálogos galdosianos, o tildar de “insoportables” las cartas amorosas de *Tristana* (a más de someterlas al agravio comparativo de las escritas por Juan Valera, en *Pepita Jiménez*) no puede ser interpretado sino como un lapsus, disculpable por la urgencia de la lectura o por el personal desacuerdo con esta novela en concreto. Si no, habría que pensar en un flagrante desconocimiento del tema. En primer lugar, debe recordarse que el lirismo niega toda distancia objetivadora, crítica e irónica; y que, en la misma dirección, la novela o el drama exigen —como explica Wayne C. Booth— que el lector “reconstruya paso a paso las distancias, a veces grandes, pero con frecuencia increíblemente sutiles, entre la visión de las cosas que se aprecia a primera vista y la valoración tácita del autor”<sup>5</sup>. Pero, en segunda instancia, también es claro que un juicio como el aludido, asentado sin duda en un rigor casticista que Galdós contradujo siempre, no ha comprendido en absoluto esa actitud doble (y por doble irónica) que inspira y da total sentido a la cuidadísima construcción dialógica o epistolar de nuestro novelista: sus diálogos y sus cartas no le pertenecen, pues no responden a estereotipos basados en la “inocencia” o en “experiencia” que en cada momento se maneja, sino que brotan de la peripecia misma para contestar críticamente —en función de lo que los personajes son o quieren ser— esa realidad convencional y estereotipada (ésta sí) que los mismos habitan. Habría que preguntarles, a quienes así se pronuncian, si no fue eso lo que genialmente descubrió Cervantes, y dejó asentado para siempre en la novela moderna.

## II

Pero Galdós es también un insular atlántico trasterrado a la Corte: en ella vivirá hasta su muerte (salvo esporádicos viajes a las islas) y en la bulliciosa vitalidad de la capital encontrará, desde el momento mismo de su llegada, la razón sustantiva de su destino como escritor: la vertiginosa sucesión de acontecimientos y la formidable teoría de personajes que los protagonizaban o —sobre todo— los sufrían. Todo ello acontecía ante sus ojos atónitos y ansiosos de vida nueva. Otro aspecto decisivo para ese entendimiento completo de su obra que postulamos aquí. Porque ésta última nacerá del cotejo constante, del diálogo inacabable, entre el discurrir riquísimo de los sucesos y la penetrante observación —tan íntimamente matizada— que el escritor hace de los mismos. En el desarraigo de Galdós con respecto a su tierra natal operan diversos factores (aparte de las específicas circunstancias familiares, suficientemente aclaradas por sus biógrafos) que se hallan directamente vinculados a su condición insular, a esas fuerzas centrípeta y centrífuga que —como decía más arriba— la configuran. Por ejemplo, la necesidad de salirse de sí mismo para encontrarse, entenderse mejor, encontrándose con otros; con *el otro*. El insular no es completo si no se sabe parte de un contexto más amplio, ése cuyo sustrato plural lo ha ido constituyendo a lo largo de su extraña evolución histórica; nada es si no se siente ciudadano del mundo. Y al salir de sí mismos, deja de creerse centro del mundo y atempera su lógica autosuficiencia empedregadora para construir una nueva visión de las cosas, teñida por la incertidumbre del desarraigo y por la plena conciencia de que ese otro también es él mismo.

De esta forma, la necesidad inicial que lleva a Galdós a instalarse en Madrid, se torna muy pronto en entusiasmo: su mirada se enfrenta allí a lo establecido, a lo presuntamente inamovible (historia, ideología, moral), pero también conoce, de primerísima mano, el padecimiento de la historia, las imposiciones agresivas de la ideología, las perturbaciones de la moral. Su mirada, que ya viene cargada del escepticismo consustancial a su origen, pone todo aquello en duda, lo analiza críticamente; y esa realidad empieza a vivir ante él vertiginosamente, con un sentido muy distinto al que su apariencia ofrece, con un sentido de verdad *novelesco*, y que muy poco tenía que ver con el que hasta entonces habían ofrecido aquellos perceptores catastrales de la realidad (o, todo lo más, agudos notarios de lo evidente) que fueron Mesonero Romanos y los otros costumbristas de su tiempo; erróneamente considerados, en más de una ocasión, como precursores de la novela realista de fin de siglo. La mirada de Galdós es la mirada del otro en la cual el uno —al verse reflejado— puede descubrirse a sí mismo y puede establecer un diálogo con su propia identidad hasta entonces sólo presuntamente conocida, pues su realidad nunca había sido vista como era de verdad: plural y cambiante; heterogénea y compleja; con toda su crueldad y con toda su ternura; en su más o menos sólida apariencia y padeciendo sus más características deformidades. La genialidad de Galdós no está en el puntual conocimiento de la historia española, del que siempre hizo gala (a eso podía acceder cualquier, con disciplina o voluntad de estudio), sino en haber alcanzado sus razones más profundas, y —sobre todo— en demostrarlas por medio de una mirada heterodoxa y subversiva.

Todos sus biógrafos coinciden en señalar algo que, de tan repetido, ha llegado a convertirse en lugar común: Galdós asistía a ese espectáculo vibrante del Madrid de su tiempo

(en los salones, en las calles, en los centros de decisión política) desde su pasividad de observador atento y silencioso. En las tertulias distendidas, en las conversaciones más o menos trascendentes, el escritor apenas intervenía, aunque nunca se mostrara ajeno o indiferente. Antes bien, cualquier gesto suyo, cualquier cambio de postura, la más leve insinuación, llevaba implícito un juicio elocuente y decisivo sobre la cuestión. Juicio que, además, introducía siempre —desde el escepticismo o el humor, desde la ironía o la sabia comprensión— un elemento perturbador, distorsionante, crítico. Así escribió también: manejando el vehículo expresivo con una riqueza mayor que la simplemente verbal, o literal; incorporando al lenguaje toda esa zona de matices, dudas, ambigüedades, intenciones dobles o triples, que no sólo lo soliviantan con sorpresa, sino que revelan su condición viva, plural, metamórfica; capaz de cambiar, precisamente, esa realidad con tanto esmero preservada.

Y esos son, justamente, los rasgos del habla insular, la marca que esa lengua española atlántica dejó, de forma indudable, en la literatura moderna, desde el siglo XVIII en adelante. Galdós pertenece a esa tradición; y con los escritores insulares de la modernidad debe ser emparentado por ello (no es anecdótica la admiración que hacia su obra y hacia sus personajes sintiera *Alonso Quesada*, por ejemplo). Y no podría entenderse el rechazo que hacia él sienten los noventayochistas (Galdós no fue sino un adelantado de la percepción crítica de la torcida realidad histórica y moral de nuestro siglo XIX), en especial por parte de Valle-Inclán, con quien tantos puntos de contacto tiene el novelista insular, si no tuviéramos ya pruebas fehacientes de cuán difícil resultó, para los escritores del 98, la comprensión de la modernidad en tanto que conciencia cosmopolita. De ahí las flagrantes contradicciones en las que incurrieron estos últimos. De cuán mal entendieron siempre su propia imagen, cuando les venía devuelta por el reflejo producido en el *otro atlántico* que resultaba ser ellos mismos. Pues bien, desde esa particularísima posición observó (y expresó) Galdós la realidad de su tiempo. Fue esa perspectiva plural la que lo hizo, antes que escritor, *novelista*, la que lo convirtió en el novelista moderno por excelencia que hoy es.

En vez de reproducir (y corroborar, por tanto) con minucioso rigor los perfiles de la realidad que cuidadosamente observaba, Galdós prefirió objetivar esa realidad, transformarla en otra donde concurren presencias y actitudes diversas, y también una variedad de voces, para manifestar así —de modo autónomo— una disidencia abierta y sin ambages, con respecto a aquella pretendida realidad uniformadora; disidencia, también, con respecto a lo que se entendía como lógica de los comportamientos en función de unos determinados modos de vida, de unos determinados credos ideológicos o éticos, o en función de unos determinados medios expresivos que confirmaran tal orden preciso. Su lenguaje se resistió siempre a la norma; la rebatía una y otra vez. Porque se trataba de un lenguaje no castizo sino dialectal, pero donde lo dialectal no se quedaba en una superficie fonética o en el pintoresquismo del léxico; es más, nada de eso afectaba a la prosa galdosiana. Lo que de dialectal hay en esta escritura debemos encontrarlo en la despierta vitalidad de sus estructuras o en sus característicos recursos expresivos; en una constante sorpresa y novedad que emana, sin discusión, de su carácter esencialmente irónico y descreído.

## III

El arraigo popular del microcosmos galdosiano se ha confundido siempre con el estereotipo costumbrista. Se habla, repetidamente, de cómo Galdós se acercó a la lengua y a los ambientes populares, representándolos en un fiel testimonio de su tiempo. No es así, de modo absoluto. Nunca fue nuestro novelista un escritor de *cuadros* de costumbres, sino de *peripecias* novelescas; no fue un constructor de *tipos*, sino un alumbrador de verdaderos *caracteres*, cambiantes, complejos, plurales... Nunca manejó el lenguaje con reverencia hacia los modelos que sus personajes, presuntamente, debían utilizar, de acuerdo con su condición, sino que el lenguaje brotaba de la realidad de aquéllos, en tanto que criaturas que, en el espacio y tiempo de la novela, debían pronunciarse y comprometerse con su voz y con sus opiniones, contrastándolas entre sí y con el contexto en que aquella peripecias debían cumplirse. Atendamos a las palabras del propio Pérez Galdós, cuando define la conquista del lenguaje popular para la novela, que tan venturosamente —afirma— llevó a cabo su entrañable amigo José María Pereda:

la gran reforma que ha hecho, introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles. (...) Una de las mayores dificultades con que tropieza la novela en España consiste en lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente. Oradores y poetas lo sostienen en sus antiguos moldes defendiéndolo de los esfuerzos que hace la conversación para apoderarse de él; el terco régimen aduanero de los cultos le priva de flexibilidad (...) Cualquiera hace hablar al vulgo, pero ¡cuán difícil es esto sin incurrir en pedestres bajezas!<sup>6</sup>

Subrayaré dos o tres matices que me importa considerar: celebra Galdós, en primer lugar, *la fusión artística* de las formas, incompatibles para *nuestros retóricos más eminentes*, del lenguaje popular y el lenguaje literario. No consiste la revelación de Pereda, por lo tanto, en incurrir en *pedestres bajezas*, sino en dejar al lenguaje literario en disposición de *reproducir los matices de la conversación*, para que el instrumento narrativo se haga mucho más rico y más capaz. Quisiera insistir en el carácter mixto, plural, de esta operación, por lo que inmediatamente veremos. El novelista insular, que ha subrayado el interés de aquel alumbramiento perediano, avanza hasta un estadio ulterior a esa conquista que —nos dice directamente— tenía la limitación de su rotunda seguridad, de ser algo definitivamente conseguido. Si Cervantes intuyó genialmente que la novela de caballerías había llegado a convertirse en exhausto estereotipo, al ser el género popular por antonomasia de la literatura de su tiempo, e imaginó la prodigiosa ficción del *Quijote* para volverlo del revés y lanzarlo contra la imagen decadente de su sociedad (es decir, si utilizó una conquista que se consideraba definitiva para ponerla en duda u observar sus otras posibilidades), Galdós hace lo mismo —no menos genialmente— con las novelas de folletín que también confundían y estragaban las mentes de aquellos ávidos lectores de la recién nacida burguesía de su tiempo.

Retomemos las referencias anteriores. La lengua literaria de Galdós también se constituyó como un precipitado de elementos expresivos que venían, indistintamente, de los

rigores de la norma y de la peculiar e inestable agitación del habla más viva y creadora. Lengua literaria que es producto de una "fusión artística"; aunque para conseguirla no sacrifica a ninguno de los dos sumandos que la conforman en beneficio de los otros, todos ellos se contemplan recíprocamente, dialogan entre sí y crean esa particularísima expresividad basada en la continua doblez irónica (y hasta humorística) que tiñe toda la prosa galdosiana y acaba con la grandilocuencia y la seguridad que una escritura casticista había reverenciado excesiva y erróneamente. Galdós acaba con un concepto de realismo que se *habla instalado* en la novela europea de su tiempo y que supuso un freno para la conquista de la novela contemporánea. "Apenas hay páginas en Galdós —escribe Ricardo Gullón— donde el lenguaje no transforme la sustancia, o, mejor dicho, le devuelva su autenticidad, eliminando lo pomposo y petulante añadido por la falacia del quiero y no puedo"<sup>7</sup>.

Eso es así porque Galdós venía de oír *otro español*, venía de manejar otro acento y de entender el contenido (y la función) del lenguaje de otra manera: como interventor y alterador de la realidad, como matizador constante —desde una perspectiva escéptica— de las fórmulas que el idioma había consagrado y que eran, a aquella luz y entonces más que nunca, una máscara o un velo colocado ante una realidad que, a pesar de su evidente descomposición, se quería preservar a toda costa y de un modo absurdo e imposible. Eso es así porque Galdós venía, precisamente, de la frontera de la modernidad, donde el lenguaje coloquial no era ya el lenguaje congelado de lo pintoresco o costumbrista, sino que se alzaba como crítica constante de sí mismo, basada en su fugacidad, en su condición efímera y cambiante; pero apoyada también en su extraordinaria viveza y en su vertiginosa repentización; donde se había entendido muy bien, gracias al trasiego de gentes y culturas, de voces y apariencias, que el lenguaje de la urbe iba a definir paradigmáticamente al hombre complejo y diverso, dramático, que inauguraba el siglo xx; y donde se entendía (y se realizó literariamente, tanto en la prosa como en la poesía) que un lenguaje así, por muy realista que pretendiese ser, tenía siempre la posibilidad de expresar algo más que todo aquello que existe por sí mismo y "tiene presencia entera sin que el hombre vaya en su ayuda", expresar a esos "fantasmas que precisan del hombre para perdurar" y al "hombre que necesita que perduren sus fantasmas"<sup>8</sup>.

No es extraño, pues, que en contacto directo con el habla tan expresiva del Madrid de su tiempo, Galdós se sienta atraído por tanta y tan singular vitalidad como en ella podía hallar; y que ese centro de atención lo constituya —además— una lengua urbana, plural, metafórica, en continua alteración; llena de matices subjetivos y de insinuante doblez. Y no sólo se siente arrebatado por su viveza, sino que acierta a elegir de ella los aspectos que resultan más vigorosos para la configuración de un orbe de ficción. Será él mismo quien subraye cómo "en la época chulesca la inventiva es más fecunda y el léxico más rico que en el período de majeza" que —según explica— es más castizo, y por ello "tiende más a la conservación de las formas". Aquella época chulesca que él caracteriza como "más decadentista con tendencia al desenfreno del individualismo aplicado al lenguaje", le interesa mucho más que la primera, "más galana y expresiva", y mucho más que una tercera cuya característica primordial será —según dice— "la mutilación de la palabra, el estilo telegráfico, la economía de saliva"<sup>9</sup>. Estas atinadas observaciones nos llevan hasta esa zona de expresividad donde el sujeto es capaz de alterar y de subvertir completamente la norma, porque se produce una interpretación



implícita de la realidad, al nombrarla de esa manera sugeridora y descreída: por eso habla de "inventiva más fecunda" o de —y esto es altamente revelador, para subrayar el sentido moderno que imprime a su lenguaje— "decadentismo (es la palabra que emplea) con tendencia al desenfreno del individualismo".

Los grandes renovadores de la prosa literaria española que fueron los escritores del 98 no entendieron ese cambio decisivo, porque —aunque sorprendidos ante su novedad— no supieron oír ese español de nuevo acento y peculiar ironía que llegada desde el Atlántico, desde las islas o desde América. Ellos prefirieron instalarse en una seguridad castiza y conservadora, y tradujeron el aristocratismo del creador contemporáneo que afronta el riesgo y la aventura del lenguaje (y con ello se siente, por perturbador, superior) en esa otra imagen, de una superioridad didáctica y de una moralidad estricta, celosa de la tradición, con la que —muy pronto— marcaron distancias con respecto a esa lengua española que les venía del otro lado. Idéntica distancia establecieron con respecto a Galdós; pues aunque este fuera un precursor de sus mismas preocupaciones reformadoras, no sintonizaron con él: su lenguaje, por pertenecer a una tradición diferente y recién inaugurada, los desconcertaba tanto como el de los modernistas ultramarinos que —por los mismos años— estaban abriendo el primer espacio verdaderamente contemporáneo en la literatura española.

Notas

<sup>1</sup> Hay quienes explican cómo sus argumentos novelescos no son otra cosa que una puntual extrapolación de acontecimientos que Galdós pudiera conocer, de primera mano, en sus años insulares: acontecimientos familiares próximos, relaciones sociales más o menos características, personajes que atrajeron su atención...

<sup>2</sup> Vid. *Canarias en Galdós*. Las Palmas, 1979.

<sup>3</sup> Vid. *El signo y el garabato*. México, 1973.

<sup>4</sup> Vid. Prologo a *Realidad*. Taurus. Madrid, 1977.

<sup>5</sup> Vid. *Retórica de la ironía*. Taurus. Madrid, 1986.

<sup>6</sup> Vid. Pérez Galdós. *Obras Completas*, tomo VI, pp. 1.439 y ss. Aguilar. Madrid.

<sup>7</sup> Vid. *Técnicas de Galdós*. Taurus. Madrid, 1970.

<sup>8</sup> Vid. María Zambrano. *Filosofía y poesía*. Fondo Cultura Económica. Madrid, 1987.

<sup>9</sup> En "Guía espiritual de España". Vid. *Obras Completas*. Edición citada, tomo VI.