

¿POR QUE ES REALISTA LA NOVELA DE GALDOS?

M.^a Teresa Herrera del Castillo

Indudablemente, el hecho de poner en tela de juicio la existencia o no de *realismo* en la narrativa galdosiana, una cualidad que por otra parte consideramos como intrínseca al novelista desde nuestro primer acercamiento a un texto literario, en la adolescencia, puede parecer, en modo alguno, un auténtico desafío por todo lo que ello conlleva; en efecto, tal atrevimiento no sólo supondría la ruptura de esquemas asumidos hasta el momento sino también la impugnación de cuantas hipótesis se han vertido al respecto, que constituyen la prueba más feciente de un saber cultivado con delicado y riguroso esmero por parte de numerosos entendidos en la materia. No se trata pues, de analizar lo analizado, de juzgar lo sobradamente juzgado, en la medida, en que, introducirnos en la obra creada por Don Benito supone relacionarla instantáneamente con una especie de *verismo*, con una conducta o manera de ser del que se ajusta más a la realidad que a la abstracción —el gran desafío romántico— y que parece hallar su ideal narrativo abordando directa y abiertamente el mundo que lo circunda; desde esta óptica y sin olvidar que Galdós forja sus novelas dentro de los límites designados al movimiento realista (2.^a mitad del siglo XIX), un movimiento asincrónico con respecto a Europa pero igualmente intenso, que logra asentarse en nuestro país, nada debe ser puesto en entredicho. Ahora bien, ello no exime de pensar en la presencia de indicios, de elementos que no se ajusten a esa “nueva forma de ver el mundo” que, efectivamente están presentes en sus historias y laten con enérgica fuerza —reparemos, si no, en los encuentros amorosos, al gusto romántico, en la naturaleza que aún porta la llama sentimental de un desconsolado amante, en el alza de categorías humanas a otras más divinas, todos ellos como únicos supervivientes de esa ya obsoleta manera de sentir—. Si partimos de esta premisa, se podría cuestionar la existencia de vestigios románticos en Galdós, a pesar del desfase cronológico; o de reminiscencias naturalistas, representantes de esa estética inmediatamente vecina, la personificada en Zola, de evidente repercusión continental. Empero, el realismo de Galdós se deduce de sus obras a poco que profundicemos en ellas y de este fundamento debemos partir, sin que los posibles indicios de caducos movimientos planteen algún problema a la hora de emitir un juicio sobre el mismo. En nuestro propósito, en definitiva, traspasar lo puramente epidér-

mico, lo superficial, sin que un primer sobrevuelo por la lectura nos impida ahondar en lo más profundo y críptico de la narrativa del escritor, intentando aterrizar en la misma con suma lentitud y sutil cuidado; y ello es obvio si aceptamos que cualquier obra literaria lleva inmersa infinitos mensajes ocultos, disfrazados de palabras y oraciones que pueden descifrarse a poco que nos adentremos en el texto; y en ello si que se encuentra contenido nuestro gran reto: el de justificar, en la medida de lo posible, ese realismo galdosiano.

Hablar de la narrativa de Don Benito "el garbancero" es pensar, en primer lugar, en la gran *capacidad retratística* que posee; en efecto, nadie como él ofrece un abanico de posibilidades temáticas, limitadas en cuanto al número pero tremendamente reveladoras y contenedoras del espíritu que lo embarga, un sentir contradictorio y hasta cierto punto rebelde que se esfuerza en mostrar la realidad vivida por él mismo a la que conocía perfectamente, sin prejuicios ni temores a posibles represalias; y es así como se atreve a enseñar la sociedad madrileña, un aniversario en pequeño al que, sirviéndonos de la oposición inaugurada por Sarmiento, considera *barbarie*, en la que habitan unos individuos que deambulan de un lado para otro en busca de unos ideales absurdos pero necesarios para medrar en ella; unos personajes repetitivos, movidos por el ansia de acceder a lo inaccesible, de alcanzar lo inalcanzable, y ese ideal falaz toma forma concreta en *el dinero* o como lo ha dado en llamar algún crítico *locura crematística*¹; en el anhelo de aparentar, un deseo en el que *"las damas parecen duquesas y no son más que esposas de tristes empleados que no ganan para zapatos"*², que *"veranean con dinero prestado"*³; en la adopción de una actitud *kitsch* ante las cosas y ante la vida, actitud que supera cualquier intento filantrópico; en la búsqueda de la verdad en mundos supraterráneos que den sentido a su existencia; una sociedad que adolece de *riqueza y pobreza*, de personas carentes y pudientes, en la que *"la suprema felicidad consiste en tener mucho dinero y casarse con un tonto"*⁴, de *religiosidad y ateísmo*, de *fidelidad y adulterio*, de *estoicismo inicial y reacción final*, de *aspereza*, una tosquedad sinónima de egoísmo, de ingratitud, y *ternura*, de *niños y mayores*, de *mujeres y hombres*; y todo ello se refleja en esa sociedad corrompida por el vicio de los valores mundanos que, utilizando el juego paronomásico, es suciedad y podredumbre; y es que, ya lo advierte Galdós en boca de uno de sus personajes *"somos así los españoles. Desollamos vivo a un hombre y en seguida le apretamos la mano, y en esto se basa la holgazanería, la idiosincrasia nacional"*⁵; y esta serie de calificativos se justifican en esos ideales, dignos de absoluta y tajante condena.

Si somos observadores, repararemos en que no fue Galdós el primero en adivinar las posibilidades temáticas que este microcosmos y todo lo que en él se desenvolvía le brindaba: en efecto, contamos con la aportación de *Masonero Romanos*, ejecutor y visionario de una sociedad estratística que no pasó al museo de la Historia por lo idealizada y, consecuentemente, falaz de la misma; o de Don Cristóbal del Hoyo, que en su *Madrid por dentro* resalta los valores que la sustentan, a los cuales le concede especial atención; el Vizconde del Buen Paso, en este sentido, merece ser homenajeado desde estas páginas en tanto que, además de plasmar aquel ambiente a la perfección, sin omitir detalle alguno, hace uso de una técnica paradójica —por el subjetivismo que lleva implícita, dentro de un siglo objetivo por antonomasia—, enfrentándose, de este modo, a las trabas que la razón neoclásica le supuso. Hasta ese instante, nadie había osado retratar las clases sociales que allí luchaban por

subsistir, con lo cual nos atreveríamos a hablar de revolución en la medida en que este reto supone una nueva ruta de acceso al cosmos; y este procedimiento es el elegido por Galdós para fraguar sus novelas, unas novelas de objetivos idénticos que la realizada por aquél, pero de coordenadas temporales y espaciales distintas; si bien supo Don Benito adornarlas de una técnica nueva, desconocida hasta entonces, en la que se halla contenida su gran consecución. Evidentemente, la sociedad es fuente inagotable de temas sugerentes, de ahí que el mismo Pío Baroja coronara la gran preocupación galdosiana en *La busca*, novela en la que se esfuerza por ser fiel a esa realidad en claves de objetividad, una objetividad que le aporta esa frialdad reinante a lo largo de toda ella, a la manera científica. Todos, en definitiva, se esforzaron en visionar lo que ocurría, lo que preocupaba, lo que pensaba aquel organigrama rebosante de dilemas, unos dilemas que responden, sin lugar a dudas, a sus propias inquietudes personales.

Pero centrémonos en Galdós: efectivamente, no sólo se limita el novelista a mostrarnos la cara interna del Madrid decimonónico sino también la que se ve, la externa, una cara hasta cierto punto objetiva, dotada de descripciones suntuosas en cuanto al lujo de detalles que saltan a la vista y cautivan al lector; unas descripciones examinadas palmo a palmo, con nombres de calles, de lugares, de reyes; lacónicas, objetivas, una objetividad que representa el escondite de la subjetividad galdosiana, traducida en crítica; en él nada está fuera de su sitio, todo se describe en el momento preciso; y ello sólo podía ser obra de un verdadero observador, de una mente inquieta, preocupada por informarnos de todo y de todos; y no sólo contienen sus historias datos basados en la observación directa sino que además constituyen un depósito valiosísimo de conocimiento en el cual se vierte todo el saber adquirido a lo largo y ancho de su vida; de ahí que no falten en ellos datos referidos a la *oftalmología*, materia que tanto le interesó, al verse azotado por dolencias de esta índole; y no es casualidad de esta manera, que el genio se obsesione por crear personajes mermados de la vista, hecho que encierra cierto atisbo autobiográfico, un trasunto de su propia vida: pensemos, si no, en el protagonista de *Marianela*, en Don Francisco Bringas, personaje de *Tormento* y de *La de Bringas*, portador de una ceguera momentánea; en María Egipcíaca, fêmea de *La familia de León Roch*, cuyo delicado dolor le hace perder, además de la noción del mundo y con ella la de la vida, la visión; son éstos personajes conflictivos, atormentados en cierto sentido, carentes de luz pero rebosantes de saber; y he aquí el logro real que es, a la vez, paradójico: mediante personajes desvaídos físicamente Galdós es capaz de captar nuestra atención para hacernos reflexionar sobre la sociedad —remitámonos a la cita en la que Francisco Bringas muestra claras dotes visionarias, a pesar de su obcecación, y “*ve, percibe, las medias encarnadas y muy finas con que un día sorprende a Isabelita*”⁶, y que no es más que un ferviente pretexto para lanzar una dura crítica a esos ideales materialistas que envuelven al mundo que le tocó vivir, un mundo en el que éstos constituyen sus víctimas más directas—; de ahí el desfile de individuos enfermizos, de Francisco de Bringas, de María Egipcíaca, de Luis Gonzaga, de Ramón Villaamil, de Pedro Polo...; de niños famélicos —Isabelita, Luisito Cadalso, Monina, Marianela...— que se debaten entre la vida y la muerte y que son el más diáfano ejemplo en ocasiones de pobreza, en otras de riqueza; y es que todo en Galdós es intencionado, toda causa lleva aparejada un efecto, todo posee un objetivo, un propósito; su mundo es el mundo de las paradojas, *de los viceversas*⁷, como él mismo lo califica, a pesar

de hallarse disfrazado de un derroche de saber variopinto en el que se combina *medicina*⁸, *pedagogía*⁹, una pedagogía que ensaya con los niños, sus amigos inseparables, *arquitectura*¹⁰, *pintura*¹¹, *culturas diversas*¹², *carpintería*¹³, *sastrería*¹⁴, *astronomía*¹⁵, *agricultura*¹⁶, *tauromaquia*¹⁷, *gastronomía*¹⁸... y ello analizado con profunda crítica, una crítica igualmente intencionada directa e indirectamente que en numerosas ocasiones se convierte en *irónica*, en tanto en cuanto las posibilidades designativas de este procedimiento son múltiples y Galdós es consciente de ello; ahora bien, la consecución de tal logro no supuso un freno en su producción, una producción basada en artimañas apuradas hasta el extremo de rozar el *sarcasmo*, con retazos socarrones, humorísticos, que llegan a convertirse en *caricatura*, deformaciones que, por extensión, proyecta sobre sus personajes —nariz de Rosalía¹⁹, extrabismo ocular de Quintina y Ponce²⁰, cojera de Guillén²¹, aspecto animal de las Miau²²...—, y sobre esos ideales a los que nos hemos referido; así se atreve a murmurar en torno a terrenos inasequibles, como la propia Fe, de la que posee serias dudas; la religión es para él “*el culto al que las devotas asisten, mortificándose en cómodas sillas reclinatorias, rezan sobre cojines y limpian con sus colas el polvo de las iglesias*”²³; empero, no sólo nos presenta el hecho de forma general sino que tal inquietud la invierte en personajes, que serán los máximos representantes del sentir incrédulo —así surge León Roch, acusado por su propia familia (principal exponente del otro sentir) de no profesar la religión católica y es tachado de “*miserable ateo, infame materialista*”²⁴; Víctor Cadalso, uno de los protagonistas de *Miau*, al que “*la antorcha de la fe se le había apagado hacia tiempo*”²⁵; Galdós, haciendo uso de un antagonismo maniqueísta que oscila entre el bien y el mal, se complace en presentar las dos caras de una misma realidad; y por ello no prescinde de esculpir figuras contenedoras de tales preocupaciones, como los *sacerdotes* que recorren las páginas de sus novelas, que en ocasiones representan la personificación irónica en materia religiosa, haciendo reflexionar a partir de su experiencia a los que se suscriben a sus enseñanzas, desatando entresijos o incluso siendo cómplices de un acto; *seres omnipotentes* al gusto balzacquiano que se presentan envueltos en la estela del elemento romántico por excelencia, el onírico, usado para introducir en él a las víctimas sociales que una vez más se empeña en mostrar —María Egipcíaca, Rosalía, Pepa Fúcar, León Roch...—, y que son capaces de descender a la categoría humana para actuar como tales —véanse, así, los encuentros de Luis Cadalso con Dios en un mundo inimaginable, un Dios que tiene poder para *juzgar* a los malos y *condenarlos*, adoptando una actitud burlona²⁶; o la capacidad imaginativa con que Galdós retrata el universo celeste y el hogar de Lucifer²⁷, obra de un hombre perspicaz, que puede visionar lo que no se ve; y todo esto sin eludir la utilización de *símbolos cristianos* con los que llega a establecer una verdadera postura lúdica en el amplio sentido del término²⁸, invocando a todo un arsenal de santos —acudamos a *Miau*, en donde se menciona a San Antonio, San Blas, San Juan, Santa Lucía, San Lucas, San Lorenzo, San Luis, San Prudencio, Virgen de los Dolores, agua de Lourdes... Evidentemente, no se pone en duda la *sagacidad* del novelista, practicante de la *ironía*, una ironía que, como ya advirtió algún crítico, se muestra en todas sus facetas: situacional, verbal —con juegos onomatopéyicos y semánticos— y actancial, y que no presenta más que ese otro lado de la realidad madrileña o si se quiere, una misma realidad degradada, acompañada de *incisos personales* por si cupiera duda, así como ese *átvagar a solas*, esos soliloquios al estilo de Joyce en los que los personajes y él mismo se

suscriben a la preocupación y la ratifican por medio de conclusiones tajantes que, además, aportan mucho más conocimiento; sin embargo, si observamos su técnica, el soliloquio aparece provisto de una doble funcionalidad: la meramente informativa, científica, y la de servir de sustento a los conflictos que sus héroes mantienen; en efecto, hacíamos mención anteriormente a su gusto por poner en acción personajes repetitivos, similares en cuanto al carácter pero diferentes en apariencia; y no sólo hablamos de repetición desde la óptica numérica —téngase en cuenta que su producción sigue un hilo de continuidad en la que ellos nacen, crecen, se reproducen y desaparecen—, sino en cuanto a ese carácter contradictorio, que se debate entre la impasibilidad y la acción, entre el estoicismo y la sublevación, función además, que desempeñan los extensos monólogos que se despliegan por sus historias, el más claro exponente de ese sentir afligido; no es de extrañar que tal procedimiento cobre vida mediante la síntesis mimética de un puñado de individuos ante un mundo que les empuja pero al que aceptan de buen grado para posteriormente sublevarse contra él, no sin antes pensar en la autodestrucción; así pues, todos los personajes galdosianos rondan esta idea, una idea que muestra debilidad externa y que se torna dureza cuando de su interior ebulle una enorme fuerza moral; una situación de la cual sólo se sale huyendo; una huida del bullicio que consideran la válvula de escape de una España gastada, de una sociedad derrotada que nada les satisface, hacia la que personifica “la recepción de inocencias de costumbres y verdadera igualdad”²⁹ (...), donde “a nadie se le pregunta lo que piensa”³⁰; y es justamente en la carente de valores en la que viven Agustín Caballero, cuya actitud final, rebelde, dista mucho de aquélla que se corrobora en los primeros capítulos, en los que su debilidad es la nota dominante; León Roch, que osa saltarse las normas y despertar de esa aletargada disposición subyugada en la que era consciente de su esclavitud ante las leyes que regían su tiempo, sin eludir esa idea de suicidio³¹, para finalizar invocando a la libertad, una libertad que sólo se concibe en lejanos lugares, en países de distinta idiosincrasia; no falta en él una predisposición a la reacción que lo convierte en un “anárquico social”³², al igual que el primero; Ramón Villamil, un individuo de comportamiento pacífico en gran parte de la obra de la que es protagonista, que parece aceptar su injusto destino con suma resignación pero que se recupera de ese caos psicológico y salta a cautivar la atención del joven lector en los últimos capítulos, con un desgarrador y sorprendente canto a la lucha por unos principios que nos corresponden por merecimiento y constancia: “sed libres, independientes, y no tengáis cuenta con nadie”³³ (...) “haced todos los disparates que se os ocurran, jóvenes, y pecad todo lo que podáis, y reiros del mundo y de sus incumbencias”³⁴, nos dirá el cabeza de familia de los Miau; y es curioso contemplar cómo los individuos creados por Don Benito se refugian en esos mundos más coherentes que el nuestro —no se debe olvidar que estamos en pleno auge de la formación de las nacionalidades, portadoras de ese nuevo espíritu, un espíritu renovado, abierto a ideas más innovadoras—; de la misma forma que Amparo, Rosalía, María, Abelarda... representan esa disconformidad, a veces dura, otras excesivamente tierna, ante una realidad idéntica; todas ellas, como los tipos masculinos, monologan, hablan a solas, intentando encontrar respuesta a todo ese corpus interrogatorio que se formulan, del cual no existe respuesta fidedigna pero que las conduce a plantearse el fin último: la reclusión; y es que consideran que la única forma de cumplir el castigo por haber actuado en contra del poder supremo, esto es, la sociedad, es ingresando en un convento,

lejos de lo que, en su momento les inspiró desobediencia —Abelarda, apoyada por Víctor, Amparo por Rosalía, María por ella misma...—; y este claro síntoma de abandono, esta desconfianza general se hace patente, incluso, en el aspecto físico de los personajes; de ahí, según observo, la presencia obsesiva de *la barba* o en última instancia del abundante pelo en el hombre que, como ya advirtió Borrello “*es uno de los elementos biológicos menos dotados de expresividad e inteligencia y que manifiestan rusticidad, incultura, descuido físico*”³⁵, o lo que es lo mismo, índice de barbarie; basta acudir al aspecto de cuantos hombres desfilan por sus novelas para sentenciar el hecho, desde León Roch, “*moreno de color, expresivo en su mirada, poseedor de una barba negra al igual que su cabello*”³⁶ hasta Ramón Villaamil, “*de barba corta, rala y cerdosa, con canas distribuidas caprichosamente, formando ráfagas blancas entre lo negro*”³⁷, además de diversos personajes relacionados con ellos como Mendizábal, “*cuya barba se dividía en tres compartimentos flácidos, de pelambre gris y ralo*”³⁸, Guillén el cojo, “*de barba oscura y corta*”³⁹, sin dejar de mencionar a Francisco de Bringas en el que Galdós se detiene a analizar “*su cabello gris, espeso y su copete piriforme*”⁴⁰, y Agustín Caballero “*con barba, cara y bigote poblados*”⁴¹. Todos, de alguna manera, se esconden detrás de ese mentón cubierto de cabello del mundo subversivo, paupérrimo, desolador que crece a su alrededor y que incluye, además, al Ser Supremo, Dios, un Dios “*de barbas blancas*”⁴²; un cosmos en el que también las mujeres demuestran esa escasez a través de *objetos materiales* —la opulencia de vestuario de Rosalía, Carolina Pez o Milagros Tellería, evidente indicio de pobreza moral o Amparo y Refugio, las Miau, cuya pobreza constituye un hecho natural y azaroso que las aleja de las primeras por el aspecto externo y, en consecuencia, por el interno; en efecto, los héroes galdosianos aparecen contenidos en los bloques diferenciados estadísticamente, cuyo móvil es el asunto económico; de ahí que Refugio y Amparo, Abelarda y Milagros se contrapongan a Rosalía y la de Pantoja respectivamente, por la carencia de unas frente a la abundancia de otras; sin embargo, “los pobres” están dotados de una fuerza moral que les ayuda a salir del abismo en el que se han introducido, pasando del tormento a la claridad, de la tempestad a la calma —recuérdese el cambio producido por Amparo, que pasa de ser la mujer buena y blanda que se empequeñecía ante las palabras de su hermana Refugio, a la dura y hasta indócil criatura del final, capaz de hacer frente a lo que antes era motivo de tantas lágrimas; o Abelarda Villaamil, cuya condición económica le lleva a sentirse infravalorada, indigna de amor, y que nos remite a la tierna y dulce Mariáncla—; obviamente, las diferencias sociales se ponen de manifiesto en sus obras, lo que se puede constatar claramente en el magnífico retrato, intencionado e irónico, que realiza a partir de la descripción de una plaza de toros en cuyos tendidos los individuos se disponen en virtud de la clase social a la que pertenecen, a gozar del evento: así pues, Galdós ironiza y critica tal división y a la fiesta nacional, utilizando como herramienta esta última, de la cual se sentía terrible detractor⁴³; empero, ambas clases se interrelacionan y hasta se intercambian, produciéndose, en ocasiones, la inversión de términos que da lugar a una nueva paradoja; y es que Rosalía “la rica” no hubiera salvado su apretada situación de no haber sido por Refugio, “la pobre” en el binomio femenino. de la misma forma que Pura, la mayor de las Miau, sólo supera su escasez por la aportación de Ponce y de Víctor, a los que no soporta pero ante los que actúa sarcásticamente; ambas vertientes pecan de avaricia, una avaricia ramificada en afluentes que desembocan en un

mismo mar, un mar que es sociedad, y sociedad es carencia moral, una consecuencia de ese "querer ser" que los lleva de un "pasado glorioso", donde la familia Bringas, ubicada *"en una de las habitaciones de Palacio que sirven de albergue a los empleados del Real"*⁴⁴ (...) *"con un criado para cada uno"*⁴⁵, deben mudarse a un hogar más humilde, o en aquél en que las Miau nadaban en la abundancia, rodeadas de bellas suntuosidades; un hogar donde alternaban *"entredoses negros, con filetes de oro y lacas, y cubiertas de mármol, con sillería de damasco, alfombra de moqueta y cortinas de seda"*⁴⁶, para pasar a ahogarse en la auténtica miseria en la que la novela se desenvuelve. Todos los indicios apuntan, así pues, a esta tan esencial apariencia, la culpable del nefasto final en el que se envuelven los sagaces y los bondadosos; es más, Don Benito encierra la pretendida moraleja en individuos que se engloban en la misma clase social para poner de relieve su crítica; no faltan en él la contraposición entre León, antirreligioso, rebelde, sublevado, y María, ternura y belleza intrínseca, religiosa y practicante; entre Amparo, más idealista, débil, honrada, y Refugio, representante de la realidad, fuerte, vividora: entre Rosalía, envuelta en un áurea ideal, en una *estela rosa*, y Francisco Bringas, cuya religión es "la economía"; entre Ramón Villaamil, resignado y paciente, y Pura, apariencia y pretensión; entre Carolina Lantigua, todo credibilidad, y Pez, antirreligiosidad. Ahora bien, este hecho se nos brinda bajo múltiples formas, dentro de las cuales la toponimia juega un papel fundamental, una topografía que es paradójica, al igual que los nombres que se utilizan a lo largo de sus novelas, signos provistos de doble significado, que descubren los dos lados de la realidad; así toparemos con León, estoicismo inicial y *fiereza* final, María, *celeste* y *angelical*, criada en Avila, como Teresa la Santa, Pura, el más claro ejemplo de *impureza de acción*, Víctor Cadalso, de vida agitada y en cierto sentido, *llena de altibajos*, Amparo, de existencia *atormentada* desde la puesta en escena de su amado, Refugio, el *único asilo* de Rosalía, Isabelita Bringas, criada *como una reina*, Prudencia, todo síntoma de *negligencia*, Cándida, *astucia* y *apariencia*, Celedonia, familiar de religiosos *al servicio de un ateo*, Golfín, médico en *Marianela* y *la de Bringas*, *pillaje* y *sarcasmo*; o "la calle de Sante Fe", residencia de Pedro Polo, "de la Primavera", domicilio del anciano padre Nones, "de los Reyes", hogar de Quintina Cadalso, "del Amor de Dios", casa del prestamista de los Miau... Pero si, en realidad, llevamos el fenómeno a sus últimas consecuencias, repararemos en que son las mujeres las que contienen mayor dosis de heroísmo accional, en la medida en que son las que salvaguardan el honor familiar, las que *"por mucho tiempo hablan sido esclavas"*⁴⁷ (...) *"que tanto se habían sacrificado"*⁴⁸; heroínas que brillando con luz propia suscitan otra paradoja: mientras se empeñan en *supravalorar* esa honra, en torno a la cual gira en núcleo familiar, un corpus en el que el que lleva las riendas, el hombre, el débil de espíritu, claudica en su mujer, la dotada de mayor fuerza en la pareja —prueba del heroísmo femenino son los títulos con que Galdós gusta de encabezar sus historias, con evidentes reminiscencias románticas—; esa *dignidad* contenedora de valores morales —religiosidad, fidelidad, sinceridad...— se pone en entredicho cuando sobreviene la acción; de ahí que mientras María Egipcíaca y su hermano Luis Gonzaga dialoguen en torno al catolicismo, su familia comete numerosos pecados; mientras Rosalía da consejos y pide *"paciencia y serenidad"*, cuando sobreviene el acto no puede ser más impaciente e intranquila, atormentada y conflictiva; *la familia*, otra de las grandes preocupaciones galdosianas es, pucs, vista desde distintas ópticas, dentro de las cuales

reconoce abiertamente sus vicios y virtudes, mostrándose airoso cuando tiene que serlo así como alentador cuando tales preocupaciones encajan dentro de sus ideales; es así cómo se detiene y se atreve a juzgar *el ágape*, la institución matrimonial, a la que tacha de "*vida reglamentada, oprimida, compuesta de estrecheces y fingimientos*"⁷⁹, para posteriormente proclamar "*la necesidad de ella para el adelantamiento de las sociedades y el perfeccionamiento de las condiciones*"⁸⁰; en el fondo subyace una idea duplicada, gracias a la cual existe un campo de reflexión moral, hecho susceptible de la adscripción y consecuentemente preferencia del novelista a uno de los dos polos enfrentados.

Pero no todo en Don Benito se halla inmerso en un mar tempestuoso, oscuro y revuelto, sino que siendo fiel a ese principio arbitrario, *la ternura* aflora en sus historias con intensa dulzura, en la expresión diminutiva de –los nombres propios, hecho que obedece a la educación recibida por el escritor, una educación teñida de léxico insular, tan afectuoso, tierno y acaramelado, en franca oposición a la sequedad y tosquedad del lenguaje de los mayores; una dulzura que simboliza el mundo en miniatura representado por los diversos niños que pululan por sus capítulos, los hombres precoces que encierran, paradójicamente, *inocencia y sagacidad, torpeza e inteligencia, actitud pueril y madura*; unos individuos que sufren en su físico el mal social, traducido en enfermedades –Luis Gonzaga, María, Monina, Isabelita Bringas, Luis Cadalso... con un *fatum* desesperanzador, concertado desde su mismo nacimiento y que se palpa en la obsesión de sus padres por imponer su porvenir– Paquito Bringas y su amiguito Joaquinito, practicantes de una abogacía lúdica que se convertirá en realidad; Gustavo Tellería, que sigue "*la carrera genuinamente nacional*"⁸¹; Isabelita y Monina, que necesariamente deberán tocar el piano y hablar francés porque "*la música y los idiomas son indispensables para la buena sociedad*"⁸²; Luis Gonzaga, cuya madre alberga la esperanza de ver ordenado sacerdote a su hijo⁸³...; unos personajes que son queridos por sus mayores, por ser "*el refugio ideal*" de los desertores de una sociedad real; y es sorprendente analizar el grado de afectividad que proyectan sobre ellos, no sólo sus padres legítimos sino también los que por ley natural se vieron despojados de tal felicidad, al vedárseles la posibilidad de descendencia; para ellos, para Agustín Caballero, Isabelita, para Quintina, Luis Cadalso, para León, Monina, estos niños son los hijos que nunca tuvieron, considerados falazmente "*una enfermedad de nueve meses y una convalecencia de toda la vida*"⁸⁴ son, en realidad, la viva consecuencia de los mayores; y es que Galdós es consciente del potencial significativo que el mundo infantil le brinda y por ello se complace en recrear su saber pedagógico por medio de incursiones y reflexiones en torno al mundo de los grandes con perspicacia y picaresca, intencionalidad y sarcasmo; y es así cómo aborda los momentos más decisivos de sus planteamientos, cuyo resultado provendrá de la revelación de los niños que, como tales, juegan a ser criaturas, recreándose en sus juguetes, máximos exponentes de esa ternura e ingenuidad a la que nos hemos referido; así se justifica la presencia de *los animales*, del perro de Leopoldo Tellería, de la gatita de angora de María, de la jaula de pájaros de Gustavo, del perro de Luis Cadalso, "el Canelo", o el de Marianela; y es precisamente el mejor amigo de Cadalso el que aporta mayor dosis de afectividad e información, una información que se conoce a través de esos silencios reveladores en los que la palabra se hace innecesaria⁸⁵, y que muestran complicidad accional y coincidencia de parecer; y además la existencia de material lúdico en sentido estricto –las porcelanas de Pepa Fúcar⁸⁶, los

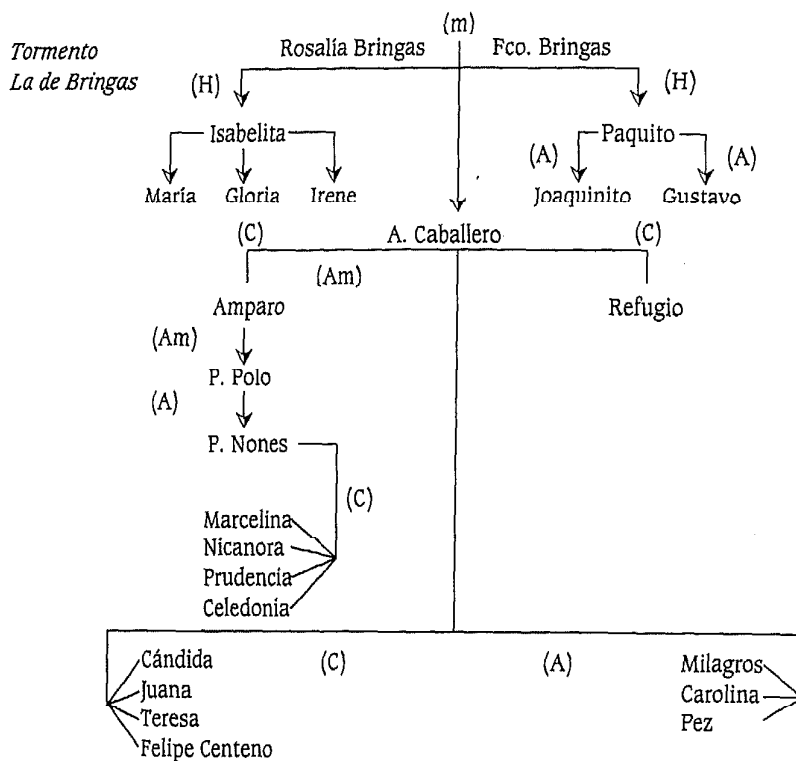
cachivaches de Isabelita⁵⁷...—, unos niños que representan el eslabón de la cadena que toma forma en *La familia*, el corpus consistente, duro e irrompible sobre el que descansa el principio básico; un núcleo que no siempre se halla en la civilización pero al que se busca desesperadamente⁵⁸, sobre todo los que, por el destino, se vieron obligados a salir de España; y el vehículo material que los mantiene en relación es *la epístola*, contenedora de información referente a ese mundo alejado en el que viven y que, paradójicamente, es más civilizado que el propio —cartas de Agustín Caballero a sus primos y amigos—, sin dejar de portar sentimentalidad de un amor desbordado— el de María por León, el de Polo por Amparo..., secretos nunca revelados en torno a los cuales gira el enigma de algunas novelas —*La familia de León Roch*, por ejemplo, con una técnica inicial y final idéntica, cíclica—, así como esa evidencia de pobreza que se traduce en súplica y que portan los mensajes que Villaamil envía a su benefactor; la familia, el único madero flotante tras el nefasto maremoto en el que la sociedad sucumbe, al que se agarran, incluso, todos esos personajes desprovistos de ella: “*la familia prestada que en corazón del solitario ocupaba el desierto hueco y se apropiaba del calor reservado a la propia*”⁵⁹, y toda esta visión desprecupada, complaciente y sin problemas se hilvana con la otra, la dudosa e insegura, constituyendo la columna vertebral sobre la que recae su importancia; y es que una novela no es grande porque tenga un argumento interesante, lo que se constata perfectamente en Galdós, el en que el análisis temporal, los personajes, la técnica empleada con todos sus elementos —ironía, reflexiones en primera persona, incisos, monólogos, sensaciones que conectan con el ya cercano movimiento Modernista...— simbolizan todo un corpus narrativo opulento y único cuya base principal es el *Realismo*, el que hemos intentado justificar en este somero estudio; un realismo funcional, porque todo en nuestro novelista posee tal carácter, que hoy por hoy se ofrece a ese público, a ese lector, capaz de entender esa otra forma de concebir el cosmos; un realismo que es real, tan real como la misma existencia.

Notas

- ¹ Montesinos, Prólogo de *La de Bringas*, pág. 19.
- ² *Tormento*, pág. 134.
- ³ *La de Bringas*, pág. 235.
- ⁴ *La familia de León Roch*, pág. 35.
- ⁵ *La familia de León Roch*, pág. 28.
- ⁶ *La de Bringas*, pág. 215.
- ⁷ *La familia de León Roch*, pág. 24.
- ⁸ *La de Bringas*, pág. 156.
- ⁹ *La familia de León Roch*, pág. 174-75.
- ¹⁰ *La de Bringas*, pág. 53.
- ¹¹ *Tormento*, pág. 132, 194.
- ¹² *Tormento*, pág. 58, *La de Bringas*, 131.
- ¹³ *La de Bringas*, pág. 55.
- ¹⁴ *La de Bringas*, pág. 120.
- ¹⁵ *La familia de León Roch*, pág. 135.
- ¹⁶ *La familia de León Roch*, pág. 169.
- ¹⁷ *La familia de León Roch*, pág. 176.
- ¹⁸ *La familia de León Roch*, pág. 341.
- ¹⁹ *La de Bringas*, pp. 190, 197, 247.
- ²⁰ *Miau*, pp. 94, 116.
- ²¹ *Miau*, pp. 64.
- ²² *Miau*, pp. 122.
- ²³ *La familia de León Roch*, pág. 55.
- ²⁴ *La familia de León Roch*, pág. 277.
- ²⁵ *Miau*, pág. 71.
- ²⁶ *Miau*, pp. 25, 34, 60, 190.
- ²⁷ *Miau*, pág. 63.
- ²⁸ *Tormento*, pág. 100.
- ²⁹ *Tormento*, pág. 101.

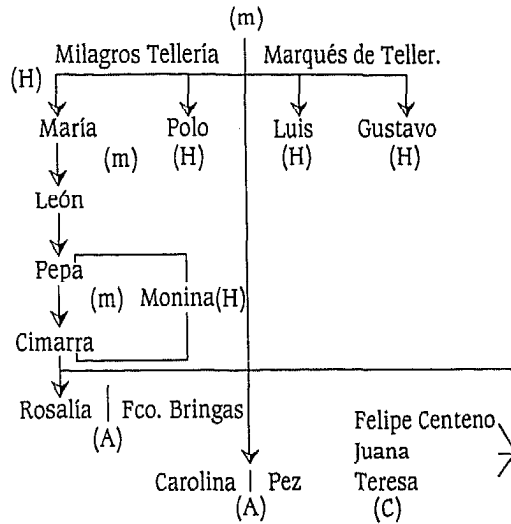
- ³⁰ *Tormento*, pág. 102.
- ³¹ *La familia de León Roch*, pág. 433.
- ³² *La familia de León Roch*, pág. 434.
- ³³ *Miau*, pág. 272.
- ³⁴ *Miau*, pág. 284.
- ³⁵ Facundo, "heterogeneidad y persuasión".
- ³⁶ *La familia de León Roch*, pág. 83.
- ³⁷ *Miau*, pág. 14.
- ³⁸ *Miau*, pág. 64.
- ³⁹ *Miau*, pág. 66.
- ⁴⁰ *La de Bringas*, pág. 150.
- ⁴¹ *Tormento*, pág. 34.
- ⁴² *Miau*, pág. 22.
- ⁴³ Separata del periódico *El Día*, "Prensa del domingo", día 20-11-88.
- ^{44,45} *La de Bringas*, pp. 234-235.
- ⁴⁶ *Miau*, pág. 37.
- ⁴⁷ *La de Bringas*, pág. 236.
- ⁴⁸ *La familia de León Roch*, pág. 59.
- ⁴⁹ *La de Bringas*, pág. 127.
- ⁵⁰ *La familia de León Roch*, pág. 45.
- ⁵¹ *La familia de León Roch*, pág. 76.
- ⁵² *Tormento*, pág. 45.
- ⁵³ *La familia de León Roch*, pág. 60.
- ⁵⁴ *La de Bringas*, pág. 81.
- ⁵⁵ *Miau*, pp. 47, 53.
- ⁵⁶ *La familia de León Roch*, pág. 27.
- ⁵⁷ *La de Bringas*, pág. 26.
- ⁵⁸ *Tormento*, pág. 55.
- ⁵⁹ *La familia de León Roch*, pág. 318.

CUADROS DE ORIENTACION

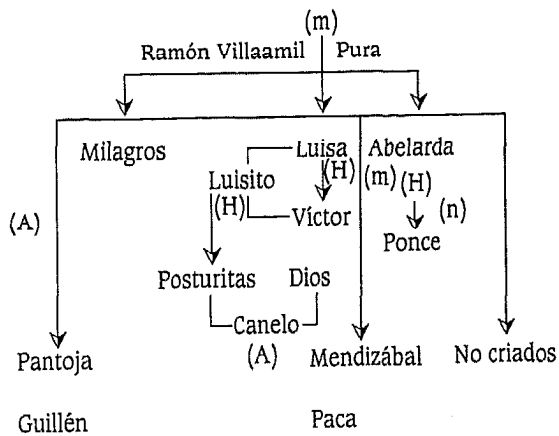


- (H).- Hijos.
 (A).- Amigos.
 (C).- Criados.
 (Am).- Amantes.
 (V).- Vecinos.
 (m).- Matrimonio.
 (n).- Novios.

*La familia de
León Roch*



Míau



BIBLIOGRAFÍA

Obras:

PÉREZ GALDÓS, Benito: *Tormento*, Ed. Alianza, Madrid, 1982.

——— *La de Bringas*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983.

——— *La familia de León Roch*, Ed. Alianza, Madrid, 1985.

——— *Miau*, Ed. Alianza, Madrid, 1988.

BAROJA, Pío: *La busca*, Biblioteca Básica Salvat, Nº 18, 1982.

Generalidades:

GULLÓN, Ricardo: *Galdós, novelista moderno*, Ed. Taurus, Madrid, 1960.

RUIZ RAMÓN, Francisco: *Tres personajes galdosianos*, Revista de Occidente, Madrid, 1964.