

# LA OBRA DE GALDÓS Y TIPOLOGÍA DE LA CULTURA DEL SIGLO XIX

Svetlana Piskunova

La obra galdosiana, «en su total integración» (J. Casaldüero)<sup>1</sup>, presta un interés especial para la comprensión del siglo XIX no sólo como un período histórico<sup>2</sup> o histórico-literario con su cambio sucesivo de estilos (el Romanticismo, el Realismo, el Naturalismo, el Impresionismo...)<sup>3</sup>, sino como *un tipo de cultura*, «un conjunto estructurado» (J. A. Maravall) a la par del Renacimiento, el Barroco, el Siglo de las Luces, que es un problema histórico-cultural todavía no planteado en su totalidad por la ciencia europea y americana.

Las investigaciones recientes de científicos rusos definen este tipo de cultura como un conjunto paradójico de dos paradigmas (orientaciones) mentales: la «antropológica» y la «historicista». Son dos modos de entender el hombre y la sociedad opuestos y al mismo tiempo complementarios que en la vida de cultura entrelazan y se mezclan. El principio antropológico nacido en el medio del siglo XVIII en la obra de Rousseau hace al hombre «natural», al hombre «como tal», perteneciente a sí mismo y comprendido en términos de su conciencia el objeto principal de la filosofía de índole moralizante y el sujeto de cualquier acto cultural. «La idea creadora de la época —escribe un teórico ruso, Alejandro Mijáilov— era la siguiente: el hombre debe pertenecer a sí mismo, estar asimilado por sí mismo, pues que sus sentimientos no son pasiones abstractas calculados por filósofos, sino una concréctica interior incaptable a indescriptible»<sup>4</sup>. «Das Innerlichkeit» de Hegel es la expresión más fiel de esta idea que obtuvo gran resonancia en la obra galdosiana. Ya en la primera serie

<sup>1</sup> CASALDUERO, J., *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Gredos, Madrid, 1974, pág. 181.

<sup>2</sup> Tal es la planteación del problema en el artículo de Sherman Eoff, véase EOFF, Sh., «Galdós in Nineteenth-Century Perspective», *Anales Galdosianos*, I (1966), págs. 3-9.

<sup>3</sup> Compárense con la opinión de J. Casaldüero, según la cual la unidad de la época histórico-cultural está creada por la unidad del estilo (CASALDUERO, J., *op. cit.*, pág. 35).

<sup>4</sup> MIJÁILOV, Alejandro, *Problemy istoricheskoi poetiki v istorii nemetskoj kultury (Problemas de la poética histórica en la historia de la cultura alemana)*, Nauka, Moskva, 1989, s. 28.

de los *Episodios Nacionales* quiso explorar «lo inmutable del corazón humano»<sup>5</sup>. Pero el principio antropológico se destacó al primer plano en el así llamado periodo «espiritualista» de la evolución de Galdós. Este periodo está marcado —según la observación de Gustavo Correa— por «un proceso de acelerada interiorización en el alma de los personajes»<sup>6</sup>. «Angel Guerra, Nazarín y la condesa de Halma —prosigue el crítico— descubren en su fuga al campo la manera de oír la voz interior que habla desde los reductos más escondidos de su ser, logrando dar así un sentido a la trayectoria de su vida»<sup>7</sup>.

El antropologismo conducía al escritor al psicologismo individualizante y a la vez universalista, pues que relacionaba el comportamiento y los sentimientos del hombre con «los vicios y virtudes fundamentales que engendran los caracteres y determinan los sucesos»<sup>8</sup>, según las palabras conocidas de Galdós.

Al mismo tiempo, en la obra galdosiana —como en la cultura decimonónica en total— al entendimiento del hombre como una criatura de la Naturaleza equivalente a sí mismo en todos los tiempos se oponía la comprensión del hombre como un ser histórico, «un hijo de su tiempo», dependiente de su ambiente social, su educación, de los prejuicios dominantes en la sociedad donde vive. Este entendimiento historicista del hombre dirigió al escritor hacia la creación de tipos sociales o nacionales, a la representación del hombre como un producto de la acción de fuerzas históricas suprapersonales<sup>9</sup>.

La línea general del desarrollo de la cultura del siglo XIX consistía en la consolación y la superación de ambos principios. Podemos decir más: esta contradicción interna —insuperable teóricamente en el área de la razón pura— era el vehículo del movimiento de la cultura decimonónica y la base de la creación artística (ahora conocemos que la contradicción es el seno de la creación).

La dicha paradoja epocal está reproducida en el género —quizás más característico de la época— la novela histórica, que de un lado quiere reflejar el fluir del tiempo, el cambio de diferentes épocas históricas en la vida de la Humanidad y el hombre sumergido en el tiempo, y, del otro, representar el hombre que conserva su esencia humana en todos los tiempos. La idea de la identidad del hombre a sí mismo en la historia permite al autor de la novela histórica entablar el contacto sentimental entre su lector y su héroe y hacer analogías entre lo pasado y lo presen-

<sup>5</sup> PÉREZ GALDÓS, B., «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Madrid. Benito Pérez Galdós*. Madrid, 1957, pág. 235.

<sup>6</sup> CORREA, G., *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós. Ensayo de Estética realista*, Gredos, Madrid, 1977, pág. 260.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 260.

<sup>8</sup> PÉREZ GALDÓS, B., *op. cit.*, pág. 236.

<sup>9</sup> Es posible acordar aquí las ideas estéticas de Hippolyte Taine, tanto como las palabras significantes de Angel Guerra: «Cierto es que no somos dueños de nosotros mismos sino en esfera muy limitada; somos la resultante de fuerzas de aquí y de allá».

te —tratar de explicar lo presente por lo pasado destacándose en el papel del maestro de sus contemporáneos—. La evolución de Pérez Galdós en los años sesenta demuestra los esfuerzos del autor de reconciliar sus inclinaciones historicistas y antropológicas en la vía del acercar lo pasado a la presente creando caracteres típicos y al mismo tiempo individuales en las circunstancias históricas modernas.

La escuela naturalista francesa, que —como es sabido— influyó en algún modo en la obra de Galdós en los años ochenta, propuso su resolución de la contradicción epocal: apelando a la ley de herencia, naturalistas probaron enlazar las cualidades antropológicas de «un animal humano» y el fluir del tiempo histórico reflejado en el cambio de generaciones de una familia —de tal modo ellos querían convertir lo biológico en lo histórico— e historiable. ¿Pero es posible conciliar lo eterno y lo temporal sin salir de la dimensión cotidiana de la existencia humana, sin traspasar los límites de la experiencia positiva? Evidentemente, no, y por eso en la obra de Galdós —ya en la etapa que Gustavo Correa califica como «la incorporación compacta de la realidad»<sup>10</sup>— aparecen, según las palabras del mismo crítico, «perspectivas interiores de esta última que se refieren no ya a lo que es el mundo de la realidad en sí, sino a la relación constante de esta última con el mundo de la ficción»<sup>11</sup>. «... De esta manera —prosigue el investigador— queda proyectada al interior de la obra creada una dimensión exclusiva de arte, totalmente diferente de lo que es el mundo de la realidad reproducida, y cual constituye una de las características específicas de la novela realista galdosiana»<sup>12</sup>. Pienso que justamente en esta dimensión —que también podemos denominar *la dimensión de la cultura*— el hombre se libra de las limitaciones de su ser natural tanto como de su ser histórico convirtiéndose en un ser cultural enlazado con otros seres por la ley de la comprensión mutua, de la existencia dialogal. Galdós descubrió este mundo de cultura paralelamente con la recepción de principios de la estética naturalista —*contra* dichos incipios— porque en la tradición cultural española se había guardado una medicina contra el determinismo naturalista y contra el psicologismo sentimentalista —el *Quijote* y la obra de Cervantes en total—. Al principio de los ochenta Galdós relejó el *Quijote*, encontrando en la narración cervantina no la descripción de la ilusión perdida, no el llanto por el ensueño romántico destinado a la derrota en el choque con la realidad cotidiana<sup>13</sup>, sino la representación estética de la realidad de conciencia que es no menos real o más ficticio que la realidad circun-

<sup>10</sup> CORREA, G., *op. cit.*, pág. 69.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> La lectura romántica del *Quijote* superada por Galdós (tanto como por Dostoyevski, en oposición a Turguénev) y por el cervantismo mundial sólo en los años sesenta de este siglo (véase A. CLOSE, *The romantic approach to "Don Quijote", a critical history of the romantic tradition in "Quixote" criticism*, Cambridge Univ. Press, 1978), a nuestro parecer, está todavía viva en la crítica galdosiana.

dante. Este descubrimiento llevó consigo la reconstrucción total de la narración galdosiana empezando con las relaciones entre el autor y el héroe. La novela galdosiana crucial en este aspecto es *El amigo Manso*. Es, según las palabras del investigador de la novela, Eamonn Rodgers<sup>14</sup>, «la primera novela en que el autor se abstiene deliberadamente de adoptar posiciones simplistas» formuladas en las *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870).

Estoy casi completamente de acuerdo con la interpretación de la novela propuesta por el crítico, especialmente con lo que toque a la esencia irónica de la narración galdosiana, a su ambigüedad y complejidad (son los rasgos típicamente cervantinos). Al mismo tiempo, no creo que la novela tenga «un sentido profundamente religioso»<sup>15</sup>. Sin negar de ningún modo la religiosidad de Pérez Galdós que tiene mucho del erasmismo, hay que notar que la «dimensión mítica» descubierta por el crítico en la novela es en primer lugar el campo del juego artístico, del juego como un acto cultural. La ironía galdosiana abarca no sólo la narración de la vida terrenal de Máximo Manso, sino la descripción de su estación feliz en el paraíso celestial, ligado por teléfono con la tierra. Por eso el marco de la novela no es la expresión del sentimiento religioso profundo, sino la demostración del espíritu jocoso del escritor que se siente un rival de Dios en el acto de la creación de mundos —de sus mundos novelescos—. Es verdad que la narración en *El amigo Manso* abarca la realidad total del hombre como parte de la creación universal<sup>16</sup>, pero «la creación universal» aquí, la última realidad de la existencia humana es *el texto de la novela*, la realidad semiótica crada por el juego de la imaginación del escritor. La eternidad de Manso que se ha escapado de la vida terrenal es la eternidad del ser literario.

El tema principal de la novela no es una educación, sino *la libertad* —y esto es el tema clave de la literatura decimonónica en total (incluyendo el naturalismo cuyo Hado —la herencia— es un envés de la misma preocupación del siglo— la libertad que Manso quería obtener en la vida solterona en el reino de la razón y que sí obtuvo en la vida póstuma. El fracaso de Manso en sus asuntos amorosos no es la derrota de su imaginación desatinada, sino el fracaso del intelecto puro, de la razón científica, y su triunfo en el epílogo, su reivindicación, se apoya en su capacidad adquirida en la vida póstuma de penetrar en la conciencia de sus próximos dejados en la tierra —y es la capacidad de cualquier novelista: se llama la imaginación creadora—.

*El amigo Manso*, como es sabido, es una de las más personales novelas de Galdós (y a la vez, más cervantinas), tanto como *Tristana*<sup>17</sup>, escri-

<sup>14</sup> Véase RODGERS, E., «Realismo y mito en *El amigo Manso*», *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a Galdós* (250-252), 1970/71, pág. 432.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 443.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> El sustrato autobiográfico de *Tristana* está revelado por Peter Bly en su artículo publicado en el número especial del *Romance quarterly*, XXXI (1984), núm. 2.

ta diez años más tarde en el así llamado período «espiritualista» de su evolución. El tema principal de la novela es también la libertad —incluyendo la de los lazos conyugales<sup>18</sup>—, la libertad como el afán innato del hombre. La expresión más completa de este afán en el plano estético es la música. Los críticos que interpretan *Tristana* como la historia de la derrota de quimeras feministas<sup>19</sup>, como la parábola de la inevitable esclavitud del hombre, olvidan que el tema principal de la novela —según el reconocimiento del propio Galdós— es la música. Y la música —hay que repetir— equivale a la libertad obtenida en la dimensión de cultura.

No es casual que en la jerarquía de artes, creada por Arthur Schopenhauer —un filósofo y estético cuya fama en los años noventa, los años del florecimiento del simbolismo en Europa, era inmensa (Galdós había de conocer sus ideas estéticas principales)—, la música ocupa el grado más alto, pues que lleva al hombre al contacto inmediato con la Voluntad Mundial —cuanto las artes plásticas, incluyendo la pintura, ocupen el grado más bajo y las artes verbales (su cumbre, a su vez, es la tragedia) les sigan en la escala de la elevación del hombre a la contemplación de ideas puras— a su liberación total. Y éstas son las etapas de la elevación de *Tristana* a su libertad: desde la belleza visual del paisaje en las cercanías de Madrid y de los lienzos de su amante, a través de versos trágicos de Dante, Leopardi y Shakespeare, de las alusiones a la tragedia antigua simbolizada por máscaras trágicas —la decoración del estudio de Horacio— hacia la música de Bethoven y las improvisaciones de órgano de *Tristana*, y es la elevación «a las regiones en que el ensueño y la realidad se confunden»<sup>20</sup>.

La historia de *Tristana* no es la historia de la muñeca de pie quebrada, sino la historia de la transformación de la muñeca en una personalidad.

Sin duda, paralelamente, en el plano de la narración que expresa la pragmática de la vida podemos leer una historia de la destrucción del mito de amor eterno y del triunfo del ideal donjuanesco. Es decir, en la novela de Galdós —ambivalente, irónica— hay la corriente y la contracorriente cuya mezcla crea la imagen verdadera de la vida y del arte. Pero el arte aquí no es el espejo de la vida, sino su región más elevada.

Hablando de la música entramos en el reino del simbolismo, cuya aparición en el arte europeo en los años setenta significaba la destruc-

<sup>18</sup> Sin duda, muchos temas e imágenes de *Tristana* son de filiación cervantina empezando con la semejanza con Don Quijote tanto del viejo amante de la heroína (¿por acaso o no tenga un nombre del ilustre rival de Cervantes a quien los contemporáneos consideraban ser el prototipo de Don Juan de Tirso?), como de su víctima. Pero *Tristana* tiene la mayor semejanza con el otro personaje cervantino —la primera, propagandista de la libertad femenina en la literatura española—, la pastora Marcela, que «nació libre» y escogió «la soledad de los campos» «para poder vivir libre»; en el caso de *Tristana* es la soledad de la vida libre y honesta.

<sup>19</sup> Véase, por ejemplo, MIRÓ, E., «*Tristana* o la imposibilidad de ser», *Cuadernos hispanoamericanos*, número citado.

<sup>20</sup> PÉREZ GALDÓS, B., *Tristana*, La Habana, 1970, pág. 173.

ción futura del mecanismo de la función de la cultura decimonónica: el siglo xx rechazará tanto el principio antropológico (desde el momento el hombre *no* es equivalente a sí mismo no sólo en su historia, sino en cada momento de su vida, *no es un ser íntegro*), como el principio historicista (la historia *no* es el suceso lógico de acontecimientos y hechos comprensibles desarrollantes en el tiempo real, sino una realidad creada por el lenguaje. por la magia de la palabra: un mito). Y en la novela de Galdós más característica para el último período de su obra —el período mitológico (según J. Casaldueiro) o simbolista —, *El caballero encantado* (1909), la historia de España se convierte en el metatexto extraído del fluir del tiempo, en «el concierto barroco» de episodios, imágenes y citas de la literatura clásica española. Y sus héroes son las encarnaciones alegóricas de España y de sus hijos pertenecientes a diferentes clases sociales. Pues que —repito— el simbolismo es el final lógico de la cultura decimonónica que en su etapa decadente empieza a negar sus mismos principios: la Historia se da paso a la Eternidad, el psicologismo antropológico a la representación de los aspectos más generales —«eternos»— de la Naturaleza humana (o nacional) y del Destino humano (o nacional). Al mismo tiempo —al lado de la Eternidad— el simbolismo canoniza *el momento*: el momento único, aislado, el momento *sagrado* de la transformación del pasado en lo futuro, el punto en el cual lo histórico se convierte en lo eterno. Y esto es el tiempo de cualquier rito, especialmente del tiro iniciático, que, como ha mostrado J. Villegas<sup>21</sup>, organiza la estructura del *Caballero encantado*.

<sup>21</sup> VILLEGAS, J., «Interpretación mítica de *El caballero encantado* de Galdós», *Papeles de Son Armadans* (1976), IX, núm. 244.