

## 4.1-44

### GALDÓS Y AZORÍN: HACIA UNA TEORÍA DE LA ESCRITURA FINISECULAR

*Diane F. Urey*

La simpatía y admiración que Galdós inspiró en Azorín es bien conocida, y sin duda fue el más entusiasta lector de su obra entre los noventayochistas. El autor de *La Voluntad* reconocía en el escritor canario al genial renovador de la novela española, al gran maestro cuya labor de 50 años había sabido captar y transmitir el espíritu nacional a los españoles. En 1913 Azorín publicó en *Lecturas españolas* que "la nueva generación de escritores debe a Galdós todo lo más íntimo y profundo de su ser: ha nacido y se ha desenvuelto en un medio intelectual creado por el novelista".<sup>1</sup> Este volumen inició el trabajo de Azorín sobre "una teoría de libros", obra "revolucionaria en su tiempo" porque su "espontánea aproximación a los clásicos" contravenía "los juicios estereotipados" y secos de esos años. Además, "fue novedad asombrosa" presentar a Galdós, todavía contemporáneo suyo, entre sus lecturas de autores españoles clásicos, según Elena Catena («Introducción», pp.37-38). Azorín estimaba quizás sobre todo las novelas tardías de Galdós, elogiando en particular la quinta serie de los *Episodios nacionales* por su notable complejidad, la presencia de elementos desusados en su estilo, y por el cambio de rumbo generico y temático que marcaban en su producción literaria. En 1912 dijo de *Cánovas*, imprimido ese mismo año, que "El libro está escrito de un modo admirable, sencillamente maravilloso. Pocos libros habrá escrito Don Benito Pérez Galdós de tan soberbio modo".<sup>2</sup> Críticos tan renombrados como Ricardo Gullón en «La historia como materia novelable» (1972), y Miguel Enguídanos en «Mariclío, musa galdosiana» (1961), han reconocido el mérito de Azorín en valorar a *Cánovas*, y toda la creación artística de Galdós. Sin entrar en detalle, sus estudios indican cómo esa valoración se traduciría después en una incorporación y desarrollo en la propia obra de Azorín. Es esta cuestión precisamente la que quisiera explorar. Mi propósito es señalar unos enlaces textuales singulares entre los dos artistas y contribuir con ello, como Azorín, a una apreciación revitalizada de los *Episodios* finales de Galdós.<sup>3</sup>

Al igual que Azorín en su época, los críticos mencionados se cuentan aún entre una minoría relativa de galdosistas contemporáneos que no consideran, en su mayor parte, los cuatro *Episodios* que terminan la quinta serie -*Amadeo I*, *La primera república*, *De Cartago a Sagunto*, y *Cánovas*- de características fantásticas y absurdas, la producción confusa, cuando no caduca, de un Galdós no sólo mermado físicamente por los años y la

ceguera, sino en sus facultades intelectuales. En otra parte he procurado demostrar que tales opiniones carecen de base textual: la serie en total nos ofrece, de hecho, y como reconoció Azorín, otra etapa de experimentación y extraordinaria novedad galdosiana. En ella, como a lo largo de su carrera, Galdós rompe convenciones literarias y traspasa fronteras canónicas entre géneros. Las técnicas narrativas tan complejas y "modernas" son de incontrovertible importancia en la historia literaria hispánica. Anticipan innovaciones muy posteriores y que muchas veces se consideran "inventadas" y desarrolladas sólo recientemente.<sup>4</sup> Aunque se puede ver de los estudios citados, y otros no mencionados, que la evaluación negativa de los últimos *Episodios* está cambiando poco a poco, la reconsideración de su gran originalidad, su sofisticación teórica, y sus mensajes profundos sobre el proceso textual y sobre la historia de España todavía ha sido lenta. El VI Congreso Internacional Galdosiano de 1997, cuyo tema central se basa en "Galdós y el 98", ha hecho una enorme contribución a esta necesaria reconsideración, como testimonian los artículos publicados en este mismo volumen por eminentes galdosistas. El Congreso ha inspirado "grandes esperanzas" que la exploración y la consecuente recuperación de los *Episodios nacionales* culminantes de Galdós se va a continuar en adelante con paso más seguro y regular.

Otra creencia bastante común sobre la quinta serie es que queda inacabada, aunque ya Stephen Gilman propuso que Galdós "decidió" dejar los *Episodios*, sin duda por aversión a la época de que trataban, y Stephen Miller deja lo mismo implícito.<sup>5</sup> Cualquier lectura detenida de *Cánovas*, o de las palabras de Galdós publicadas alrededor de 1912, apoyarían conclusión igual. Además, el hecho inesperado de incluir sólo 6 y no 10 volúmenes en la serie pudiera muy bien ser una manifestación más de las muchas maneras que usa Galdós, en todo lo que relata, para defraudar las expectativas del lector. Es muy posible que el terminar los *Episodios* con el volumen 46 sea otro modo de socavar la complacencia de aquel lector que piense que el formato de la quinta serie se va a ajustar a la "norma" de las otras 4, cuando menos a las convenciones superficiales de la novela histórica que piden narraciones más o menos verosímiles. Mucho de lo anterior no se le hubiera escapado a Azorín.<sup>6</sup>

En 1925, 13 años después de aparecer *Cánovas*, la última novela de Galdós, Azorín publicó *Doña Inés*, para muchos su obra maestra. *Doña Inés* comparte con la quinta serie la metaficcionalidad omnipresente, perspectivas mutables -al fin desengañadas- sobre la historia de España, un concepto atemporal, una intertextualidad extensa, compuesta por la más parte de obras y autores en los *Episodios*, y, sobre todo, una atención destacada a los procesos literales y figurativos de escribir y leer. En definitiva, dentro de los intersticios de *Doña Inés*, como de tantas composiciones Azorinianas, el tejido galdosiano se vislumbra en todo momento. Gran parte de los personajes de Azorín parecen "vivos retratos" de Galdós, incluso Azorín. *Doña Inés* dibuja en Don Pablo una versión de Azorín también; luego los dos inscriben a Galdós.

Por toda la multiplicidad de estilos, temas, y formas que Azorín reconocía y admiraba en Galdós, y por la inspiración tan obvia que sacaba de su arte, es curioso, sin embargo, que su propio trabajo extensivo no muestre más diversidad, sino superficialmente. Mucha de su producción consiste, al fondo, auto-retratos explícitos o implícitos donde se inscribe a sí mismo, hecho que el tomar el nombre de su propio personaje emblemiza. Una cuestión interesante sería si en vez de modelar sus propios personajes en Galdós y los suyos, Azorín pintó en Galdós un reflejo de sí y de los personajes en que se espeja. O, ¿llegaba a ver en Galdós una figura-padre, y por lo tanto, a sentir su presencia, con inevitable ambivalencia, por todas partes? Si éste fuera el caso, ayudaría a explicar su comportamiento vergonzoso cuando se murió Galdós. ¿Fue un tipo de celos, o "ansiedad de influencia", expresado cuando, por fin, su "rival" no le podía responder? (Sea lo que fuere, Galdós no hubiera hecho nada, como no desmentía su apoyo a los otros noventayochistas cuando, una vez reconocidos por el público crítico, se volvían contra el maestro que les había apadrinado cuando comenzaban sus esfuerzos literarios).<sup>7</sup>

A pesar de sus acciones, o sus silencios, en la muerte de Galdós, en su vida Azorín lo alaba como "este grande, honrado, infatigable, glorioso trabajador" («Retrato», p.82). Señala la alegoría profunda en la quinta serie, una alegoría que abarca su mundo novelesco entero, desde escenas particulares hasta su visión global. Comenta que el sentido profundo de España, o sea, "la intrahistoria", está omnipresente en los últimos *Episodios* (como en tantísimas hojas galdosianas anteriores de las de Unamuno). De igual modo, varios críticos han visto que Galdós modeló "lo esperpéntico antes de que Valle-Inclán le diera tanta fama. Usó el término mismo por primera vez conocida -i.e. capítulo 4 de *Trafalgar* (1873)-, y en otras novelas tempranas, como *Cádiz* (1874) y *La desheredada* (1881), por nombrar tres. Elaboraba el "concepto" a través de los años en sinnúmero de maneras.<sup>8</sup> R. Gullón, enfocándose en *Cánovas*, el *Episodio* imprimido 39 años más tarde que *Trafalgar*, dice que Galdós anticipa recursos empleados por Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, (1926, p.424). En adición a las conexiones que describe entre Galdós y la prosa del 98, Gullón opina que la presencia de figuras fantásticas en Galdós "transforma el espacio novelesco", convirtiéndolo "en lo que Juan Ramón Jiménez llamó 'los espacios del tiempo'" (p.423). Enguédanos comienza su ensayo observando que "A veces el lector no sabrá decir si se encuentra frente a la obra de un Quevedo resucitado, o de un Valle-Inclán nacido antes del tiempo, o de un escritor tremendista de la España esperpéntica de nuestros días" (p.427). En todos los autores del 98, y en muchos de movimientos posteriores en España y Latinoamérica, se traslucen textos galdosianos.

A diferencia de sus coetáneos, Azorín admite la gran influencia que el maestro tenía en ellos, y parece lamentar el rechazo ingrato, y cruel, de algunos:

este hombre, vejado injustamente, ha revelado España a los españoles...; ha hecho que la palabra *España* no sea una abstracción... sino una realidad;... este hombre, a través de su vasta, numerosa obra,... ha reunido... en una sola corriente, la muchedumbre de *sensaciones* que andan dispersas, que han sido creadas parcialmente, fragmentariamente, en tiempos diversos. («Retrato», pp.82-83)

Estas líneas subrayan lo fundamental de Galdós, según Azorín, y trazan las características esenciales de *Doña Inés*. Son los aspectos que tejen las bases de una teoría del libro que Azorín sigue elaborando en sorprendente armonía con la de Galdós.

En su análisis de la quinta serie, R. Gullón cree que a partir de *Amadeo I* (1910), los *Episodios* se fijan en el arte de contar más que en lo contado: "*Amadeo I* podría haberse titulado *Cómo se escribe una historia*" (p.408), clara anticipación del relato unamuniano, *Cómo se hace una novela* (primera edición, Francia, 1926). *Doña Inés*, de modo igual, trata de cómo se hace un libro. La novela se centra, por medio de Don Pablo, tío de Doña Inés -y espiritualmente compenetrado con ella (v.g. pp.97, 114, 205, y, *pássim*.) -bibliófilo, historiador, filósofo, y soñador- en la misma concatenación totalizadora de los personajes con su ambiente que vemos en Galdós. Tiene sueños provocados por sus lecturas, por su "secreta comunicación" con "las *sensaciones*" de las cosas en el tiempo, y por sus meditaciones en las palabras y los mundos que engendran. Proteo Liviano, o Tito, el alucinado protagonista, narrador, e historiador-autobiógrafo de *Amadeo I* a *Cánovas*, recuerda y representa lo que vivía entre fantasías y realidades. Adivina la presencia y pensamientos de Mariclío -la musa de la historia-, y "entra" en la mente de otros personajes, incluso la de Cánovas, descrito en "bello delirio de coleccionista" cuando Tito le vista en su "magnífica biblioteca" (pp.809, 864-865). Don Pablo casi siempre se encuentra dentro de su biblioteca; crea su vida reflexionándose en su diversa colección de libros "codiciados" y queridos; "Yo vivo entre mis libros", dice a Inés. Vicente Halconero, joven protagonista de *La España trágica* (1909), es otro que sucumbe a la "fiebre" de la lectura: "empalmaba... la Filosofía con la Literatura", y éstas con la Historia (como Don Pablos y, claro, Galdós). Toma "grande afición a... las llamadas *Memorias*", y se entusiasma especialmente con Goethe, autor predilecto de Don Pablo, intentando imitar su estilo en su propio "Diario" (p.367). Los paralelos entre los personajes de la quinta serie y Don Pablo de Azorín alcanzan a Galdós mismo.

Don Pablo escribe por las mañanas, y

poco a poco va reuniendo los materiales para sus libros: poco a poco va empapándose y saturándose del asunto... Llega a sentirse compenetrado con el tema... Siente entonces una intensa obsesión por el asunto de su libro. Los más pequeños pormenores es-

tán presentes a sus ojos... todo lo ve claro y limpio. El trabajo oscuro de lo subconsciente se realiza en todos los momentos del día y de la noche. (pp.150-53)

Lo que sabemos del proceso inventivo del obsesionado creador Galdós, las maneras en que reúne datos para sus novelas, llenas de "los más pequeños pormenores", su costumbre de escribir por las mañanas, lo que ha dicho de la inspiración subconsciente, y mucho más, prefiguran los métodos que Azorín atribuye a Don Pablo.

Pero Don Pablo piensa y trabaja "poco a poco", y su "palabra creadora" requiere la "soledad" antes que y mientras trabaja; Galdós también sacaba "datos" de documentos y de sus meditaciones, pero en adición los obtenía de sus muchos viajes, conversaciones, y observaciones callejeras. Galdós componía con increíble rapidez; aun con su enfermedad y ceguera progresiva cuando comenzó y terminó, durante 4 años escasos (octubre 1908-agosto 1912), los 6 *Episodios* de la quinta serie, a la vez que redactaba dramas, discursos y artículos políticos, y miscelánea. En el ritmo de su trabajo, al menos, Don Pablo se parece más a Tito que a Galdós, semejanza insólita entre el noble y conservador Don Pablo, y el pequeño burgués fantasioso y a veces medio loco.

"El trabajo... de lo subconsciente" de Don Pablo, por ejemplo, en forma de sueños despiertos o literales, puede frenar su habilidad de escribir tan fácilmente como la ayuda. Luego "experimenta una profunda repugnancia hacia sí mismo" (pp. 114 y 156), y una "repugnancia instintiva e invencible hacia el asunto" que lo consume; ni su "letra es la misma" (pp. 153-154), y al fin ni siquiera puede pensar. Tito a menudo se desprecia como "viejecito insignificante", o se rebela contra "la vacuidad histórica" (p.850) que deletrea. Se siente tan "asqueado" a veces que tiene "ganas de vomitar" (p.872). Mariclío, ser mítico que se transforma constantemente y que "se va como se viene" (p.491), se repugna también de la historia contemporánea que es su destino documentar. Ella transforma, y trastorna, a Tito hasta que pierde la capacidad de expresarse de modo alguno, pero al mismo tiempo ella funciona como su inspiración. Cuando Tito vuelve en sí de algún embaucamiento de Mariclío, se sorprende escribiendo otra vez, como dice, "con mano febril, dejándome arrastrar de mi ardiente imaginación"; "Tres, cinco, seis pliegos emborroneé, cual máquina que obedece a un impulso extraño y superior" (p.508). Tito no puede controlar su estado mental ni su letra, y lo mismo pasa con Don Pablo. En uno de los sueños de Don Pablo, "un ligero sopor le aletargaba, cruzaban por ese tenue sueño -a manera de luces lívidas a través de las tinieblas- pesadillas y espantos" (p.157). La experiencia le parece inexplicablemente fantástica y pavorosa, como las alucinaciones, pesadillas, y "viajes" fantásticos que hace Tito con Mariclío donde no hay barreras entre el mundo mítico y el real, ni entre el espacio y el tiempo. Al despertar de su sueño, Don Pablo ve "con grata sorpresa que... su letra... era regular y uniforme. La prosa fluía límpida y exacta...

Rápidamente iban quedando llenos de renglones las cuartillas"; su "pluma" corre "ágil y presta" (p. 157). Así los sueños tienen los mismos efectos contradictorios sobre Don Pablo como Mariclío tiene sobre Tito.

Don Pablo no entiende por qué recobra la capacidad de escribir, y esta "incertidumbre" se refleja en la "incierto realidad" de Tito (p.492). Tito dice que "a menudo me siento diferente de mí mismo" (p.480), y se pregunta, "¿Todo lo que cuento es real, o los ensueños que se me escapan del cerebro a la pluma y de la pluma al papel?" Cree que su texto "es producción inconsciente de mí ser... que brota de mí sin más valor que el de un juego de palabras" (p.515). En otro sueño de Don Pablo, Dios se le manifiesta como autor caprichoso y juguetón. Le enseña la gran nada de la tierra que creó y que puede borrar cuando se le antoje. Las palabras de Dios rememoran las verdades fantásticas que la diosa Mariclío, de "zumbona... sagaz y... mundana picardía" (p.507), revela a Tito sobre la "indigna dignidad" de los que hacen la historia presente; aunque ella y Tito siguen narrándola, va a desaparecer como los nombres del día (p.508). De igual manera, la nueva conciencia de "la divina insignificancia" del mundo, de sí mismo, y de los libros que Don Pablo recibe del Dios soñado sirve, paradójicamente, como otra inspiración a escribir.

Como de sobra se sabe, la ceguera de Galdós le obligó a dictar la gran parte de los 4 *Episodios* finales, hecho que menciona también Azorín («Retrato», p.81). Al partir del capítulo 19 de *Amadeo I* (que comienza en la página 548), no toda la "letra" de Galdós es "la misma".<sup>9</sup> Esta trágica realidad se expresa en las ocasiones en que la mano de Don Pablo no puede deletrear letras familiares, y se refleja igualmente en Tito.<sup>10</sup> Personaje proteano creado por Galdós, aunque no siempre delineado por su mano, Tito dice: "Ignoro cómo tracé, con rápido mover de pluma, lo que suponía dictado por... Ruiz Zorrilla" (p.508). Estas letras que no son tuyas, de Don Pablo, Tito, y Galdós, encarnan su repugnancia progresiva hacia la historia de España que no quieren reconocer ni representar.

Galdós es historiador-memorialista como Don Pablo, Tito, y varias figuras en la quinta serie (y en otras -Gabriel Araceli, Andrés Marijuán, Juan Bragas, Pepe Fajardo, o Santiuste-*Confusio*, por ejemplo, y en las *Novelas contemporáneas*- Máximo Manso, José María de Guzmán, o Manuel Infante, por nombrar sólo algunos protagonistas, entre gran cantidad de personajes principales y secundarios de ambos, los *Episodios* y las *contemporáneas*). En sus *Memorias de un desmemoriado* (1915-1916),<sup>11</sup> Galdós crea otro "yo" que retrata con "apagada luz de (la) mente", intentando "llenar estos vacíos" en sus recuerdos del tiempo antes de comenzar los *Episodios*. Pero sintiéndose incapaz de hacerlo, se le apodera "un sueño cataleptico". Por fin, para evocar su pasado, llama a su "memoria" (como en muchas partes de sus *Memorias* invoca a su "ninfa"): "Memoria mía, mi amada memoria, cuéntame... mis actos en aquella época de somnolencia" (p.201). Vuelve "a la vida" en 1872, encontrándose "sin saber por qué sí ni

por qué no" preparando "una serie de novelas históricas" (p.202). Preguntado "en qué época pensaba iniciar la serie, brotó de (sus) labios, como una obsesión del pensamiento, la palabra Trafalgar" (p.202). Galdós se inventa como inventa Mariclio, Tito, o Halconero, y como inventa Azorín, doble de Juan Martínez Ruiz, Don Pablo, Doña Inés, el joven poeta enamorado de ella -Diego el del Garcillán-, y el niño en Argentina, poeta del futuro. Todos muestran "los misterios de la gestación artística", en palabras de la novela *Doña Inés*, obra engendrada, sin lugar a dudas, por el arte inspirado de Galdós, que parece engendrarse a sí mismo, como "la palabra Trafalgar".

Los procesos literarios de Galdós enlazan tiempos, personajes, mundos míticos y verosímiles, escritura y lectura, sin distinciones convencionales ni estables, en un sueño de la vida, una vida soñada. Tito dice: "mi escrito... no tiene ni principio ni fin" (p.492). Señala "la falta de método... en mis escritos, los cuales aparecen reñidos con el orden cronológico". Refiere "los acontecimientos invirtiendo su lugar en el tiempo", y "lo de hoy antes que lo de ayer,... y la consecuencia antes que el antecedente..." (p.479). Su estilo sugiere a "Galdós" de sus *Memorias*, "incapacitado para el orden cronológico por la rebeldía de (sus) ideas" (p.193), y transportándose a un presente de hace casi medio siglo. Tito y Galdós prefiguran a Don Pablo, que posee "la dolorosa aptitud" de vivir tiempos distintos simultáneamente: "El sentido del tiempo... le ha llevado paulatinamente a adelantarse al tiempo"; "vivía tanto en lo pasado como en el presente" (pp.115-117). Don Pablo es "desmemoriado" como Galdós, cuyas figuras de letras aparecen y desaparecen a su antojo: "Don Pablo ha escrito ya su libro. El libro se ha publicado. Lentamente... la materia tratada en el libro se va desvaneciendo;... van borrándose luego los trazos más genéricos" (p.151). Pero las imágenes de los signos desvaneciéndose de la conciencia de sus propios autores, que se ven en las obras de Galdós y en *Doña Inés*, se expresan en modos inversos. Galdós mismo ejemplifica esta inversión juguetona con astucia sutil, no sólo en sus novelas, sino en las ficciones que crea de sí.

Después de entrevistarse con el maestro ciego en 1912, Javier Bueno publica que Galdós habla de sus creaciones novelescas como personas vivas.<sup>12</sup> Son casi los únicos seres que lo visitan y lo sacan de sus meditaciones amargas de la historia pasada, presente, y futura de España. Para Galdós, abandonado a la soledad y la ceguera, los personajes que inventó le parecen más reales que el mundo físico, según la impresión que saca, y publica, Javier Bueno. Esto se ha interpretado como otra señal de su senectud incipiente cuando escribía, y dictaba, la quinta serie. Pero luego Galdós defrauda esta interpretación cuando pocos años después de esas entrevistas con Azorín y Bueno ofrece su autorretrato en las *Memorias* como otra ficción dentro de su gran obra artística. Demuestra que sigue jugando con "el sentido de... las palabras", como siempre ha hecho, y por lo tanto con el lector, y el oyente, incluso los literatos y periodistas que vienen a "charlar" con él, para luego publicar esas conversaciones "ínti-

mas". Galdós siempre parece darse cuenta de y emplear el poder equívoco y manipulativo del lenguaje con quién y cuándo escoge hacerlo, como hacen Tito y Mariclió.

Don Pablo juega con su oyente también: cuando cuenta a Doña Inés la historia de su antigua pariente Doña Beatriz, pausa a menudo, como pausa cuando escribe. Se sonríe, sabiendo que su estilo provoca todavía más interés -hasta anticipación ansiosa- en Inés, porque de su identificación con la heroína, que Don Pablo mismo llega a confundir con Inés. Después, la historia de Doña Beatriz, escrita, contada, y pronto olvidada por Don Pablo, vuelve a vivir en Inés, quien a su vez refleja a Don Pablo, todos reinscripciones de la novela *Doña Inés*. En la quinta serie, Mariclió y otros cuentan, dictan, o transmiten de manera fantástica la historia al papel por mediación de Tito, intermediario de Galdós, Mariclió, y "el isleño", amigo de Tito en 1873, año de la publicación de Trafalgar y de la abdicación de Amadeo, y encontrado otra vez después de 37 años en 1910, fecha de *Amadeo I*. "El canario" pide que Tito le redacte la historia de esa época, que él prefiere no recordar. Juntos Mariclió, como musa, "el isleño", que se nombra a sí mismo Cervantes, y Tito, que su amigo considera su Cide Hamete (p.493) tejen un retrato de Benito Pérez Galdós y de los *Episodios*, delineados en mosaico siempre más complejo de "segundos autores" de la historia de España que todos trazan con repugnante obsesión.

El intercambio y la reciprocidad entre los "autores" y las páginas que producen, desde luego, es un proceso esencial tanto en *Doña Inés* como en los últimos *Episodios*, y se extiende a Galdós de modo todavía más concreto. Tito, gastado por los años, se compara con el "isleño" que "no llevaba mal sus años maduros"; tiene "rostro alegre y... decir reposado" (p.492). Azorín describe a "Don Benito Pérez Galdós"

como "anciano alto, recio", de "vida opaca, gris, uniforme..." La "modestia" con que se viste refleja su "única preocupación", que "son las cosas de la inteligencia; un hombre absorto en una honda, noble y desinteresada labor intelectual... Lentamente, pausado,... va caminando el ilustre anciano por las calles,... escribe cartas... Habla poco el autor de los *Episodios*... escucha atento a la charla, permanece largos ratos en silencio... escucha en silencio -siempre en silencio-. («Retrato», pp.81-82)

Azorín pinta a Don Pablo como viejo con "sano color rosado en la cara", que "revela bondad..."; "se nos parece alto y recio" (p.109); él añora "el sosiego", "la tranquilidad", y "el silencio"; escucha la charla de Doña Inés silenciosamente; ella es la que habla en su biblioteca. Además de su pasión para libros, Don Pablo "amaba apasionadamente a los niños" (p.117), característica de sobra conocida en Galdós. Azorín modela la figura de Don Pablo en Galdós, sea de sus visitas o una mezcla del "isleño" bien conservado y su envejecido amanuense Tito de los *Episodios*. En 1915

publica un artículo donde habla de Galdós como "hombre suave, bondadoso, casi taciturno", en quien "todo... es sencillo, uniforme, tranquilo, regular, constante".<sup>15</sup> No hay casi ningún aspecto de Don Pablo que no se asemeje al Galdós dibujado por Azorín en *Lecturas españolas*, revistas, y otros lugares. Los retratos físicos de Don Pablo y Galdós, las descripciones de sus maneras de crear y sus modos de vida, no sólo se espejan en muchísimos aspectos, sino que se narran en términos a veces completamente indistintos.

Las perspectivas hacia el futuro de España en *Doña Inés* y en las palabras noveladas o habladas de Galdós, evocan sentimientos análogos. Don Pablo dice a Inés que su historia de Doña Beatriz "será la última obra de mi vida" (p. 151); *Cánovas*, si no la última obra de Galdós, sí es su novela final. Después de terminar *Doña Beatriz*, y de salir de España Doña Inés, Don Pablo "se sentía morir", igual que predicen tanto él como las voces de Galdós que morirá la civilización española. Como Galdós, ciego y cerca a la muerte, Don Pablo, permanece "largas horas" "con la vista fija":

La marcha de Inés le había sumido en un profundo sopor. Se encontraba de nuevo solo y desesperanzado. Ahora sí que no saldría ya de su soledad y de su desesperanza. Ya no tenía asidero ninguno en la vida... La vida era triste... España estaba revuelta. En Madrid había estallado, en septiembre, una revolución. Asonadas y motines habían perturbado a España en este año de 1840. Se extendía por el mundo entero un fermento de desorden político y de relajación moral. El soez materialismo de una burguesía iletrada es el mayor corrosivo del orden social. No necesita la burguesía de ajena y airada mano para su muerte; ella misma se mata. Los aristócratas fraternizaban con manolas y chisperos.... ¿Hacia dónde camina la humanidad? Nueve años más tarde había de morir el caballero repitiendo la misma pregunta... (pp.213-214)

Los pensamientos de Don Pablo, y todas las interpretaciones que inspiran, se ven expresados en *Cánovas* en letras similares por medio del joven Segismundo García Fajardo, sobrino de uno de los protagonistas principales de la cuarta serie, Pepe Fajardo, el burgués picaresco y donjuanesco (como Tito), vuelto "el Marqués de Beramendi" por un matrimonio rico. Segismundo parece ser portavoz cínico de Tito en 1880, o de Galdós en 1912:

Ni tú ni yo, querido Tito, podemos esperar nada del estado social y político que nos ha traído la dichosa Restauración. Los dos partidos... son dos manadas de hombres que no aspiran más que a pastar en el presupuesto. Carecen de ideales, ningún fin elevado las mueve, no mejorarán en lo más mínimo las condiciones de la vida de esta infeliz raza, pobrísima y analfabeta. Pasarán unos tras otros, dejando todo hoy como se halla, y llevarán a España a un estado de consunción

que, de fijo, ha de acabar en la muerte. No comentarán ni el problema... educativo... (p.862)

Segismundo, antes revolucionario (p.817), se ha convertido en hipócrita como los que finge rechazar. Vive adaptándose hipocritamente al *status quo*, sin querer "fatigas", y dispuesto a casarse, como su tío, sin más motivo que aumentar su herencia. Uno de los muchos símbolos de la serie conclusiva de *Episodios nacionales*, Segismundo pone en palabras mordaces el triste desengaño de Galdós. Como la conciencia de sí mismos y de España que Galdós trata de inspirar en sus lectores, y las esperanzas que ponía en la clase media al iniciar las 46 novelas históricas (siempre con ironía desmitificadora, no obstante), al fin nadie parece intentar cambiar la vida de la nación, como sus predicciones fatalistas del futuro reiteradas por toda la quinta serie, y desgraciadamente tan precisamente veraces, han demostrado (véase pp.862 y 875-876 por 2 ejemplos finales de sus predicciones).

En su entrevista con Javier Bueno, que Azorín sin duda leyó, Galdós dice, como muere diciendo Don Pablo, "Aquí... está todo muerto... Esto está muerto, muerto -repite con armargura el patriarca de las letras españolas". Las "últimas palabras" de Galdós a Javier Bueno, y a Rubén Darío -que lo saluda por carta, no con su presencia-, son de despedida: "Buen viaje a esos países jóvenes y fuertes que tienen vida y salud (Argentina, Brasil, Chile, el Uruguay)... Esto está muerto". (p.87) Al final de su novela española, Doña Inés se despide de Don Pablo y de España en una carta que casi no puede redactar (lo tiene que hacer con muchas pausas, como trabaja Don Pablo), y que no quiere releer. Se marcha a Argentina, porque "el viejo mundo está agotado" (p.218). Nunca más pone mano a la pluma la heroína, antes tan "epistolaria", ni habla más en la novela. En Argentina funda una escuela para pobres niños españoles, una manifestación de la eterna y ya la única esperanza que ve Galdós por la "regeneración" de España, la educación. Pasan 50 años y Doña Inés se ha convertido en "anciana", "viejecita", y "enferma", con "profundas... sombras" en los ojos, que la luz hiere. La figura de Inés recuerda en términos explícitos ahora su antes implícito parecido con Galdós por medio de su compenetración con Don Pablo. Como el Galdós, anciano, ciego, y enfermo, Doña Inés se prepara a morir en Argentina como Don Pablo ya hacía mucho tiempo se murió en España. Ella ve con tristeza que en el nuevo mundo, como en el viejo, la civilización -representada en la cosmopolitana influencia de Buenos Aires que rápidamente se extiende por la tierra- amenaza la humanidad, personificada en un "viejo ombú" delante de la escuela. Pero debajo del árbol de la vida, que no será eternal, "cobijado en su sombra, apartado del bullicio", lee un niño -"otro futuro poeta"-, un niño huraño y silencioso, con un libro en la mano" (pp.219-220). Estas palabras concluyen la novela *Doña Inés*.

*Cánovas* termina con Tito, la carta de Mariclió en mano, leyendo las últimas palabras que le escribe. Dice que no se resigna "al tristísimo papel de una sombra vana"; así deja su tarea de historiar a España y desaparece, para "dormir" la palabra final de los *Episodios nacionales* (pp.875-876). La carta de la musa de la historia donde anuncia su abandono de la historia de España y del país mismo, dentro de la novela histórica *Cánovas*, constituye la culminación irónica y triste de los 46 *Episodios nacionales*. Lo único que le queda al lector -Tito o nosotros- es la ausencia de significación, no la esperanza de una vida de acción regeneradora ni una "humanidad humanizada", relatan en palabras casi idénticas Azorín y Galdós. El niño bajo el ombú en *Doña Inés*, autor del futuro, rememora al Galdós joven, que imaginaba y escribía, y en la vejez "su sueño", cuenta a Azorín, "es como de ancianidad y niñez combinados, juntos en reposo inocente". Azorín termina su «Retrato» de Galdós con la frase: "ese sueño duerme España entera..., Galdós, en más de cien volúmenes, ha trabajado porque despierte y adquiera conciencia de sí misma" (p.84). Pero como dice Mariclió, y como hemos visto, muchos años tienen que pasar para cambiar la conciencia en acción. Quizás Galdós siente como Don Pablo cuando piensa no terminar su libro y dice a Inés: "No haré el libro que pensaba escribir. Lo que he hecho no vale nada; creo que es cosa completamente anodina... parecía excelente: ahora veo que me he equivocado" (pp.154-155). Don Pablo, Doña Inés, Tito, Mariclió, y Galdós terminan sus vidas librescas con un sentido de fatalidad y desengaño.

Las páginas de *Cánovas* y *Doña Inés*, no obstante, se acaban como han comenzado, con otras, por su sempiterna intertextualidad, y por las lecturas continuadas que marcan sus arbitrarios puntos finales -el tomo de poesía que lee el jovencito poeta del futuro en Argentina y la carta de Mariclió que lee Tito en el "manicomio" (p.475) de Madrid. Estas "conclusiones" nos preguntan si vale la pena escribir y leer, si las palabras, por artísticas e instructivas que sean, no cambian nada. Galdós y Azorín plantean una teoría del libro que, a pesar de inspirar renovaciones en la novela -como las teorías y prácticas de Galdós inspiraban en tantos autores contemporáneos y futuros- no parecen renovar la nación. La visión añorada de una España educada y capaz de regenerarse, que Galdós nos ha legado, no se va realizar hasta que se cumpla la llamada a la acción tan reiterada por toda su obra, una llamada de que Azorín se hace eco en *Doña Inés*. *Cánovas* y *Doña Inés* enseñan con amarga claridad que las palabras sólo engendran más, que la misma historia se repite. Los escritores en la quinta serie y en *Doña Inés* reinscriben a Galdós, siempre desmitificador de cualquier discurso que presume captar el principio y fin de "las cosas", incluso su propia palabra desmitificadora. La palabra creadora inventa y disuelve todo simultáneamente, y no queda nada sino el silencio. Galdós, Mariclió, Don Pablo, y Doña Inés dejan de escribir, se encierran en silencio, y se desaparecen del mundo.

Este estudio sólo ha comenzado a sugerir lo mucho que tienen en común las teorías y prácticas de la escritura de Galdós y Azorín. Tanto Azorín como Galdós proponen una filosofía de las ataduras sumamente ilusorias entre las palabras y los mundos siempre próximos a desaparecer. Sus concepciones del arte literario como un juego que se repite sin fin coinciden en lengua y mensaje. Don Pablo forma parte de la misma cadena de escritores teóricos elaborados por Galdós durante su trayectoria novelesca. En ambos Azorín y Galdós, los signos y procesos, los sentidos y valores que atribuyen a los "libros" y a los autores que los componen, incluyendo a sí mismos, nos dan una visión del mundo como gran texto que esconde la nada entre las reflexiones que sueña y traza. En un círculo paradójico sin origen ni fin, o el "círculo infrangible que yo mismo he trazado", dice Dios en el sueño de Don Pablo (p. 165), la vida, la percepción del mundo, viene a ser, en la obra de Galdós y Azorín, creación disolvente por ser expresada en palabras y leídas a través de ojos inevitablemente "trastornados", "ciegos", y auto-reflexivos. Estas palabras sólo se materializan en la saliva-tinta que escoge Mariclio para transcribir una historia de España que no vale la pena de escribirse, y, como dice, "tiene la virtud preciosa de leerse hoy y mañana, pero luego se borra y no llega a la posteridad" (p. 508). Sin embargo, leyéndola esa historia que se desaparece mientras se narra, cada lector ocupa un nuevo mundo, de fantasía.

## NOTAS

- <sup>1</sup> Las referencias de Azorín, *Lecturas españolas*, son de la edición de 1920; se reproduce como «Retrato» en *Benito Pérez Galdós: el escritor y la crítica*, 2ª ed., Taurus, Madrid, 1979, Douglass Rogers, ed., pp.81-84. Se citará en adelante como «Retrato», indicando las páginas dentro del texto entre paréntesis; las líneas ya citadas se encuentran en la página 83. Las referencias de la quinta serie de *Episodios nacionales* y de *Doña Inés* que se citarán en este estudio también se indican entre paréntesis dentro del texto; vienen de PÉREZ GALDÓS, B., *Episodios Nacionales*, 3ª reimpr., Aguilar, Madrid, 1979, Federico Carlos Sainz de Robles, ed., Vol. IV y de MARTÍNEZ RUIZ, J., «AZORÍN», *Doña Inés*, edición, introducción y notas de Elena Catena, Clásicos Castalia, Madrid, 1973, respectivamente.
- <sup>2</sup> «Los cinco Cánovas», en *ABC*, Madrid, 5 de octubre de 1912.
- <sup>3</sup> Los artículos de R. Gullón y M. Enguñados son reimpresos en D. Rogers, *op.cit.*, pp.403-426 y 427-436, respectivamente. WILLEM, L., «Anticipating Postmodernism in Two Galdosian Fantasies: "¿Dónde está mi cabeza?" and the Final *Episodios Nacionales*», en *A Sescuicentennial Tribute to Galdós 1843-1993*, ed., Linda Willem, Juan de la Cuesta Press, Newark, 1993, pp.249-260, demuestra que la quinta serie cae bien bajo la definición de "postmoderna", mientras GULLÓN, G., *La novela moderna en España (1885-1902). Los albores de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1992, ve a Galdós como uno de los más importantes progenitores del "modernismo", o de "la novela moderna", en España (anota las ambigüedades en las "clasificaciones" de épocas y estilos, i.e. pp.18-26). El crítico estudia *La voluntad* (1902), que considera ejemplar del movimiento moderno (v.g. p.186). Sin relacionar los 2 autores con ejemplos explícitos, señala en Azorín numerosos aspectos que evocan los que describe en Galdós (véase especialmente pp.47-77). Es fácil ver que Azorín continuaba desarrollando las perspectivas y técnicas indicadas por Gullón en *La voluntad* en sus obras posteriores, donde casi siempre se trasluce la intertextualidad galdosiana.
- <sup>4</sup> Véase mi *The Novel Histories of Galdós*, Princeton University Press, Princeton, 1989, pp.147-227. WILLEM, L., *op.cit.*, presenta evidencia valiosa que Galdós "pioneered the technique of fantastic banality... a central element of magical realism", p.260. BLY, P. señala aspectos parecidos en *El caballero encantado: Galdós' Ironic Review of "Regeneracionalistas"*, "Galdós" *House of Fiction*, eds., A. H. Clarke y E. J. Rodgers, con D. Mackenzie, Wales, J. D. Lewis, 1991, pp.85-97. Véase también su «El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana», sesión plenaria, en *Actas de Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992), Vol. II, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp.279-292. CARDONA, R., «Galdós desde nuestro fin de siglo», sesión de clausura, en *Actas, op.cit.*, pp.543-ss, subraya éstas y otras novedades en los *Episodios* escritos después de 1898, observando "que nos encontramos de lleno en el terreno de la desmitificación post-modernista... las tres últimas series... ofrecen mucho en común con el resurgimiento en nuestros días de la novela histórica... El tono narrativo se aproxima, cada vez más, conforme avanzamos de la tercera a la quinta serie, al utilizado por los actuales novelistas que tratan asuntos históricos" (p.550). Ofrece un análisis agudo de por qué la mayor parte del público "popular", lectores de novelas históricas "populares", generalmente no se interesa en los *Episodios*. Sin embargo existen algunos novelistas que sí profundizan en cuestiones esenciales acerca del estado humano y sus raíces históricas. Estos, y sus lectores, afirman que siempre habrá "un público entre los lectores críticos del presente, conscientes de la importancia de la disponibilidad del pasado como recurso moral e intelectual y como fuente de goce estético" (p.554); ellos seguirán leyendo tanto los *Episodios Nacionales* como las *Novelas contemporáneas*.

- <sup>5</sup> GILMAN, p.46, de su «*El caballero encantado: Revolution and Dream*», en *Anales Galdosianos XXI*, 1986, pp.45-61; MILLER, S., *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del Pensamiento socioliterario galdosiano*, Sociedad Menéndez y Pelayo, Santander, 1983 (v.g. p.139).
- <sup>6</sup> En adición de considerar la postrera serie de *Episodios Nacionales* "inacabada", algunos piensan que las dos novelas primeras -*España sin rey* y *España trágica*- pertenecen más al final de la cuarta serie que a la quinta. La ponencia de Rodolfo Cardona, «La victoria de Nicéfora», presentada en el IV Congreso Galdosiano, analiza *España sin rey*, y me parece haber encontrado, de una manera indiscutible, la "clave" que une este *episodio* con los 5 restantes. Cardona explica que la etimología griega del nombre Nicéfora es fundamental para la interpretación de sus acciones y simbolismo, de sus relaciones con los otros personajes principales de la narrativa -Fernanda Ibero, Don Juan de Urríes, y Frey don Wifredo de Romarate-, y por lo tanto, la trama y temas del *episodio* entero. La figura de Nicéfora -diabla celestial- viene a ser el verdadero signo del "triumfo" en el texto, un "triumfo" profundamente equívoco que forma la base del mensaje conectivo que corre por toda la serie.
- <sup>7</sup> El narcisismo en su obra es bastante evidente en el acto de renombrarse Azorín, en sus escritos literalmente auto-reflexivos, y, tal vez, en su actitud hacia Galdós. Otros "alter egos" evocadores en una serie de reflejos recíprocos fácilmente reconocibles, se encuentran en *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), por citar un solo ejemplo. En estas vinetas "autobiográficas" muchos personajes se parecen a Galdós, a Don Pablo, y, claro, a Azorín. "Mi abuelo Azorín" describe el "viejecito ensimismado", autor de libros de filosofía, "que tiene una pluma y un pensamiento recto y profundo"; "Mi Tío Antonio" crea otro escritor, "escéptico", "afable", de gran "perspicacia" y "bondad inquebrantable"; "Mi padre" dibuja un hombre que cada día lee, charla, va de paseo, y vuelve a la lectura; tiene "una memoria prodigiosa", es "escéptico", y le gusta mucho Goethe. Las figuras de *Las confesiones* son representativas de muchas trazadas por Azorín en su obra.
- <sup>8</sup> En cuanto a Galdós como precursor de los noventayochistas desde su *Episodio* inaugural, véase la excelente «Introducción» de Julio Rodríguez Puértolas a su edición de Benito Pérez Galdós, *Trafalgar*, Cátedra, Madrid, 1992, 4a ed., pp.11-67. Rodríguez apunta que Galdós emplea la palabra "esperpento" en *Trafalgar*, corrigiendo su propia observación de 1975 que apareció por primera vez en *Cádiz* (p.100, nota 53). (En 1970, SMITH, V. A., y VAREY, J. E., «Esperpento: Some Early Usages in the Novels of Galdós», en *Galdós Studies*, ed. J. E. Varey, Tamesis, London, 1970, pp.195-204, habían encontrado el primer ejemplo de la palabra en *La desheredada*.) Rodríguez cita otras influencias de Galdós en los escritores de 1898. Dice que "Galdós "descubre" la *intrahistoria*" (p.37) y habla de raíces galdosianas en otros del 98, y de sus a veces "malévolas alusiones", como las de Baroja, que "niega a Galdós el pan y la sal", y "no oculta su enemiga contra los *Episodios Nacionales* y su autor". (pp.233-234)
- <sup>9</sup> En el manuscrito autógrafo de *Amadeo I* (ms. núm. 21782, en la *Biblioteca Nacional*), las cuartillas 331-334, 347-371, 273-497 son dictadas en muchas partes. Galdós escribe todo hasta mediados del capítulo 19 (que comienza en la página 548 de la edición de Aguilar; la *alternación* entre su mano y la de su escribano comienza actualmente en la página 549; solo el último capítulo, 28, es completamente dictado). En los primeros 18 capítulos, todo lo del "isleño", capítulos 1-6, los "orígenes" y la temprana historia de Tito, sus paródicos discursos políticos, la introducción de Mariclio y sus musas, muchos de los episodios trastornados, absurdos, o somnolentos que Mariclio induce en Tito, su inhabilidad de hablar y escribir, sus preguntas sobre qué es real y qué ilusión, comentarios importantes de Tito y Mariclio sobre el historiar a España y sobre los procesos de la escritura misma, la descripción de la saliva-tinta que usa Mariclio cuando "documenta" los "nombres históricos", y mucho más, muestran la mano de Galdós. Con pocas excepciones, todo lo citado de *Amadeo I* en este estudio (el *episodio* comprende las páginas 475-579 en Aguilar), viene de los primeros 18 capítulos (Aguilar, pp.475-548), como se observa de las referencias textuales entre paréntesis.

- <sup>10</sup> Adicionalmente, Tito padece varias enfermedades, fiebres, y una ceguera literal como Galdós (pp.830 y ss.).
- <sup>11</sup> Cito del texto de *Memorias de un desmemoriado* contenido en Federico Carlos Sainz de Robles, edición y prólogo, *Retratos y memorias*, Tebas, Madrid, 1973, pp.193-270.
- <sup>12</sup> *Mundial Magazine* III, 15, 1912; texto contenido en ROGERS, D., *op.cit.*, pp.85-88.
- <sup>13</sup> «Don Benito Pérez Galdós», en *Blanco y Negro*, nº1260, 2 julio 1915; citado en PERCIVAL, A., en *Galdós and his Critics*, University of Toronto Press, Toronto, 1985, p.26.