

MÍMESIS Y “PITAGORISMO” EN GALDÓS Y CLARÍN

Harriet Turner

No sería ocioso afirmar de nuevo que la estética que configura “la morfología de la vida”¹ en las novelas de Galdós y Clarín corresponde primero a la mimesis realista de su tiempo. En el caso de Galdós, autor de 77 novelas y 21 dramas, el tema vida-novela / arte-realidad proporciona la clave de su pensamiento y de su obra creativa. Todos conocemos aquella página temprana (1870) donde lo singular de su adhesión al concepto de la mimesis es su manera de entender y representarla. En sus ensayos sobre la novela Galdós no nos ofrece una *idea* –nominativa y descriptiva– sino una manera de pensar y sentir, actividad cognoscitiva e imaginativa ya de por sí novelesca.

Esta actividad se elabora en el espacio entre la “materia” –esa “grey humana,” “ese vulgo”, “ese natural” (“La sociedad” 221)²– y el ojo que la ve y la voz con que se relata y relaciona. Más que exponer ideas sobre la mimesis, en sus ensayos Galdós las recrea novelísticamente, inventando un discurso teórico de escenas, acciones, y personajes: “La verdad es que existe un mundo de novela”, dice en 1870, propiciando con estas palabras una visión plenamente inteligible del mundo, con un predominio del ser sobre el devenir; al mismo tiempo, la afirmación de la *verdad* de un mundo novelesco constata la equiparación entre lo real y lo imaginado –exactamente lo que pasa *en* una novela y en este discurso sobre la novela–. Las equiparaciones conducen, a su vez, al predominio del devenir sobre el ser y ese devenir y desarrollo del ser constituyen el enfoque de la mimesis, concepto-eje de la novela realista –la “novela moderna de costumbres”– (“Observaciones” 130).

Por su parte Leopoldo Alas (“Clarín”), el escritor que más abogaba en España por la idea de la novela como “la reproducción directa y exacta de la vida” (140) y por consiguiente como “forma omnicomprendiva” (“Del naturalismo” 140), resumió en pocas frases, de manera mucho más crítica, los caracteres de la nueva poética de la mimesis realista. En su ensayo sobre el naturalismo (1882) señaló su impulso totalizante, encaminado a “expresar todo el contenido de su forma, todas las posibilidades del género” (132); su énfasis en la representación de la realidad auténtica, sin “amaneramientos retóricos”;³ la noción de copia –ese afán de conseguir una “imitación de la vida, copiándola en todo su parecer” (Sobejano, “Introducción”, 19); y por fin la misión de la novela como la reproducción de “la verdad de lo real tal como es”, conseguida mediante “la observación de los datos, minuciosamente, atenta, sistemáticamente estudiados” (Sotelo Vásquez 127). Según Clarín, las exigencias del naturalismo requieren dos facultades principales: “la de saber ver y copiar, y la de saber componer, conforme requiere esta manera de entender el arte” (“Del naturalismo” 142).

En *La Regenta* (1884-85), su primera novela y la que él mismo reconoció como “una obra de arte” (Beser, *Clarín*, 21),⁴ quiso Clarín subrayar, como hizo Galdós, no sólo la doble vertiente de la estética realista y “naturalista” –esa sabia combinación de copia e invención–; quiso “expresar todo el contenido de la forma, todas las posibilidades del género”. Es decir, respecto a la mimesis, el énfasis de Clarín recae sobre la voluntad de crear algo amplio, nuevo y bello, cuyo valor artístico funcionara como apertura y crítica, ambas provocadoras de conciencias y signos visibles y totalizantes de su manera de entender la mimesis realista. En cambio, en *Fortunata y Jacinta* (1886-87), tras haber visitado “el taller ajeno” que era *La*

Regenta (“Prólogo” 79), Galdós buscó la balanza; si quiso integrar la reproducción exacta de esa “sociedad presente” con figuras bellas, expresivas y reveladoras de la autonomía del personaje y de su psicología profunda, se cuidaba siempre de que esas figuras aparecieran, sobre todo, naturales e invisibles; quiso que la ilusión de lo material, sustancial y vital predominara sobre impresiones estéticas (A. Moncy Gullón 52).

De acuerdo, pues, con la temática Galdós y Clarín, esta comunicación se enfoca sobre las diversas expansiones que los dos autores –en su sostenido “coloquio de novelistas” (Gilman 154)– hacen del concepto de la mimesis realista en relación con su particular manera estética de componer y reflexionar sobre la hechura misma del texto. En primer lugar, cabe recordar que *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta* comparten una característica básica: el fenómeno de la imitación se alza como tema al mismo tiempo que constituye la única forma de representar y descifrar ese tema. Hay muchos ejemplos: en la catedral el Magistral baja los ojos, *imitando* posturas beatas que no siente; en casa don Víctor lee la *Imitación de Cristo* y Ana imita la vida de Santa Teresa. Después se propone *imitar* el ideal de la “poesía” del hogar, cumpliendo –irónicamente– ese propósito al dejarse llevar por los juegos infantiles en el Vivero, aduciendo que la salud “exige que yo sea como todas” (II: 420); por fin, al caer en el adulterio, *imita* sin saberlo, “la poesía del hogar” en la forma de la degradada aventura de Visitación, antigua amante de Álvaro y ahora su compinche. El adulterio de Ana –profundamente imitativa– reproduce la misma imagen de antaño, ahora invertida y, por lo tanto, aún más propia del espejo mimético: en el momento presente es el hombre –don Álvaro– el que salta del balcón; en el pasado fue la mujer –Visita– quien saltó de noche por un balcón por el mismo don Álvaro –el que “había sido su primer amor serio” (I: 328)–. La inversión de papeles e identidades subraya cómo Ana –“la inadaptada” (Sobejano 126)– acabará adaptándose al modo de ser imitativo de Vetusta sin clara conciencia de ello, sin sospechar que su conducta ofrece la imagen invertida de una realidad pretérita, una imagen engañosamente mimética dentro de la estética de la mimesis realista.⁵

Pululan las imitaciones en Vetusta y en Madrid. En el casino Joaquinito Orgaz, “sietemesino” flamenco, y Pepe Ronzal, alias el “estudiante”, *imitan* las modas de Madrid y en Madrid Juanito Santa Cruz sale como espejo de su época; su padre advierte que “no puede ser mejor de lo que es” (I: 116). Jacinta cree que la “novela” del Pituso es fiel reflejo de la realidad y Fortunata, mirando el abrigo “perfecto” de Jacinta, “hizo el propósito de encargarse el suyo exactamente igual” (II: 193) y de recoger un niño huerfano –“¡Manía de imitación!”– (II: 223). Después de la malhadada entrevista en casa de Guillermina, la escena se reproduce miméticamente: desde la calle Fortunata observa la berlina con las dos damas: “Hablan de mí, y le está contando cómo pasó el lance... me imita, remedando mi movimiento, cuando le cogí por los brazos...” (II: 209).

Si el concepto de la imitación configura los sustratos básicos de *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*, la cuestión de la voluntad artística –este “parecer” metafórico de Galdós, ese “saber componer” de Clarín– produce en cada novela signos y valores diferentes. Partiendo de los esquemas melodramáticos del folletín, en *La Regenta* Clarín destaca la estética como un acto paradójico de deformación; eleva la perfección formal por encima de las formas y fachadas anti-estéticas de Vetusta, y así incide en una variante irónica del “pitagorismo” modernista: su novela –declaradamente “una obra de arte”– queda vista en su totalidad como un sistema paradójicamente anti-mimético: la perfección formal de su construcción, concebida a base de números, se opone a las vulgaridades rampantes de Vetusta. Al mismo tiempo y al contrario del pitagorismo, esa perfección formal se diseña no para poner orden en el caos sino para reflejar mejor la inconmensurable realidad de ese caos; lo formal y numérico es desesperadamente mimético. Forma y fondo se unen y se separan, estirando el concepto de la

mímesis como si fuera un espiral, mientras este espiral traza –en perfecta coincidencia– la trayectoria vertical de inversiones que desemboca en un punto de significante zero –niebla y nada negativas– puntos que *ejecutan* al fin y al cabo la triste historia de Ana Ozores.

En cambio Galdós enfatiza en *Fortunata y Jacinta* la técnica de infundir a todos los sectores del texto una vida poética y “real”; la estética de lo bello existe siempre en “perfecto fiel de la balanza” entre la humana fealdad y sus capacidades “angelicales,” espirituales o irracionales. Queremos, pues, dilucidar la “vida doble” de su genial manera mimética e imaginística de Galdós y Clarín, encaminada a reproducir, según el caso, “la sociedad presente”, la vida en provincia. Nuestro fin es perfilar mejor ciertas variantes del arte de la mímesis según se manifiestan en estas dos obras maestras del siglo diecinueve español.

La gestación de *La Regenta*, redactada con una gran rapidez, parece, nos advierte Sergio Beser, “incompatible con la cuidada construcción y la perfección del desarrollo narrativo que presenta la novela, contradicción que se convierte en sorpresa cuando leemos [...] que [Clarín] entregaba el original a medida que iba saliendo de su pluma” (Clarín 21-22). Sabemos por su íntimo amigo Adolfo Posada que la novela fue organizada “en sus adentros”, saliendo ya vivípara, asombrosamente madura. Dice Posada: “¡Qué facilidad la suya! Es preciso ver sus manuscritos: apenas un tachón, ni una rectificación apenas. Escribía, escribía concentrado, abstraído, poniendo el alma entera en la pluma, metido por el papel, viendo sus personajes, moviéndose o analizando con la fuerza de su espíritu penetrante y trayendo a juego toda la reserva de su cultura”.⁶

Esta contradicción o incompatibilidad señalada por Beser se enfatiza cuando medimos la distancia que hay entre la perfección formal y constructiva de *La Regenta* y el contenido narrativo de la degradada e imperfecta historia de Vetusta. La base constructiva, integrada por unidades de tres, se exhibe en espectáculo como una figura geométrica en perfecto equilibrio, un equilibrio numérico que contrasta adrede con la inestabilidad de ese mundo vetustense, próximo a diluirse en la común rodera. Los números constituyen el secreto de la novela. Como ha señalado Alarcos, *La Regenta* se divide en dos partes, de igual extensión: una que podemos llamar presentativa –capítulos I al XV– y otra propiamente *activa* –capítulos XVI al XXX–. Los quince primeros comprenden un período de tres días: el 2, 3, y 4 de un octubre alrededor de 1877;⁷ los quince finales van desde noviembre hasta el octubre de tres años después (230). Dentro de la unidad de la primera parte se distinguen tres subunidades y cada uno de los tres días ocupa cinco capítulos (233). En la segunda parte se fija la frontera entre dos núcleos y al final del capítulo XXX hay, dice Alarcos, “una especie de epílogo, rápido, condensado, que ocupa todo el cuarto año hasta octubre” (239).

Las secuencias numéricas –uno, dos, tres; tres, dos uno– trazan la figura del círculo, eje de la trama y emblema de un vivir traicionado: la perfección geométrica, análoga a la promesa del futuro y de plenitud vital, es ilusoria. Toda temporalidad –pasado, presente futuro– se converge en una misma cosa reflejada –viento sur, catedral, desmayo y deformación–. Todo vuelve al principio; todo se repite y se desenvuelve sobre unidades de tres –tres días, tres años, tres personajes principales, tres ambientes: catedral, casa, casino; la aliteración: casa, catedral, casino; polvo, paja, papeles– fatiga las frases; los distintos sonidos se alargan para borrarse en uno y este uno en silencio. Toda secuencia numérica –puntos solitarios (torre, hombre, mujer), paralelos (pares, parejas), y triángulos (mujer, amante, marido)– se invierte, des-contándose, des-numerándose hasta que al final el *uno* se disuelve en esa inmensa y única y desesperante imagen del espiral apretado: el beso del sapo –“perversión de la perversión de su lascivia” (II: 536)–.

La cuidada construcción de *La Regenta*, que sustenta así un mundo en descomposición, brinda la paradoja de una voluntad artística que ejecuta perfecciones formales a expensas de la vida de los personajes; por esa ejecución Clarín destruye la potencia anímica ya insinuada, en varias ocasiones, entre narrador y personaje, notablemente en el caso del Magistral, Ana, y don Víctor. Deja que la estética misma abra escisiones entre forma y fondo, configurando un espacio de significante cero dentro de ese mismo “conocimiento y conciencia total del mundo” que él mismo –Clarín– había propuesto como finalidad de la novela realista (“Del naturalismo” 143). La paradoja de un arte consciente que configura un mundo inconsciente, un mundo que, como Ana, sólo vuelve a la vida “rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas” (II: 536), extiende y estira el concepto de la mimesis hasta que la novela misma alcanzara el reflejo de un mundo roto, fragmentado e irregular, cuyo sufrimiento va más allá de cualquier nombre, número, o finalidad.

En cambio, en *Fortunata y Jacinta*, los conceptos de equilibrio, balanza, reciprocidad y distribución por igual caracterizan lo que Galdós llamaba “reproducción” y “reflejo” –signos adrede de la mimesis literaria–. Teoría y novela suelen existir en una relación recíproca; aún cuando esa dimensión metafictiva se manifiesta parcial y latente, siempre indica desde el texto mismo la fusión entre forma y fondo. En *El amigo Manso* (1882), “molde” y “hechura” (Boudreau 63), autor y personaje, relato y marco se entrecruzan para problematizar lo real y lo fictivo.⁸ Y en *Fortunata y Jacinta* (1886-87), ideas sobre “el arte realista y el ideal, y la emoción estética” (II: 453) circulan desde dentro por diversos recortes, reportajes y conversaciones; ejemplos son las famosas “chuletas” filosóficas de Juanito, las narraciones interiores⁹ –en particular la “novela” del Pituso– y cosas metaforizadas en entes vivos que “comentan” y “cuentan” una historia –la hucha, los botones, la vara de San José, el disimulado mecanismo del reloj. Las diversas teorías de la novela en la novela aparecen disfrazadas de “combinaciones” y “componendas”– cada uno un sainete o novelita intercalada, todas historias *imitativas*. La cuestión misma de la creación literaria –si, por ejemplo, la vida de Fortunata debe concebirse como “drama o novela”, si la escritura de su vida debe seguir una estética realista (“fruta cruda”) o elaborada (“compota”)– todas esas especulaciones afloran ya *dentro* de la “materia novelable” –definido por Galdós como “el público,” “ese vulgo,” “ese natural”– en este caso la conversación entre Ballester y Ponce cuando, al volver del entierro de la protagonista, los dos amigos disertan sobre la hechura de la novela en la que ellos aparecen como personajes.¹⁰

Queda claro, pues, que para Galdós, en contraposición a Clarín, “la invención de la forma y la forma de la invención” (Gullón, *Técnicas* 11) deben diseñarse como una unidad dialéctica; sus elementos referenciales y textuales existen siempre en una tensión creativa e instructiva.¹¹ En cambio, en *La Regenta*, la incompatibilidad, escisión, y disonancia que existen entre un esquema perfectamente trazado, articulado por secuencias numéricas y un contenido totalmente deprovisto de perfecciones, convierte esa tensión en tema: el arte no es sino algo falso, engañoso, contrapuesto a la realidad. *El arte* de la novela –ese “saber y componer”– entonces equivale a error o mentira, un desvío de la realidad, su no aceptación, su suplantación.¹² Desde esta perspectiva resulta que el arte de narrar, “saber y componer” se eleva como algo irónica y dolorosamente contrapuesto a la mimesis –a la imitación, a las malas artes de Vetusta–. La idea de un arte supremo, que se desprende de la geometría de la novela, no entra nunca en la realidad; no la comparte; no anda por las calles como ese par de mulas que, en *Fortunata y Jacinta*, dió comienzo al comercio Arnáiz-Santa Cruz. En *La Regenta* la visión estética se mantiene siempre aparte; se contempla todo desde lo alto como el Ojo de la Providencia, como el punto de vista del narrador, o como el catalejo del Magistral. Tres miradas en uno; tres miradas en escala desde lo alto a lo bajo: ya los

conceptos del arte y de la mimesis parecen separarse y fundirse, enredándose para diseñar el punto final del espiral de perfecciones, todas en sí ausentes e inalcanzables.

Por otra parte, es de notar que al proponer teóricamente la estética de la mimesis realista, Galdós insiste en señalar, respecto al fenómeno del punto de vista narrativo, su base metafórica y metonímica, asentada para representar equilibrio, fusión, dialéctica. El narrador de *Fortunata y Jacinta* es un personaje más; evoluciona psicológica y espiritualmente hacia la misma dirección que la mayoría de las vidas que contempla y representa. Se deja llevar por esas vidas, haciendo constar que lo real es siempre una imagen y la imagen siempre forma parte de la realidad material. En 1870 afirmaba que “En todas las imaginaciones hay el recuerdo, la visión de una sociedad que hemos conocido en nuestras lecturas; y tan familiarizados estamos con este mundo imaginario que se nos presenta casi siempre con todo el color y la fijeza de la realidad, por más que las innumerables figuras que lo constituyen no hayan existido jamás en la vida, ni los sucesos tengan semejanza ninguna con los que ocurren normalmente entre nosotros. Así es cuando vemos un acontecimiento extraordinariamente anómalo y singular, decimos que parece cosa de novela [. . .]. En cambio, cuando leemos las admirables obras de arte que produjo Cervantes y hoy hace Carlos Dickens, decimos: “¡Qué verdadero es esto! parece cosa de la vida. Tal o cual personaje parece que lo hemos conocido” (“Observaciones” 126).

Este *parecer* –acontecimientos que *parecen* cosas de novela, personajes que *parecen* que les hemos conocido– señalaba desde el principio la aptitud de Galdós para la metaforización sistemática y coherente de la realidad y de la teoría sobre su representación; las dos son intercambiables. Años más tarde, en su famoso discurso titulado “La sociedad presente como materia novelable” (1897), Galdós expuso la misma idea con más formalidad mediante la metáfora; de nuevo combina en una sola figura el concepto de la mimesis y el del arte, de la invención novelesca: “Imagen de la vida es la novela”, dice, “y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (“La sociedad” 220).

La metáfora de la balanza, a la vez un instrumento de medición (“exactitud”) y una figura retórica (“belleza”) sintoniza la idea de la inseparabilidad de fondo y forma, localizando lo propio de la invención novelesca en un nuevo espacio creado *entre* lo uno y lo otro, entre personas y cosas, narradores y lectores, autores y personajes; las diversas funciones son equiparables y reversibles. Por eso Manuel de la Revilla, uno de los mejores críticos del siglo, pudo decir que Galdós cultivaba “la novela más adecuada a los gustos y necesidades de la época; la que pudiera llamarse psicológico-social, por ser vivo retrato de la agitada y compleja conciencia contemporánea y plantear los arduos problemas [...] que perturban la vida pública y privada de nuestra sociedad” (Romero Tobar 458). A este énfasis sobre el carácter mimético de la novela de Galdós, añadió esta matización: “Modelos de perfecto realismo son las novelas de Pérez Galdós; pero no de ese realismo que está reñido con toda belleza y toda idea, sino que aquel otro que sin traspasar los límites de la verdad, sabe idealizar secreta y delicadamente lo que la realidad ofrece” (Romero Tobar 458).

En conclusión: Galdós y Clarín, respectivamente en sus obras maestras nos ofrecen dos visiones de la estética de la mimesis en juego con la voluntad artística. Mediante esta visión, cada uno logra crear “otro realismo” dentro de lo que la realidad ofrece. La estética de *La*

Regenta estira el concepto de la mimesis para proponer una paradójica salvación por la forma; así anticipa el “pitagorismo”, naciente signo de la época y más tarde “una de las corrientes más profundas y reveladoras del modernismo” (Gullón, Direcciones 111); anticipa también el posterior “deshumanización” del arte. Al mismo tiempo, el “pitagorismo” de Clarín representa la imagen negativa de lo que fue visto como un sistema concebido para poner orden en el caos –un pitagorismo que aspirará a “un conocimiento de lo que está fuera de nosotros y de lo que somos nosotros” (Gullón, Direcciones 118)–. No obstante sus configuraciones estéticas y numéricas, en *La Regenta* no se encuentra ese conocimiento, incitado adrede por formas geométricas y armoniosas, dentro de la historia de Ana Ozores, cuyos elementos sólo demuestran que las “buenas formas” no salvan sino que pierden, como ese “figurín de sastre” que es don Álvaro o el brillante “solideo” que oscurece la vista de don Fermín. Pero contemplada desde fuera y desde lo alto –desde el “catalejo” del lector–, la perfección formal de la novela sí conlleva ese otro conocimiento, de carácter pitagórico; consiste en la captación consciente del lector de la complejidad artística, temática y conceptual de la novela, captación que transforma esa “perdición formal” en potencia salvadora.

Incluso podemos decir que la perfección geométrica de *La Regenta* encapsula otra paradoja, otro eje del espiral: expone a su modo la simplicidad excesiva de la geometría misma, ya que los paralelos y triángulos, elipses, óvalos y espirales al fin y al cabo no representan las formas de las cosas; la misma geometría parece desvelarse insuficiente, si no perversa, ya que incita la idea de la armonía pero sólo para indicar la inconmensurabilidad que existe entre la forma y el contenido de la novela. Al fin y al cabo el sistema de Euclides tendrá que abandonarse por algo que se conocerá después por los fractales –“figuras, conjuntos de puntos o de líneas [y curvas] que no tienen tangente en ningún punto por que son irregulares en todos” (Fernández-Rañada 21)– exactamente lo que ocurre en la inconclusiva historia de Ana y don Fermín. Se da, pues, la apremiante, insólita y paradójica posibilidad de que el conocimiento que se desprende de la perfección formal de *La Regenta* resulta perfectamente mimético en otro sentido, pues bien pudiera ser que Leopoldo Alas –como otros artistas– pintó fractales sin saberlo (Fernández-Rañada 21).

En cambio Galdós unifica ética y estética mediante una metaforización sistemática y coherente de la realidad, revelando en ella “otro realismo”, vivo y palpante, secreto y delicado. Dentro de la mimesis realista, en *Fortunata y Jacinta* la metáfora cobra un relieve particular: *al llevarnos* (“fora,” gr. *pherein*) *más allá* (“meta”) también *amplifica*; deja al descubierto ese *latum* propio de uno de sus derivados, pues a través de la analogía vida-novela, desarrollada por la imagen del gran árbol de los linajes matritenses, la metáfora misma *relata* tanto como *relaciona*. Si para Galdós la novela era “imagen de vida”, tras una relectura de *Fortunata y Jacinta* añadiríamos que la imagen *da* vida: las metáforas *impregnan* el lenguaje cotidiano; elaboran esa *red* de relaciones que constituye el enredo de las dos historias de casadas. A su vez esta *enredadera* diseña simultaneidad de lenguaje y acción: se presenta como modelo dialéctico en el que la experiencia y los campos metafóricos se generan y se modifican en un enfrentamiento continuo. Vemos, pues, que por una parte la metáfora se desplaza como ente vivo; por otra, ejerce una función metonímica: parece poner de relieve la teoría de Galdós, ya que la estructura de una imagen representa por antonomasia ese “perfecto fiel de la balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” –fiel / infiel– que constituye el eje de su teoría y el de la acción misma de la novela.

Teoría, novela, imagen: por esta triple vertiente Galdós y Clarín configuran el arte realista y naturalista de la novela. Clarín perfila el arte como contradicción dolorosa que se desprende de la geometría. Aunque Galdós organiza su novela también a base de pares, triángulos, y

secuencias numéricas,¹³ aquellos “unificadores intangibles” (Moncy Gullón 65) quedan invisibles; la perfección que se ostenta es la del “perfecto fiel de la balanza entre ‘exactitud’ y ‘belleza’”. Ese “espacio-ente” disimula las figuras y números subyacentes; nos los exhibe en espectáculo, perfilando, en cambio, las verdaderas formas de cosas y personas. Por una parte, las cosas más humildes y rudimentarias parecen existir como simple precisión de la realidad, como ese par de mulas, la *res* que, en *Fortunata y Jacinta*, da origen al comercio Arnáiz-Santa Cruz y de su gran árbol familiar. Después, debido a un sutil proceso de metaforización, esas humildes reses llegarán a diseñar figuras retóricas y totalizantes –*personificadas* al fin–, pues la imagen de la res no sólo se refiere a diversos personajes, incluyendo a Fortunata misma, quien queda vista al final de la primera parte como “La res que no cae” (I: 444) y hacia el final de la cuarta parte como “la cabra que siempre tira al monte” (II: 453). La imagen de la *res*, en el sentido recto y etimológico de la palabra –integra la proyección moral que hace Ballester al final de la novela– “Bienes y males aparecen *aparejados*” (énfasis mío), dice, y así sintetiza teoría y práctica, principio y fin, “exactitud” y “belleza” en un solo signo mimético y plurivalente. Nos brinda un ejemplo de ese enredo metafórico y mimético que aprovecha Galdós para hacer de la sociedad presente, “materia novelable”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, E., "Notas a *La Regenta*", en Sergio Beser, *Clarín* y "*La Regenta*", pp. 227-245.
- ALAS, L. ("Clarín"), "Del naturalismo" y "Prólogo a *La cuestión palpitante*", en Sergio Beser, *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Laia, Barcelona, 1972.
- La Regenta*, Edición, introducción y notas de Gonzalo Sobejano, Castalia, Madrid, 1981.
- BESER, S., *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Laia, Barcelona, 1972.
- ed. *Clarín* y *La Regenta*, Ariel, Barcelona, 1982.
- BOUDREAU, H.L., "Maximo Manso: The molde and the hechura", *Anales Galdosianos* 12, 1977, pp. 63-70.
- FERNÁNDEZ-RAÑADA, A., *Las formas de las cosas*, Revista de Libros 24, Diciembre 1998, p. 21.
- FURST, L. R., *All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Duke UP, Durham, 1995.
- GILMAN, S., *Galdós and the Art of the European Novel 1867-1887*, Princeton UP, Princeton, 1981.
- GULLÓN, R., *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid, 1971.
- Técnicas de Galdós*, Taurus, Madrid, 1970.
- KRONIK, J. W., "El amigo Manso and the Game of Fictive Autonomy", *Anales Galdosianos* 12, 1977, pp. 71-94.
- Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata*, *Modern Language Notes* 97, 1982, pp. 272-310.
- "Narraciones interiores en *Fortunata* y *Jacinta*", En *Homenaje a Juan López Morillas*, Ed. José Amor y Vázquez and A. D. Kossoff, pp. 275-91, Castalia, Madrid, 1982.
- MARÍAS, J., *Breve tratado de la ilusión*, Alianza, Madrid, 1984.
- MONCY GULLÓN, A., "The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata* y *Jacinta*", *Anales Galdosianos* 9, 1974, pp. 51-74.
- PÉREZ GALDÓS, B., "Observaciones sobre la novela contemporánea", 1870, y "La sociedad presente como materia novelable", en Laureano Bonet, ed., *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona, 1999, pp.123-139, pp. 218-226.
- Fortunata* y *Jacinta*, *Dos historias de casadas*, Edición, introducción y notas de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 1983, 1985.
- "Prólogo" a *La Regenta*, en la edición de Gonzalo Sobejano, pp. 79-92, 1901.
- POSADA, A., "Escritos inéditos de Clarín", *La Lectura*, VI (1906), en Albert Brent, *Leopoldo Alas and "La Regenta": A Study in Nineteenth Century Prose Fiction*, University of Missouri Studies, Columbia, 1951.
- SOBEJANO, G., "La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI)", en Emilio Alarcos y otros, *El comentario de texto*, Castalia, Madrid, 1973, pp. 126-166.
- "Introducción" a Leopoldo Alas, *La Regenta*, Castalia, Madrid, 1981, pp. 7-58.
- SOTELO VÁSQUEZ, A., *En este rito no canta misa el que quiere: Leopoldo Alas, teórico de la novela*, en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, Espiritualismo*, pp. 123-139. Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano, Coordinadores. Texto preparado por Sylvia Bauló, Universidad de Toulouse-Mirail: Presses Universitaires du Mirail, 1998.

NOTAS

- ¹ Al reseñar las ideas de Leopoldo Alas y de Benito Pérez Galdós sobre la base mimética de lo que él –“Clarín”– llamaba el “arte naturalista” y Galdós “la novela moderna de costumbres,” engendrada por el “vulgo” –“ese natural”– que es “materia primera y última de toda labor artística”, sigo lo expuesto de los ensayos siguientes: “Del naturalismo” (Abril 1882) y el prólogo a *La cuestión palpitante*, recogidos por Sergio Beser en *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española* (1972), y “Observaciones a la novela contemporánea” y “La sociedad presente como materia novelable”, recopilado en la más reciente edición de Laureano Bonet de Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria* (1999). La frase “morfología de la vida”, citada de Balzac por Leopoldo Alas, viene también de su ensayo sobre el naturalismo en la novela (143).
- ² Véase su discurso titulado “La sociedad presente como materia novelable” (1897), en L. Bonet, pp. 218-226.
- ³ De *Mezclilla*, citado por Adolfo Sotelo Vásquez en su resumen e interpretación de la teoría de Alas en “‘En este rito no canta misa el que quiere’: Leopoldo Alas, teórico de la novela” (123-139) en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, Positivismo, espiritualismo*.
- ⁴ Cita Beser la carta de Clarín a su amigo José Quevedo del 21 de mayo de 1885: “Si vieras qué emoción tan extraña fue para mí la de terminar por la primera vez en mi vida (a los treinta y tres años) una obra de arte”. Anota Beser que la cita es tomada de Francisco García Sarriá, *Clarín o la herejía amorosa* (Madrid: Gredos, 1975), p. 125.
- ⁵ Las citas de *La Regenta* proceden de la edición, en dos volúmenes, de Gonzalo Sobejano (Madrid: Castalia, 1981), y las de *Fortunata y Jacinta* de la edición, en dos volúmenes, de Francisco Caudet (Madrid: Cátedra, 1983, 1985). En cada caso, el número del volumen aparecen en romanos y el de la página en arábigos.
- ⁶ Adolfo Posada, “Escritos inéditos de Clarín,” *La lectura*, VI (1906), p. 214. Citado por Albert Brent, *Leopoldo Alas and “La Regenta”: A Study in Nineteenth Century Prose Fiction* (Columbia: University of Missouri Studies, 1951), p. 28.
- ⁷ En su edición de *La Regenta* Gonzalo Sobejano identifica la fecha de 1877, ya en los comienzos de la Restauración (1875-1885).
- ⁸ Para los diversos análisis del fenómeno auto-reflexivo y la cuestión de la autonomía fictiva en *El amigo Manso*, véase Eamonn Rodgers, “Realismo y mito en *El amigo Manso*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nos. 250-252 (1970-71): 430-444; Peter G. Earle, “La interdependencia de los personajes galdosianos”, en el mismo número de *Cuadernos Hispanoamericanos*: 113-34; Nancy A. Newton, “*El amigo Manso* and the Relativity of Reality”, *Revista de Estudios Hispánicos* 7 (1973): 113-25; H.L. Boudreau, “Máximo Manso: The molde and the hechura”, *Anales Galdosianos* 12 (1977): 63-70; John W. Kronik, “*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy,” *Anales Galdosianos* 12 (1977): 71-94 y Harriet S. Turner, “The Control of Confusión and Clarity in *El amigo Manso*”, *Anales Galdosianos* 15 (1980): pp. 45-61.
- ⁹ Véase John W. Kronik, “Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*”, *Homenaje a Juan López Morillas*, ed. José Amor y Vázquez y A.D. Kossoff, pp. 275-91.
- ¹⁰ Muchos críticos han comentado la dimensión auto-reflexiva de este episodio; véase especialmente Agnes Moncy Gullón, “The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata y Jacinta*”. En su ensayo “Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of *Fortunata*,” John W. Kronik analiza las técnicas que utiliza Galdós para representar, desde dentro de la historia de la protagonista, el fenómeno de la auto-reflexividad respecto a la creación artística.
- ¹¹ La expresión de la idea de esa tensión particular entre referencialidad y textualidad como signo de la estética realista viene de Lilian R. Furst: “It is the sustained dialogue between reference to actuality and the textual creation of a fabricated realm that is the distinctive hallmark of the realist novel” (*All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*, 12).

- ¹² Sigo aquí las equivalencias que ofrece Julián Marías al definir variantes del vocablo “ilusión” en su libro titulado *Breve tratado de la ilusión*, p. 33.
- ¹³ Véase los ensayos siguientes: Ricardo Gullón, “Estructura y diseño en *Fortunata y Jacinta*”, en *Técnicas de Galdós*, pp. 135-220, y Agnes Moncy Gullón, “The Bird Motif and the Introductory Motif: Structure in *Fortunata y Jacinta*”.