

ISIDORA



Revista de estudios galdosianos



n.º 2

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



SUMARIO

Editorial	3	Efemérides	147
Luis Mateo Díez		Francisco Ayala	
Sueños plebeyos	5	Galdós y su público	151
Jorge Rodríguez Padrón		Rosario de la Nuez Torres	
Galdós, ahora	9	La trama sociopolítica de <i>Alma y Vida</i>	155
Ernesto Viamonte Lucientes		Yolanda Arencibia	
Dos novelas de Galdós dialogan	19	Dos retratos de Amaranta	163
<i>In Memoriam.</i>		Andrés Trapiello	
Testimonios en memoria de John W. Kronik		Fortunata y las señoras circunstancias	173
Akiko Tsuchiya	35	Angelino Fons	
Germán Gullón	40	Galdós en el cine	181
Alan Smith	41	Juan Carlos Carrazón	
Peter Bly	43	Entrevista a Mario Camus	193
Rosa María Quintana	45	Entrevista a Alfonsino Fons	205
John W. Kronik		Benito Pérez Galdós	
«¿Qué es un Galdós?» Los estudios galdosianos en la edad posmoderna	47	«La Conjuración de las palabras»	213
John H. Sinnigen		Japonés: Ranko Hiraoka	219
La presencia de la obra de Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana: novela, teatro, cine, radio, televisión	57	Catalán: D'Amadeu Viana	225
Ana María Vígara Tauste		Francés: Pierre Audureau	231
El lenguaje coloquial (humano) en Galdós	79	Ilustraciones: Benoît Vieillard	
Cecilio Alonso		«La pluma en el viento o el viaje de la vida poe...»	239
Tópicos y otros vestigios periodísticos galdosianos entre 1882 y 1901	105	Árabe: Manar Abdel Moez Ahmez y Abir Mahamed Abd el Salam	251
María de los Ángeles Rodríguez Sánchez			
<i>La loca de la casa</i> : Película y novela cinematográfica	127		

	Dirección y Edición	Diseño de cubierta
	DRA. ROSA AMOR DEL OLMO	JUAN CARLOS CARRAZÓN
	Asesor editorial	Diseño interior y maquetación
	CARLOS ÁLVAREZ-UDE	ÁNGEL SANZ MARTÍN
	Asesora lingüística	Fotografía de portada
	DRA. ANA MARÍA VIGARA	Mercedes del Olmo en <i>Misericordia</i> de Benito Pérez Galdós. Colección particular
	Comité científico	Coordinación, preimpresión e impresión
	DR. GERMÁN GULLÓN, <i>Universidad de Amsterdam</i>	SAFEKAT, S. L.
	DRA. YOLANDA ARENCIBIA, <i>Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i>	C/ Belmonte de Tajo, 55 - 3.º A - 28019 Madrid
	DRA. CARMEN MENÉNDEZ ONRUBIA, <i>Consejo Superior de Investigaciones Científicas</i>	www.safekat.com
ROSA M.ª QUINTANA, <i>Directora Casa-Museo Pérez Galdós</i>		
DR. ALAN E. SMITH, <i>Boston University</i>		
DRA. ANA MARÍA VIGARA, <i>Universidad Complutense</i>	I.S.S.N.: 1699-5996	
DR. JESÚS RUBIO, <i>Universidad de Zaragoza</i>	Depósito Legal: M. 24.308-2005	

EDITORIAL



Cumplimos ahora un año del nacimiento de *Isidora*, una criatura a la que todos queremos porque se ha erigido en adalid de la difusión del ideario del mundo que rodeó la figura de Pérez Galdós. Es verdad que en estos tiempos en los que estamos es difícil contar con una publicación dedicada a una persona y a su obra, pero lo cierto es que son tantos los años que abarca la producción de Galdós, tantos los campos y disciplinas que abarcó que, en fin, no hace falta *justificar* por qué hay que contar con una u *otra más* revista especializada en su obra, *todo el mundo lo entiende*. Creo, en efecto, que *Isidora* aun siendo una publicación poco usual en sus contenidos ha tenido una buena acogida si bien a expensas de saber qué va a pasar en el tiempo, si tendrá continuidad, o si no la tendrá; a todo lo que empieza es lo primero que se le pregunta o se le augura, pero eso no depende tanto de nosotros sino más bien de nuestros lectores y suscriptores.

Este año, hemos perdido a uno de nuestros mejores especialistas: John Kronik. Por eso queremos por medio de las palabras —que son nuestro mejor *regalo*— ofrecerle el más agradecido abrazo de adiós ante su nueva andadura. Bueno. Nunca es suficiente para valorar con rigor el gran trabajo que en silencio hay que realizar para ser estudioso, crítico, historiador..., un gran esfuerzo sin duda, premiado probablemente en otro mundo. No lo sé.

Asimismo celebrar los cien años del maestro de maestros don Francisco Ayala con su extraordinaria amabilidad intelectual y humana por medio de su texto que con tanta generosidad nos ha cedido. Además de nuestra sección de traducciones que paulatinamente va estimulando a nuestros jóvenes estudiantes de los departamentos extranjeros así como a sus profesores, las efemérides, entrevistas... Inauguramos en este número 2 una sección en la que relacionaremos a Galdós con las artes, en el que se dedica en especial a su relación con el cine. En este sentido, las diferentes perspectivas que nos

aportan directores, actrices, actores, guionistas... serán un mundo paralelo al estrictamente literario y, en cierto modo si se piensa bien, no es otro que el imaginado por el propio Galdós con su increíble intuición. Las diferentes plumas, textos diversos en extensión según sentir y necesidad creativa que incluimos en nuestra publicación, extraordinarias y variadas con diferentes puntos de vista de la obra del autor canario, animan a la lectura y al conocimiento de todos aquellos que conocen y que conocerán la obra de Galdós. Nuestro agradecimiento a todos los que creyeron en nosotros desde un principio y después por su apoyo porque podemos compartir ideas en estos días. Y a los que no lo hicieron y no lo quieren hacer —sabe Dios por qué— pues muchas risas para todos porque no pasa nada, y todos, en realidad, también tenemos derecho a nuestra indivisible hora paradójica.

DRA. ROSA AMOR DEL OLMO
Directora y Editora

SUEÑOS PLEBEYOS

(UNA LECTURA ENTRE GALDÓS Y DICKENS)

LUIS MATEO DÍEZ
Académico de la RAE y escritor

Los sueños de una época pueden transformarse en pesadillas que anulan la personalidad individual e impiden la realización de una vida plena. Dickens y Galdós poseían, como todos los grandes novelistas del XIX, una veta visionaria que les llevó a distinguir en su tiempo un conflicto trágico entre los fantasmas de la alienación y la dignidad humana, entre fuerzas que despojaban a los hombres de su naturaleza e individuos cuya bondad y sencillez los preservaban en su integridad moral.

Uno de los temas fundamentales de la novela del XIX gira en torno a la figura del *hijo del pobre*, del plebeyo seducido por la fantasía de la libertad, por el afán de emulación desencadenado por la repentina visibilidad y accesibilidad de la riqueza, por la posibilidad de ascender en la escala social y salir del anonimato de los oficios.

El callejón sin salida al que le conducirá esta oscura tendencia se vincula con aquello que Dostoievski denominó la *vida del subsuelo*. Es decir, con esa contraimagen de la modernidad representada por un hombre cuyos deseos vienen determinados por lo que otros desean y que se engaña pensando que sus apetitos son fruto de una decisión libre y soberana.

El hijo del pobre, no satisfecho con su condición social y arrastrado por un deseo irresistible de emulación y riquezas, termina perdiendo el sentido de la realidad y penetrando en el reino de la *utilidad fantástica*, en un mundo de esperanzas quiméricas que dejan tras de sí un rastro de locura o melancolía. Galdós y Dickens abordaron dicha figura en *La desheredada* y *Grandes esperanzas*, respectivamente, aunque ese asunto fluye de forma intermitente en otras muchas novelas. Bien podríamos decir que es un asunto que pertenece a la identidad moral de sus universos narrativos.

Los *embujados* constituyen una categoría central en la obra del novelista inglés, que designa, por medio de ella, a todos aquellos que han sido ganados por grandes e

infaustas esperanzas. Estos seres deambulan como sonámbulos por las novelas de Dickens, ávidos por conquistar la quimera del oro o disfrutar placeres sustitutivos. Frente a ellos, como espejo de su caída, avanzan con paso discreto los héroes que han logrado eludir la luz cegadora de los paraísos artificiales.

Galdós sigue en *La desheredada* la estela de Dickens para retratar el caso de una muchacha del pueblo que, tras ser persuadida por un pariente cercano de que es la hija secreta de una dama noble, se forma una imagen alucinada de sí misma que la lleva a la autodestrucción.

Isidora y Pip, los protagonistas de ambas novelas, son dos jóvenes plebeyos que, por la mediación de falsas imágenes oportunamente puestas ante sus ojos, caen en un sueño que los convertirá en autómatas, en seres consumidos por la fantasía de llegar a ser una rica heredera de una familia noble o un caballero respetado y admirado por todos. La identidad de ambos saldrá malparada de ese trance al perder su anclaje en la realidad a la que pertenecen, ese mundo popular que constituye una fuente de inspiración de primer orden dentro de la obra narrativa del novelista español y del inglés.

El deseo por salir del círculo del trabajo y la vida anónima, de unas costumbres donde la sencillez se une a la falta de finura, de unas actividades tediosas que fatigan el cuerpo y el espíritu, no refleja de una manera transparente el anhelo de libertad de Isidora y Pip, pues no remite a su libre voluntad, a sus sinceras aspiraciones de mejora y perfeccionamiento. El malestar que sienten por ser lo que son proviene de una *mediación*, del hecho de desear *a través* de otro, lo que pone de manifiesto la *mentira romántica* en la que viven.

En el caso de Isidora, será su tío el canónigo —al que Galdós, con ironía, pone el nombre de Santiago Quijano-Quijada— el que le llene la cabeza de pájaros asegurándole que ella y su hermano son los hijos no reconocidos de una dama noble.

En el caso de Pip, será la visita que haga a la mansión de la señorita Havisham y su deslumbramiento ante la protegida de ésta, la fría y distante Estella, la causa de que, a partir de ese momento, no contemple otro destino que el de ser un caballero cuya fortuna y finos modales le pongan en disposición de merecer a la bella joven.

La pesadilla de Pip, como la de Isidora, consiste en una alienación del deseo provocada, en el caso del muchacho inglés, por las malas artes de la señorita Havisham. Al penetrar en la casa de ésta, será embrujado por el lujo de sus habitaciones y objetos y por la belleza de Estella. La casa en sí misma, «que era de ladrillo viejo, de aspecto muy triste, con muchas rejas de hierro», constituye un espacio simbólico que compendia el artificio de la modernidad.

La visión de la riqueza, unida a la sorprendente herencia que recibe Pip de un anónimo benefactor, el forzado Magwitch, es la misma que tiene Isidora cuando su quijotesco tío le pone ante los ojos un destino muy diferente al que por su condición plebeya le corresponde. Un destino tan falso como deslumbrante que se apoderará del alma de la muchacha con la intensidad de lo que un sensible cineasta contemporáneo ha denominado la *vida soñada de los ángeles*.

Ni el sentido común, inteligente y jocosos al mismo tiempo, del «célebre Miquis», ni la constancia afectiva y desinteresada del buen Joe y la discreta Bidy servirán para deshacer el embrujo y devolver a Isidora y a Pip su estado normal. Si algo han perdido al sucumbir a la fantasía de la libertad es, precisamente, la normalidad del hombre común, de un individuo capaz de contentarse con la vida que lleva pese al carácter modesto y laborioso de la misma y que no está expuesto a la tentación de menospreciarse a sí mismo ni a sus allegados por su condición plebeya.

Pérdida debida a que el *deseo metafísico* que los domina ha hecho de ellos dos seres alienados que se comportan como marionetas. Los hilos que mueven a ambos son manejados por demiurgos que pretenden realizar sus propios delirios: desde la venganza contra el género masculino promovida por la despechada señorita Havisham hasta los sueños de grandeza del canónigo Quijano-Quijada o el forzado Magwitch.

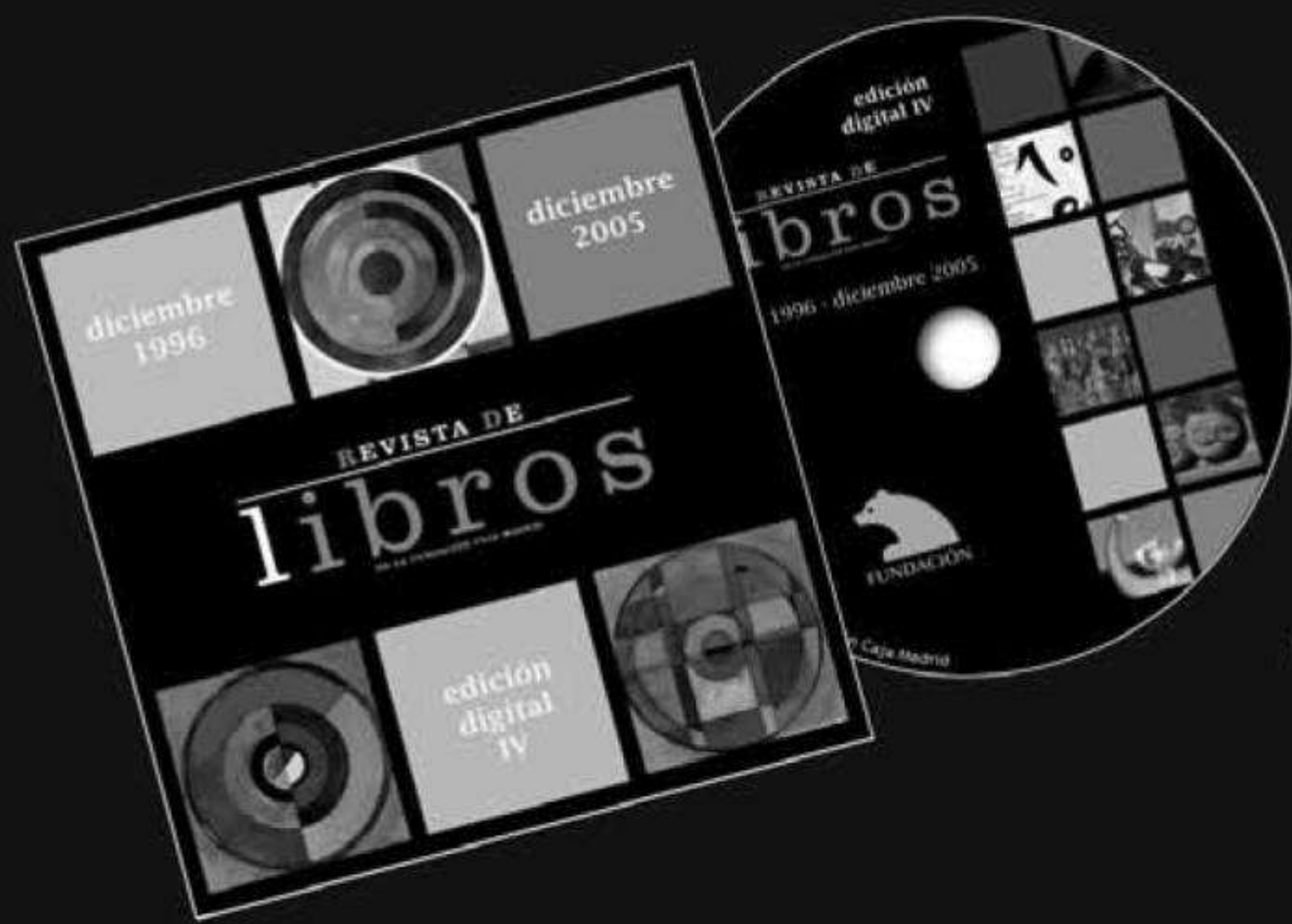
La contrapartida de estos *demonios* que inflaman la mente de Isidora y Pip hasta hacerles perder todo rastro de cordura se encuentra en los Joe y Bidy de *Grandes esperanzas* y en el admirador de la desheredada, el sensato Miquis, afanados en mantener a salvo el sentido común necesario para resistir los cantos de sirena de una época que alumbra, tras muchos de sus sueños, el paisaje incierto de la melancolía o la locura. En el esfuerzo desesperado por salvar a los embrujados y devolverles a su estado natural, a la comunidad de los hombres sencillos y bondadosos, los héroes de Dickens y Galdós alcanzan toda su grandeza.

El destino del plebeyo alienado es, como decía, la melancolía o la locura, el descubrimiento de la ficción en que ha estado viviendo y de los costes inherentes a la misma o la insistencia en perseguir la imagen del deseo contra todo y contra todos. Pip logra recobrar su estado normal, pero no puede desprenderse de la melancólica conciencia de que una buena parte de su vida le ha sido hurtada, de que el embrujo de la *utilidad fantástica* le ha privado de ser él mismo durante demasiado tiempo.

Isidora, por el contrario, persistirá en su alienación hasta el final. Su locura, la renuncia a terminar asumiendo la melancolía de un Pip, tiene algo de heroica. Esa resistencia a la prueba en contra de la dura e inflexible realidad, ese ascetismo del *deseo metafísico*, confieren a Isidora la apariencia de un ser casi sagrado, de una *mater dolorosa* que, pese a su desvarío, causa en el sensato Miquis una admiración honda e inexplicable.

Dickens y Galdós pergeñan en *Grandes esperanzas* y *La desheredada* dos fábulas trágicas sobre los demonios de la modernidad que, pese a su carácter sombrío, dejan una puerta abierta al triunfo de la dignidad humana: Joe, Bidy y Miquis permanecen inmunes al veneno que devora a Pip y a Isidora. Esas islas solitarias que preservan las fuentes de la felicidad, la sensatez y la bondad en medio de un océano negro y profundo quizá constituyan la línea divisoria entre el novelista inglés y el español, por un lado, y Kafka, por otro. En *El proceso*, *La metamorfosis* y *El castillo*, la puerta parece definitivamente cerrada y, cuando se abre, las aguas del gran océano burocrático engullen a una víctima perpleja y sin capacidad de resistencia.

REVISTA DE libros



Consiga gratis el
CD-ROM único de
REVISTA DE libros
con todos los artículos
desde el número
0 al 108

Suscríbase a Revista de libros por dos años y recibirá en un
único CD-ROM diez años de Revista de libros

Si quiere conseguir este CD-ROM y ya es suscriptor, lo único
que tiene que hacer es renovar su suscripción por dos años

No deje pasar esta oportunidad

Consígalo ahora mismo llamando al teléfono 91 319 48 33
o a través del correo electrónico:
suscripciones@revistadelibros.com

REVISTA DE
libros

DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

Rafael Calvo, 42, 2.º esc. izda.
28010 Madrid

GALDÓS, AHORA

JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN

Crítico literario

Tengo para mí que Galdós nunca ha sido, entre nosotros, santo de una especial devoción, ni en lo literario ni en lo ideológico. Donde estuviera Baroja, a qué el casticismo que se adjudicó —y fue error, desde luego— a la obra del escritor canario; y donde el agónico Unamuno, a qué la apacible, aunque no menos incisiva mirada, de nuestro escritor sobre lo que se ha dado en llamar el problema religioso... Testimonios hay de esto; y bien de fiar, me parecen. Digamos José Bergamín, por ejemplo, que refiere cómo —en los últimos años de vida de Galdós— era perceptible una «una extraña unanimidad conspirativa» para hacer silencio en torno al novelista y su obra; que advierte —además— del *decir general* («conversaciones de café madrileño») que pondría en circulación la especie del trasnochado clericalismo de la novela galdosiana, pues su autor no había sabido superar «la cuestión religiosa de España». Bergamín, entonces, apostilla con cierta perplejidad: «no sé que una cuestión religiosa, por su misma definición, se pueda nunca superar»; pues en ello reside —y sigo con Bergamín— «lo que, a mi entender, ha engrandecido, profundizado y dado a su obra la dimensión humana y universal que hoy tiene». El otro testimonio, de Domingo Pérez Minik: confirma, primero, el rechazo del 98 hacia Galdós, lo que supuso el primer purgatorio para nuestro novelista, pues inconciliable era el «criterio rigorista y malcriado» de Baroja y Unamuno con la «concepción liberal del mundo» en la que Galdós inscribe siempre sus compromisos, «aquella moral que se desprendía de sí mismo, de su meditación y de sus creencias». Y entre los poetas y profesores del primer tercio del siglo XX, Pérez Minik recuerda cómo afirmaba Vicente Aleixandre su interés por Galdós, «en medio de la indiferencia, acaso de la hostilidad en que había quedado su nombre» —palabras del poeta.

¿Y de Valle-Inclán, qué? Porque fue él quien acuñó el calificativo de *garbancero* para referirse a don Benito —recordemos. Dígase lo que se quiera: entre el gallego y Galdós

existe un verdadero y muy cercano parentesco; ambos establecen la diferencia en la literatura de su tiempo, y ello se debe —sin duda— a la dimensión atlántica de su perspectiva, esa inquietud siempre por lo demás, esa constante búsqueda contraria por principio a la posición asertiva, atada al egotismo, desde la cual escribe siempre sin titubeos el escritor español: falsa seguridad acomplejada. Cómo podrá extrañar, entonces, que el uno y el otro resultarán escritores y personajes incómodos, que despertaran tantas sospechas; y no sólo en su tiempo, mucho más después: como si no se supiera qué hacer con ellos. A Valle-Inclán, aún se le busca acomodo, y no hay manera; sobre Galdós, hace tiempo que se tendió una piadosa sombra de olvido, dejado de la mano de eruditos que de sobra se sabe a dónde lo han llevado; y siempre a su molino... Con Valle-Inclán, Galdós mantiene además una particular sintonía y simpatía (uso ambos términos en su estricto sentido etimológico), manifiestas en el abordaje que hacen a la historia del siglo XIX español, y en el modo en que —al cumplir dicha acción— la observan y la cuentan: reconocen y auscultan el fondo religioso de esa memoria, siempre desde el revés de la solemnidad y el esplendor aparentes con los cuales se quieren disimular aquellos costurones, tan mal dados; negativo también de tantas disculpas improvisadas para la torpeza y la ignorancia que —con flagrante cinismo, por cierto— se dicen virtudes de nuestra sociedad y de nuestra cultura.

Desde Cervantes, un espejo y un enigma las figuras de la verdad, que no de la realidad, española. ¿Cuál fue, si no, el problema que la genialidad de Velázquez planteó y resolvió para siempre en su representación de la realidad? Espejo y enigma, de nuevo, en Larra que, con aquel frenético disparo, respondió a la para él imposible conciliación entre ambos. ¿Qué otra cosa la mirada de Goya, su ruptura definitiva de la realidad? Si el pintor aragonés («su legítimo abuelo», que dice Bergamín) cierra aquel titubeante y prestado siglo XVIII, para predecir el despeñadero por donde habría de precipitarse el ochocientos, Galdós —bisagra entre el siglo XIX y el XX— no pierde de vista toda aquella memoria trágica, pero llega a mostrarnos la verdad que se oculta tras tanto decorado y tanto chafarrinón teatral. Galdós no exagera, ni desespera; no se halla encerrado en angustiosa sordera: su visión se consume, poco a poco, a medida que se acentúa la intensidad de su mirada e instala —en el centro de su tiempo— la peculiarísima doblez de aquella perspectiva, «esencia de la novelaría» propia de su condición insular. Una doblez que deriva, igualmente, de la carga de habla con que dota a su escritura, de la particular respiración (sintaxis y léxico, en constante sacudimiento interior) con la cual el español empieza a decir ya lo que con él nunca se pensó que pudiera decirse —que fue el asombro de Unamuno ante Darío—. Para el escritor canario no basta con una expresión frontal, con la crudeza descarnada (y descarada) de la representación de la realidad. Quizá sea mayor la contundencia crítica de su mirada porque ve —a un tiempo— los dos lados de una historia que, en lugar de solución para sus conflictos, ha preferido siempre revestirlos con apariencias de novedad (y hasta de modernidad); una historia que no se detuvo a pensar en su tradición, en su memoria, y prefirió siempre

mantenerla contra natura, y *no enmendalla*. Lo mismo en las actitudes morales que en la apuesta cultural, y nada digamos de lo que a la constitución del Estado moderno se refiere, aplazada una y otra vez porque la torpeza ha sido tanta que nunca se sabe cómo conciliar las fuerzas en litigio.

Ante evidencias como esta, uno acaba preguntándose: ¿es posible que hayamos atravesado el siglo XIX, y que —a mayor abundamiento— haya sido motivo de estudio y reflexión permanentes? Porque todavía seguimos anclados en la misma discusión bizantina e intestina, como si nada. ¿Hemos aprendido algo de nosotros mismos? Y lo peor, ¿hemos sabido leer las huellas de nuestra memoria como se requería? Porque ahí está Galdós, y no parece que nos hayamos enterado de cómo y en qué llaga puso el dedo siempre; para señalar las heridas más que para hurgar en ellas. El novelista que era irrumpió en la trasera de aquel espejo que dijimos (como Cervantes hizo; ambos, tan próximos) y anduvo por los entresijos de ese mundo complejo e invisible de la conciencia. Con rara lucidez para quien vivía perturbado por aquella fragilidad enfermiza, Máximo Rubín, una de sus criaturas, lo dirá sin rodeos: el mundo «no es nada cuando no es conciencia». Tampoco se dejó engañar Galdós: bajo la realidad aparente, temporal —costumbrista incluso, si se quiere—, dejó que se viera la verdad que la traspasa y la trasciende, realidad invisible y profunda en la cual la primera se sustenta. Claro que se alzó contra el españolismo; nunca contra España; por supuesto, puso en solfa el catolicismo costumbrista español, pero para dejar muy claro que, sin un sentido de verdad *religioso*, no hay memoria colectiva que se precie. El objetivo primero de su aventura novelesca toda fue la creación de una conciencia nacional faltante, en la cual los españoles acaban por identificar la suya, más allá y más adentro siempre de aquella imagen que se les ofrecía como sucedáneo para solaz de su castizo gregarismo.

Yerran quienes se empeñan en dejar a Galdós en su (nuestro) siglo XIX; quienes se aproximan a su obra, igualmente, pensándola tan sólo dentro de los límites estrictos de la convención literaria llamada *realismo*. Galdós, como Valle-Inclán, desbordan las fronteras de la estética en la cual se los sitúa; en cualquiera de sus obras nos proponen una escritura, y ante todo una posición crítica, cuya dimensión es la memoria en tanto elemento indispensable para el entendimiento político y moral de una sociedad cuyo problema primero era —todavía entonces, todavía ahora— su vertebración como tal y su reconocimiento sin complejos. Digo entendimiento político, y lo subrayo; pues cualquiera de los dos escritores reconoce que la práctica de la política, en tanto administración y gobierno de la nación, es —tan sólo— una parte de la verdadera razón *política* de la existencia de los seres humanos; y no precisamente la principal, ni la más decisiva. ¿Por qué, si no, volvieron del revés aquellas prácticas —en ocasiones, muy poco edificantes— de ministros y ministriles, de cámaras y camarillas de una época que —como en la nuestra— los vio proliferar? Mejor, su mirada se orientó hacia las criaturas en su diversidad, en su compleja singularidad; hacia los ciudadanos, en su cotidiano vivir y pensar y querer; y fue ese el camino más eficaz para alcanzar el otro lado

de aquel espejo al cual me he referido. De ahí que, si hablo ahora de conciencia nacional, no me refiera a un sentimiento patriotero tardorromántico, aferrado al terruño aldeano, cominero y doméstico, que los políticos españoles de nuestra desarbolada modernidad fomentaron siempre (y siguen en ello, al parecer), incapaces de resolver el conflicto mayor —o porque voluntaria e interesadamente lo eludieron— en el momento crucial en que lo afronta Alemania, por ejemplo, que —esto no se ha dicho casi nunca— llegaba a la modernidad en pareja situación a la española: sin constituirse como Estado y con una memoria desmedrada, hacia la que se orientaron, inmediatamente, en busca de la razón perdida, los escritores cimeros (que por ello lo son) del tránsito entre los siglos XVIII y XIX en aquel país.

Que Galdós adelantó su mirada y su preocupación hacia, y por, esa invertebración española, me parece un hecho incontestable; que por ello se le apartara del camino, como hemos visto, no me parece que sea una conclusión muy descabellada: lo que dejaba al descubierto era demasiado para una clase política y unas actitudes literarias empeñadas en recluirse en el disimulo, parapetarse tras solemnes discursos, y afirmarse en el rigor y la malcriadez, como señala Pérez Minik, que observaría también, y con muy buen tino, cómo el propósito de Galdós fue siempre «observar toda una vida española perdida en sombras áureas, irreales y lejanísimas». No, su novela no se limitó a cumplir simplemente con el canon realista; y si reconoció en Cervantes a su más directo antecesor, para unir las suyas a la voz y a la perspectiva del maestro fundador de la novela moderna, fue para dejar bien patente —una vez más— que la memoria y la conciencia nacional, que España había perdido, volvían a estar en juego. Lamentable, por tanto, que en toda la historia posterior (en toda; hasta la de ahora mismo que llama a nuestras puertas) no se haya hecho más cosa que perpetuar aquella torpeza, los mismos costurones e improvisadas componendas, mirando siempre a nuestro patio de vecinos, o de Monipodio —lugares ambos, por cierto, en donde nuestros primeros novelistas localizaron la vida de sus criaturas—. Por algo será. Lamentable, que no hayamos sabido leerlos como era de precepto; que hayamos preferido archivar su agudo análisis y olvidarlos entre el polvo de los museos. Eso sí, sacarlos cuando tocan a efemérides y celebraciones. ¡Pobre don Miguel —de Cervantes, digo— que ha tenido que verse convertido en semejante fante de consumo, para todo uso, con esto del cuatrocientos!

En los años cincuenta del pasado siglo, Domingo Pérez Minik propuso esa libre práctica con Galdós. Como todas sus aproximaciones críticas, no era algo inocentemente literario; un arma bien cargada era (y es) puesta sobre la mesa de aquel otro alicorto realismo de la escritura del medio siglo, hecha al dictado de una confesión religiosa o partidaria, o partidaria que fungía como religiosa. Que mutilaba, por consiguiente, la literatura del tiempo, limitándola a «la adustez de lo sistemático, de lo rígido y de lo ideológico»; para hacer —otra vez, una vez más— de los escritores españoles, predicadores; función que, por cierto, siguen cumpliendo a las mil maravillas y no parecen darse cuenta. La lectura que Pérez Minik hace entonces de Galdós no se desvió, ni tan-

to así, de aquella irrupción del novelista en la historia y en la memoria españolas; ni un ápice se apartó de la voluntad por él mostrada de restaurar las fuerzas perdidas yendo, primordialmente, hacia el hombre, hacia la cultura, hacia la religión, para ver si era posible, y cómo, renovarlos. O reconstruirlos, en un momento —subraya el crítico— en que «todo estaba por hacer. Después de las guerras civiles del pasado siglo, urgía revisar por completo el material humano que constituía España, tomar la altura de su espiritualidad, gastada a través de tantos años (...) confrontar la vigencia de su religiosidad y de sus tradiciones e, incluso, echar una ojeada a su estructura económica». Habríamos de preguntarnos lo siguiente, creo, y aprender de la sagacidad y contundencia críticas de Pérez Minik, para los tiempos que corren: ¿Hablaban éste, en 1957, sólo de la España de Galdós; o dejaba bien claro que todo estaba por hacer, *todavía* en el 57 del siglo siguiente? Más: que era muy urgente —¿cuándo: entonces, ahora?— volvernos hacia «el material humano» donde espiritualidad y donde tradiciones y donde memoria. Porque no se había hecho, aunque el novelista lo dejara bien patente, ni siquiera después de *otra* guerra civil...

Cuanto el mundo novelesco galdosiano deja a la vista es esa voluntariosa necesidad de conciliación, de comprensión (que se mira al sesgo, por liberal), pues en ello residía la conciencia nacional perdida; y la relación social (diré *política*, una vez más) y moral de la sociedad era la base única que podía sustentar una convivencia digna, un conocimiento de España y de los españoles en su ser que es su memoria. Nadie pareció tomar en cuenta esto «cuando Galdós se puso a trabajar», nada se resolvió entonces y allí se fraguaron todos los fracasos posteriores, fuera el de la conciencia nacional secuestrada, durante los años en que Pérez Minik escribe, sea éste de ahora, cuando escribo y vuelvo a Galdós y veo que seguimos exactamente en las mismas, y todos miran hacia otro lado porque «nunca hemos estado tan bien» como con nuestra consolidada europeidad y nuestra, al parecer, muy boyante economía... ¿Cómo va a ser así, cuando continúa la disputa en torno a quiénes somos, de puertas adentro? Galdós se esforzó para mover a los españoles «con nuevas preocupaciones, a fin de que, en su natural desvivirse, pudieran servir para algo, dentro de un orden europeo, el creado por la burguesía, que les venía muy estrecho». Entonces, nadie era lo que era; todos querían ser lo que no eran, y así se celebró aquel extraño matrimonio, plétora social de un sueño de razón que produjo monstruos. Y en éstas estamos, por mucho que se disimule; por mucho que muchos digan otra cosa. El novelista bien claro se desmarcó de ese egotismo tan *español*, hizo dejación de sí en favor de sus criaturas, «para entender a todos los otros, al prójimo, a las cosas de fuera, reconociendo la validez de estas existencias». Como va a ser lo que ahora se repite, con esa tenacidad digna de mejor causa impuesta por el lenguaje arrasador de la información. El progreso es evidente; pero qué ha supuesto para la espiritualidad y para la memoria que nos constituyen; no hemos dejado de jalear —con cerril entusiasmo— brutalidad y malcriadez, ni hemos aprendido a respetar al otro ni a las cosas de fuera,

despreciando cuanto ignoramos. Y a todo eso llamamos libertad (¡qué insensatez!); o decimos que es nuestra memoria cultural y que para qué la disciplina del saber y de la moral, o la escasa profundización en el pensamiento y la memoria, cuando las prácticas de autoayuda se tienen por aprendizaje más que suficiente...

«Galdós —escribe también Pérez Minik— manifiesta en sus novelas una manera de ser español, cuyo entendimiento casi se había perdido desde el Siglo de Oro.» No creo que de tal afirmación se desprenda nostalgia de patriotismo alguno —como leerían quienes se hallan poseídos del temor *pacato* y acomplejado que ahora dicen *corrección* política. Antes bien, esa manera de ser español, de la que no queda ya ni el recuerdo, había sido ahogada bajo tanta retórica patriótica como se construyó, precisamente para que se olvidara. Pérez Minik se refiere —y lo explica— a que la mirada de nuestro novelista penetra «todas las perspectivas posibles, a fin de conseguir una visión crítica y mágica de nuestra condición humana». Interesa que nos detengamos en el carácter de esa visión, porque el crítico dice (y no dice por decir, nunca) *crítica y mágica*; ello es, pensada pero marcada por la imaginación, impregnada de *novelería* literaria, alimentada por ella. Mágica no significa aquí —naturalmente— mundo visionario o de ficción. Galdós —es cierto— incurre, y no sólo de modo ocasional, en el lado de lo sobrenatural; aunque su representación del mismo resulte algo ingenuista, como un añadido *kitsch*. Precisamente porque mide muy bien las distancias. Otra cosa es —y aquí se explica el calificativo usado por Pérez Minik— la carga o dimensión de profundidad que, precisamente la memoria implícita, confiere a la sucesión de acontecimientos tal y como se nos van ofreciendo a nuestra mirada y consideración. En la *novelería* galdosiana, y por eso la llama así José Bergamín, «no es complicado otear una metafísica, aun cuando poco se ha hablado de ella», escribe Pérez Minik; en ella se manifiesta el mundo invisible de una temporalidad humana que no esconde ni disimula las apariencias de lo pasajero; «todos los acontecimientos, toda la figuración fabulosa que actúa en un período de tiempo determinado, se verifica, por esa temporalidad visualizada plásticamente, en el mundo aparente de lo que se ve» —explica el crítico.

En aquella superficie de la vida y del tiempo, en lo que puede ser la faz del costumbrismo galdosiano, no hay trampa ni cartón (ni, menos, artificio gracioso) puesto que recibe su energía de un «limo religioso profundo», en el cual arraiga también —y de ahí su verdad inabarcable y compleja— el mundo novelesco de Cervantes. Se comprende así mi insistencia en que lo religioso importa aquí no en tanto problema coyuntural, de implicaciones doctrinales o eclesiásticas, o de simple práctica viciada de determinadas creencias. La entidad religiosa del mundo galdosiano debe entenderse como razón y memoria del ser que allí habita y de la comunidad que constituye. El propio novelista había advertido a su amigo José María Pereda, pues éste no lo entendía, de que su propósito era «arraigar las creencias religiosas, tan al aire en la católica España». Y otra vez habla Galdós con su peculiar ironía; habremos de saber oír el tono con que dice eso de «tan al aire», pues no se refiere a que sea cosa vana y sin sustento; tam-

bién, y sobre todo, apunta a la desfachatez con la cual se pregonan asuntos que al interior de la memoria competen, de manera exclusiva. Pues «ese mundo y trasmundo figurativo —ese realismo trascendido de irrealidad— es el que nos cifra y descifra el enigma con que, al parecer, nos interroga trágicamente cualquier lectura galdosiana». Esto dice Bergamín, que inmediatamente añade —y de forma muy oportuna, por cierto— que el pensamiento religioso propiamente dicho se basa en el «doble sentido del término religiosidad —de releer y de religar— que lleva consigo la creación novelesca misma. Muy difícil es, si no imposible, que pueda darse el fenómeno estético de lo novelesco sin una conciencia creadora, moral y religiosa, que lo sustente». Razón, y muy simple: porque para que la novela sea, debe ser vida en su plenitud; y ello supone que contiene memoria, toda la memoria, no los meros recuerdos trasladados a metáforas más o menos felices. Con otras palabras: espacio del pensar y del pensarse en la existencia, sustraídos a la distracción o inmediatez práctica, útil, que razón y ciencia —y los órdenes por ellas avalados— nos imponen.

Cuando venimos a la realidad del mundo galdosiano, tomando en consideración lo dicho, se hace patente lo que adelantaba: cuanto allí se ve no es estampa de costumbres, tan bien aderezada por otros escritores de su tiempo; alcanzamos el otro lado del espejo o espejismo en donde se aparece dicha realidad. Se sabe que Galdós —al igual que Cervantes con la novela de caballerías— adoptó las formas más populares de la narrativa de su tiempo, el cuadro de costumbres, la novela de folletín; y que —también como su maestro primero— lo hizo para que se viera mejor lo que de la verdad ocultaban aquéllas. Sus criaturas, caracteres, nunca tipos de una pieza; seres vivos en quienes las razones y pasiones con las cuales se expresan y se identifican, con su personalísima verdad, se hallan atadas al hilo de un pensar religioso que siempre los desasosiega, cuando no los deja en evidencia, expuestos «tan al aire». Creo no aventurar nada; al contrario, confirmo lo obvio, si afirmo que por aquella visión mágica llegamos a este sentido cierto de lo religioso que trato de señalar; y que el paso siguiente ha de conducir al esperpento, pues esa mirada que deforma la realidad tiene también su base en el temor y temblor que ata al individuo a su memoria colectiva, a su principio que nunca llega a dominar del todo. No hay más que recordar el ejemplo máximo: *Divinas palabras*. Y ese paso se aventura a darlo Galdós, aunque en lugar de marcado por el sentimiento trágico de la vida española, lo expresa a través de un «sentimiento humorista del mundo que aprendió en Cervantes y en Dickens (...) que escapaba a modos y modas, y que le hacía caer en el justo medio de las contien-das que sus héroes y la realidad entablaban» (Pérez Minik).

¿No hay también magia en el esperpento? Y de qué manera... Digo, naturalmente, en una expresión llevada a tales extremos. Porque es iluminación y sorpresa; porque *se realiza* como mostración contraria, e inesperada, de la realidad a la cual se refiere el escritor. El esperpento recuperaría un procedimiento de larga implantación en nuestra literatura (está en el teatro del Siglo de Oro; y no digamos en Cervantes), que la modernidad adoptaría como imprescindible: lo que, en su momento, Bertold Brecht

denominaría *distanciamiento*. Pues bien, esa magia que existe en Galdós, y también en Valle-Inclán, les permite lograr una representación del mundo que «en vez de reproducir las cosas, tal como estamos acostumbrados a percibir las, [las vuelve], por el contrario, extrañas, no familiares, [y acaba por] desorientarnos» (Tzvetan Todorov); y así, lo visible aparecerá como algo distinto, insólito, inconcebible. No puede ser de otra manera en ese espacio de verdad que es el ámbito de la ficción literaria. ¿Galdós, *realista*? Quizá no conozca aún el cinismo moral ni los impulsos ciegos del hombre, ni trace retratos tan feroces y depravados de su mundo y sus criaturas, como lo haría el escritor gallego. Pero la tendencia a la dramatización que mueve toda su escritura —en coincidencia, una vez más, con Cervantes y Valle-Inclán— con gran protagonismo del diálogo y con la independencia total que les concede a sus criaturas, bien claro es que rompe con el modo horizontal de contar, interviene en la perspectiva y deja sin efecto aquella omnisciencia canónica; su juego con voces diversas y modos de pensar diferentes, que se encuentran y entrecruzan, acaban por desembocar en la ironía y en la parodia como único modo de aproximación crítica eficaz. El caso es, en fin, que si —como anotaba Gonzalo Torrente Ballester, en los últimos años sesenta del pasado siglo— Galdós «se crió y vivió en un medio social e intelectual al que le habían dejado de preocupar los problemas estéticos de la lengua, o que le preocupaban en un sentido más bien anticuado», ello no fue nunca obstáculo —todo lo contrario— para que nuestro escritor removiese aquel fondo estancado de una retórica que no era sólo de su tiempo ni de su medio social: santo y seña siempre de la literatura *española*.

Y algo muy significativo: cuando los noventayochistas entran en escena, y proscriben la prosa galdosiana porque —dicen— se necesita una purga radical de tanta retórica, lo que hacen para remediar el mal es establecer otra, no menos rigurosa y asertiva, no menos *empaquetada*, que aquella a la cual declaraban inservible. Cegados de egotismo como estaban, no vieron que Galdós jamás se había sometido a la norma tácita del realismo, ni escribió condicionado por ella; no vieron que nuestro novelista actuó decisivamente sobre el lenguaje y sobre la forma de la novela; y que dio en los puntos neurálgicos que resquebrajaban toda retórica; en su agónica seriedad, qué podían ellos saber del humor y su fuerza corrosiva, pues «el humorismo —señala Pérez Minik— es el hombre mismo que tiñe con él todo lo que toca, incluso su propia herramienta [la escritura]. Es el sentimiento que se posee del mundo (...) [y] yace en lo más hondo de la personalidad humana, donde ya no se ve y donde uno se pierde»; y hubiesen entendido, de verla, la sintaxis galdosiana siempre contradictora del orden convencional, para despejar el camino hacia esa verdad disimulada tras la realidad (la sintaxis, siempre, una semántica). Galdós pudo hacerlo, porque su relación con la lengua dependía de otro acento, de otro modo de vivirla, el que le facilitaba su posición excéntrica de insular, de hablante de un español pasado por la mirada incierta y por la actitud siempre doble que caracteriza al español que se habla en Canarias. ¿Y qué decir del léxico? Hablo de la precisión con que nuestro novelista usa las palabras, cómo hace que se resistan a los significados y se abran y manifiesten

la riqueza, intención e intensidad de los sentidos que encierran. Con mucha razón le reprocha José Bergamín a Manuel Azaña su juicio sobre el novelista: «En una página de Galdós —cuenta Bergamín que le decía Azaña— sobran casi todas las palabras.» Réplica de Bergamín: «lo más sorprendente en una página de Galdós (...) es cómo, con tan pocas palabras, el novelista nos dice tantísimas cosas; y, sobre todo, con qué maravillosa, prodigiosa, casi milagrosa precisión nos lo dice».

Precisión. Que no profusión, que no prolijidad, como habitualmente se oye de quienes leen con pereza y atados a unos pocos lugares comunes que repiten sin siquiera pararse y pensar. Precisión nacida de aquel mismo desprendimiento del significado; movida por el habla antes que por la lengua. Pues en la novela galdosiana todo son voces, personalización del lenguaje en tonos y acentos, que refrenda la independencia de las criaturas —lo he advertido ya—. Una palabra que no se somete a dictado alguno; ni siquiera cuando se trata de la del narrador. «Cercado por la grandilocuencia de Castellar —escribe Pérez Minik—, por el prosaísmo inocuo de Mesonero Romanos, por el artificio de Echegaray, por la elegancia presumida y jerarquizada de Juan Valera, por un casticismo académico (...), por el barroquismo tradicional (...) más todos los arcaísmos peculiares de un país poco desarrollado», Galdós necesitaba subvertir también la manera de expresar aquella realidad española que miraba por el revés, por su negativo más interesante; de ahí que su escritura se nutriera, de modo muy particular, de los matices de la conversación, de un modo de respirar la lengua gracias al cual ésta adquiere su verdad y pluralidad posibles. Y ello no niega, acrecienta su precisión.

Juan Benet, envalentonado por los vientos de renovación de la novela, que soplaban con fuerza en el páramo de la narrativa española de los últimos sesenta del XX, y que acabaron por dispersar las últimas cenizas de aquel realismo seco, aunque dejaron una herencia que aún cuesta erradicar: escribir al dictado de los cánones de la sociedad mediática; no ahondar en la memoria, quedar en la trivialidad efímera de lo actual... Entonces, digo, Juan Benet escribe lo siguiente: «deslumbrado por el ejemplo francés, [Galdós] propuso una especie de levantamiento catastral de la sociedad de su tiempo y entendió la novela como el topógrafo puede entender un plano parcelario». Preguntas de rigor: ¿se trata de una lectura crítica o se vuelve al viejo recelo ante el escritor canario, ahora —entonces— en otra coyuntura que busca dejar al *realismo* en evidencia, como si Galdós representara a ese realismo precisamente. Bien claro está que no es el ejemplo francés el que guía a don Benito en su aventura de escritor; en la novela europea: Dickens, sin la menor duda. Y fue Cervantes la referencia primera de la escritura y el mundo galdosianos. No, no se trata de una foto fija, ni del archivo de ningún catastro: están allí las formas y fórmulas y apariencias de la sociedad del tiempo, por de contado; pero para ponerlas en solfa, dejando que enseñen su revés, tal como he explicado.

Aña de Benet: «un proyecto tan vasto como poco literario (...) y tan reñido con la componente de arbitrariedad de toda composición artística, habría alcanzado una cierta grandeza de haberlo hecho con delicadeza. ¿La tuvo?». Si poco literario, qué cabría

decir de su propio proyecto novelesco (el de Benet, me refiero) que en la memoria se explaya y sienta sus reales, como alongamiento a lo secreto u oculto de esa memoria, o a lo de ella escamoteado con intención, para que todo quede en evidencia. ¿Qué sucede con *Región*? Porque completa allí el plano catastral de un país y de las gentes que lo habitan, atado el uno y las otras a aquella memoria. Reñido, dice después, por fin, con la componente de arbitrariedad de toda composición artística. Galdós, al dar espacio y voz propios a sus criaturas, en detrimento incluso de su condición como narrador, de responsable de las mismas, ya está poniendo aquel azar en juego: la construcción de la novela depende así de las alternativas que esas criaturas afrontan como tales, en la existencia que llevan «comiéndose unos la sustancia de los otros, respirando y manteniéndose con mil trabajos en aquel líquido medio corrompido» —como dice el propio don Benito—. Aparte eso, tampoco el mundo donde habitan cumple la condición de «contorno intransgredible»; nuestro novelista enreda todo lo que puede, para transgredirlo precisamente. Y lo hace, además, con una particular delicadeza. Pues qué, si no, hay en tanta doblez cargada de sustantiva ironía, con la cual deja visto para sentencia el debate sobre la novela contemporánea, trayendo una y otra vez a Cervantes a la mesa de testigos. Si luego se prefirieron otras soluciones, para dar pábulo a una modernidad que no lo era, ninguna responsabilidad cumple a Galdós.

Habrà que ver, entonces, qué nos pasa para andar hoy tan desnortados en esto. Habrà que ver en qué ha venido a dar la literatura de nuestros días: tan prudente a la hora de la crítica; tan laxa que ni cuenta se da de sus servidumbres. Porque, dígaseme si no es la retórica de un *decir general* lo que domina; si no parece que leemos siempre lo mismo y que no hay voces que transmitan riqueza y viveza de sentidos. Y cuando se reclama el compromiso, ante el exceso de vulgaridad o trivialidad que nos rodea, me temo que se está pensando en un lenguaje de poder, no en una palabra libre; se prefiere cierta *corrección* política que pueda satisfacer la conciencia gregaria, antes que colectiva, de quienes han sido formados para la docilidad, enajenados de su memoria a la cual se identifica, o bien con un origen idealizado (¿qué sucede, entonces, con todo cuanto se ha ido acumulando después y que es lo que de verdad la constituye?) o apenas con ciertas cuentas pendientes, en un horizonte histórico muy limitado (un recurso tramposo). Aquí, y ahora más, todos huyen de Galdós; digo de su lectura y conocimiento; a su estudio se dedican muchos, pero es otra cosa. Nada quiere saberse de su agudísima doblez irónica, de las incertidumbres e interrogantes que plantea, del humor... Son las opciones que no soporta el poder, porque no es capaz de controlarlas; y es el poder, cualquier clase de poder, lo que entusiasma a escritores e intelectuales en este momento: su voz crítica, incluso cuando se proclaman disidentes, no va mucho más allá de una patética gesticulación. No, no parece que Galdós haya salido de su purgatorio. Aunque, pensándolo bien, mejor que así sea. De caer en las hábiles manos de alguno de esos gestores expertos en conmemoraciones, seguro que acabará por cortarle un traje a su medida. A la del gestor, me refiero, naturalmente.

DOS NOVELAS DE GALDÓS DIALOGAN: *LA DE LOS TRISTES DESTINOS* *Y LA DE BRINGAS*

ERNESTO VIAMONTE LUCIENTES

Profesor de Lengua y Literatura Españolas

TESTIGO DE CARGO

Cuenta Benito Pérez Galdós, en sus *Memorias de un desmemoriado*¹, que hacia 1863 o 1864 le enviaron sus padres a Madrid para estudiar Derecho. Tras reconocer su afición al brujuleo madrileño, destaca ese período como «época fecunda de graves sucesos políticos, precursores de la Revolución». Entre otros menciona la sublevación de los sargentos en el cuartel de San Gil, episodio que dejó en el joven aprendiz de escritor profunda huella y que habría de utilizar en su obra. Pero volvamos a las *Memorias de un desmemoriado*, escritas cincuenta años después del acontecimiento, y quedará refrendado lo dicho:

Los cañonazos atronaban el aire; venían de las calles próximas gemidos de víctimas, imprecaciones rabiosas, vapores de sangre, acentos de odio... Madrid era un infierno. A la caída de la tarde, cuando pudimos salir de casa, vimos los despojos de la hecatombe y el rastro sangriento de la revolución vencida. Como espectáculo tristísimo, el más trágico y siniestro que he visto en mi vida, mencionaré el paso de los sargentos de Artillería llevados al patíbulo en coche, de dos en dos, por la calle de Alcalá arriba, para fusilarlos en la antigua Plaza de Toros.

Transido de dolor, les vi pasar en compañía de otros amigos. No tuve valor para seguir la fúnebre trailla hasta el lugar del suplicio, y corrí a mi casa, tratando de buscar alivio a mi pena en mis amados libros y en los dramas imaginarios, que nos embelesan más que los reales.

¹ Recojo la publicación en la compilación de B. Pérez Galdós, *Recuerdos y memorias*, Madrid, Tebas, 1975, pp. 193-270. Las citas proceden de las pp. 94-95.

Ante tamaña impresión, no es de extrañar la reutilización literaria que de este episodio hará Galdós en *La de los tristes destinos* o *Ángel Guerra*². Un lance que aumentó en el canario la curiosidad por el tiempo que le tocó vivir.

Galdós permaneció en Madrid hasta 1868 cuando marchó a París, con motivo de la Exposición Universal. No volvió a España, por Barcelona, hasta los últimos días de septiembre. Es decir que se encontró «de manos a boca con la Revolución de España que derribó el Trono de Isabel II»³. Allí conoció noticias sobre la victoria de Alcolea y la salida de la reina hacia el exilio.

Ante tal panorama, su familia decidió partir para las Canarias. Él embarcó con ella, pero «como yo ardía en curiosidad por ver en Madrid los aspectos trágicos de la Revolución, rogué a mi familia que me dejase en Alicante, donde hacía escala el correo, y con tanto calor me expresé, añadiendo el pretexto de continuar mis estudios en la Universidad, que mi familia me dejó bajar a tierra. Del muelle corrí a la estación; poco después me metía en el tren para Madrid... A las pocas horas de llegar a la Villa y Corte tuve la inmensa dicha de presenciar, en la Puerta del Sol, la entrada de Serrano... Ova- ción estruendosa y delirante»⁴. Posteriormente también vería la entrada de Prim en Madrid.

Pérez Galdós —quien en su vejez se reconociera hijo espiritual de la Revolución del 68— vivió directamente parte de los acontecimientos políticos de su época, e incluso conocería, posteriormente, a muchos de sus protagonistas. Sin embargo, del 66 al 68 Galdós no permaneció en Madrid tanto como podría esperarse. ¡Quién lo diría!, cabe exclamar al leer algunas de sus creaciones que reflejan tales años.

LA DE LOS TRISTES DESTINOS

Es sabido que el uso que Galdós hace de la historia alcanza su cima en los *Episodios Nacionales*. En ellos, fue capaz de captar el vivir español del XIX insuperablemente. Aunque las primeras series hayan gozado de mayor popularidad, la crítica suele valorar más las series finales. En una de ellas, la cuarta, es en la que se enmarca *La de los tristes destinos*.

Esta serie la escribió Galdós en cinco años, de 1902 a 1907. En ella relata la historia hispana que va de octubre de 1847 a septiembre de 1868. Como es habitual, los

² En *Ángel Guerra*, escrita hacia 1890-1891, el protagonista presencia lo que Galdós no llegó a ver: la ejecución de los sargentos. Es la gran diferencia con *La de los tristes destinos*. Vid., al respecto, J. M. Jover Zamora, «El fusilamiento de los sargentos de san Gil (1866) en el relato de Pérez Galdós», en *Política, diplomacia y humanismo popular en la España del siglo XIX*, Madrid, Turner, 1976, pp. 375-377.

³ *Op. cit.*, p. 197.

⁴ *Op. cit.*, p. 198.

acontecimientos ficticios se entremezclan con los históricos. Según Jover Zamora, en esta serie predomina «la lucha de las clases populares urbanas, movilizadas ideológicamente por el progresismo y la democracia, frente al gobierno oligárquico de la España isabelina»⁵.

De la serie nos importa la narración de cierre: *La de los tristes destinos*⁶. En ella se recogen acontecimientos que van desde julio del 66 hasta el 30 de septiembre del 68, concretamente desde el fusilamiento de los sargentos de san Gil hasta la salida de la reina Isabel para San Sebastián, es decir, los entresijos de *La Gloriosa* y el destronamiento de Isabel II. Veamos cómo lo hace⁷:

Comienza la obra: «El buen pueblo de Madrid quería ver, poniendo en ello todo su gusto y compasión, a los sargentos de san Gil (22 de junio) sentenciados a muerte por el Consejo de Guerra»⁸. Asistimos a tal acontecimiento, pero desde un punto de vista especial, el de un proletariado que se roza con el lumpen. Toda la «sargentada» está contada desde ese punto de vista, que corre parejo al estrato social de los fusilados. Una manera de mirar que había creído «que la Isabel perdonaría» y que «si no perdona es porque no la deja el zancarrón de O'Donnell o porque la Patrocinio, que es como culebra, se le enrosca en el corazón». Pero en «este punto rasgó el aire un formidable estruendo, un tronido graneado de tiros sin concierto»⁹. Los sargentos han sido ajusticiados. Para Jover Zamora¹⁰, y lo visto lo confirma, «Galdós no aspira en las páginas transcritas tanto a comunicar al lector sus propias impresiones ante la muerte de los sargentos (cosa ya hecha mediante atribución a Ángel Guerra), como a presentarnos las reacciones suscitadas por el hecho en un medio popular».

Tras presenciar tan tristes hechos los personajes se recogen en una taberna de la nada inocente calle del Turco, con un policía amigo¹¹. Y comentan: «Esta es la Historia de España que están haciendo allá la Isabel y el Diablo, la Patrocinio y O'Donnell, y los malditos moderados...»¹².

⁵ J. M. Jover Zamora, *op. cit.*, 1976, pp. 365-430. La cita es de la p. 368.

⁶ Para el conocimiento de cualquier vertiente galdosiana, *vid.* el estudio de J. F. Montesinos, *Galdós*, Madrid, Castalia, 1980. Aquí interesa el volumen tres, capítulo II, titulado «La cuarta serie», pp. 103-244.

⁷ Uso la siguiente edición: B. Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*, Madrid, Alianza Editorial, 2002. A partir de ahora, L T D.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ *Ibid.*, pp. 11 y 12.

¹⁰ J. M. Jover Zamora, *op. cit.*, 1976, p. 404.

¹¹ Muy útil para navegar entre los personajes de los «Episodios» resulta el «Censo de los personajes galdosianos comprendidos en los “Episodios Nacionales”» elaborado por Federico Carlos Sainz de Robles, en la ed. de tales obras, volumen V de la Editorial Aguilar, Madrid, 1988, pp. 635-1097.

Malrecado es policía de la Secreta, amigo de las Zorreras, que son las mujeres con las que aquí habla, y es hombre de poca instrucción, pero de gran filosofía parda.

¹² L T D, pp. 13 y 16.

Malrecado nos llevará hasta el Palacio Real, ya que va a entrevistarse con Manolo Tarfe, hombre que forma parte de la camarilla de O'Donnell. Interesa el cambio de punto de vista sobre idéntica situación. Podemos leer:

—Sólo sé que hay una gran presión sobre la Señora para que cambie de Gobierno; pero aún no ha resuelto nada. La cosa es dura, y la ocasión diabólica.

—O'Donnell acaba de sofocar una insurrección formidable; ha obtenido de las Cortes siete autorizaciones económicas y políticas y, de añadidura, la suspensión de garantías. Ha fusilado a sesenta y seis sargentos...¹³

Tarfe llega a entrevistarse con la reina. En realidad intenta interceder «por dos infelices paisanos detenidos el 22 de junio, y que no tuvieron ni arte ni parte en la sublevación»¹⁴. Es la primera aparición de la Soberana, caracterizada campechanamente por medio de un «Estás hecho un perdido, Tarfe...»¹⁵. Galdós no nos ahorra detalle sobre ella. Además de dar cuenta de su atuendo, nos narra cómo el caballero, que hacía dos años que no la veía, reparó en su «creciente gordura», sus «formas abultadas» que «iban embotando su esbeltez y agarbando su realeza». Tarfe pasa a pedir el indulto de sus recomendados, cosa a lo que la Dama accede con un «Pues mira, voy a complacerte. (...) Eso para que digan que no perdono, que no soy generosa...»¹⁶. El perdón alcanza a Santiago Ibero, verdadero protagonista de la novela. Pero cuando Tarfe agradece la recomendación real y comenta que al día siguiente la presentará al general Hoyos, la reina le corta: «No, Manolo; no esperes a mañana; despacha ese asunto esta misma tarde.» A lo que el narrador apostilla: «Las prisas de la Reina, que, como buena española, siempre fue perezosa y mañanista, llenaron de confusión a Tarfe»¹⁷. La despedida da lugar a que salga a colación el nombre de Jefe del Gobierno, sobre el que Isabel sólo repite hasta tres veces: «Yo quiero mucho a O'Donnell»¹⁸.

Como se ha dicho, Tarfe es cercano a O'Donnell, y con don Leopoldo y sus acólitos —Ayala, Mantilla, Ortiz de Pinedo, Navarro y Rodrigo— lo vemos. Allí todo son avisos al cabecilla de su próxima caída, ante su incredulidad. A la mañana siguiente don Leopoldo no tuvo otra que presentar su dimisión, al negarse la reina a firmar una lista de senadores presentada por el Gobierno. Una vez con sus seguidores, leemos decir al político: «Me han despedido como despedirían ustedes al último de sus criados.» Y sus

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 20. Resulta curiosa la relación de Galdós con la reina Isabel, a quien no dejó de criticar políticamente, y por quien, sin embargo, tenía cierta simpatía y con la que llegó a hablar en varias ocasiones. *Vid.* su escrito de 1904 titulado «La Reina Isabel», publicado en *Recuerdos y Memorias*, pp. 167-178.

¹⁶ LTD, p. 21.

¹⁷ *Ibid.*, p. 23.

¹⁸ *Ibidem.*

correligionarios comentan cómo todo estaba hecho a dos días de lo de san Gil y cómo Narváez, sin prisa, había preferido que el Gobierno O'Donnell cargase con lo de los fusilamientos¹⁹.

En el posterior capítulo aparecen los indultados Leoncio Ansúrez y Santiago Ibero²⁰. Pronto se nos informa sobre lo injusto del indulto, ya que ambos jóvenes han participado en la «sargentada» activamente. Leoncio lleva a Santiago con su familia. Allí conoce a Vicentito Halconero, un apasionado por el estudio de la Historia, produciéndose la conjunción de la Historia libresca con la Historia vivida²¹.

Jugosa es la conversación de ambos. Vicente, ansioso por conocer más del momento político presente, interroga a un Ibero que cuenta lo que sabe. Pero ambos —acción y teórica— van a concurrir en que «Toda España quiere Revolución» y que sin duda triunfará: «La Revolución vendrá, pero tardará mucho. (...) La Revolución, aunque no lo quiera, tendrá que destronar a doña Isabel. (...) No se abre una boca española que no diga: “Esa Señora es imposible”», a lo que Vicentito propone «que proclamemos rey al príncipe Alfonso»²², con lo que se produce un desplazamiento narrativo rentabilizado posteriormente.

El advenimiento de Narváez al poder hace de Madrid un sitio inseguro. Ansúrez insta a su amigo a que abandone su casa, facilitándole todos los medios para que marche seguro a Francia. Así que en los capítulos posteriores nos trasladamos con Ibero al exterior. La ficción gana terreno a la realidad. Acelero mi narración. A punto de tomar el ferrocarril, se produce el primer encuentro entre Santiago y Teresa Villaescusa²³, acompañada del anciano Marqués de la Sagra, con quien vive. El viaje transcurre sin sobresaltos políticos, pero no de otra índole, ya que Teresa declara a Santiago su nunca extinguido amor.

En Bayona se agolpan los exiliados patrios. Llegan noticias de España: los oficiales Mas y Ventura han sido fusilados en Barcelona²⁴. Los revolucionarios parecen organizarse: los cabezas de la Revolución se han reunido en Ostende con Prim, Aguirre y Be-

¹⁹ Todo lo anterior está en L T D, pp. 25 y 26.

²⁰ Quiero hacer notar aquí la intencionalidad de los nombres con que Galdós bautiza a sus personajes. Mayor españolidad no cabe en ese Santiago acompañado del Ibero.

²¹ L T D, p. 34, y para la relación entre ambos, pp. 31-34, y el capítulo siguiente, pp. 34-41.

²² *Ibid.*, pp. 34-38.

²³ Teresa Villaescusa es personaje conocido en los *Episodios*. Aparece como una víctima de las circunstancias: huérfana, con una madre loca —Manolita Pez— por el dinero que no dudará en venderla. Tras tener varios novios tiene «un desliz» que la incapacita socialmente: le quita el novio —Guillermo de Aransís— a una de sus amigas. Teresa es preconizadora de los cambios en las costumbres morales-sexuales. Cuando la abandona Aransís comienza su vida de cortesana. Es en *Prim* donde conoce a Ibero, surgiendo el amor. Tras una serie de encuentros y desencuentros su unión se da bajo una premisa: España nada puede ofrecer a tal amor. *Vid.* las interesantes palabras al respecto de J. F. Montesinos, *op. cit.*, 1980, pp. 142-149.

²⁴ L T D, p. 67.

cerra al frente. Tras días de incertidumbre, al no recibir noticias de Teresa, ésta aparece una vez arregladas las cuentas con su pasado. Los enamorados hacen planes para el futuro y se establecen en Itsatsou.

La apertura del capítulo 10 nos depara una agradable sorpresa. Regresamos a Madrid. La narración focaliza a la familia de los marqueses de Beramendi, y en especial a don José García Fajardo. Para entrar en materia veamos lo que piensa sobre el momento: «Narváez, debilitado por la edad, no era ya el gobernante de otros días, y se dejaba llevar de la mano por González Bravo. Teníamos, pues, de jefe de Gobierno a un hombre de corta vista que tomaba de lazarillo a un ciego»²⁵. García Fajardo es amigo de Narváez con quien conversa íntimamente, y a quien al hacerle ver su punto de vista sobre la cosa pública, corta el general, iracundamente, con estas significativas palabras:

—¿Crees que no me hago cargo?... Todo eso me lo he dicho yo mil veces. (...) Viene sobre mí una presión horrorosa, un peso que aplasta... Cierto que puedo sacudirme, tirar los trastos, decir: “Ahí queda eso, Señora; nombre usted un Ministerio de palaciegos y curas...” Pero, ¿no ves, tontaina, que eso sería el cataclismo, y yo no quiero echar sobre mí la responsabilidad del cataclismo?... (...) Yo me encuentro con la Revolución enfrente y con la reacción detrás... Tú ves la Revolución, que grita y manotea; no ves la otra fiera que tengo a retaguardia y que a la calladita quiere deslomarme...»²⁶.

La excelente posición de los Beramendi²⁷ se confirma al saber de la amistad que une a su pequeño con el príncipe Alfonso. Gracias a ello —y al genio de Galdós—, Beramendi va a tener acceso directo a la educación del futuro rey. Son cuatro capítulos reveladores del entorno en el que se movía la monarquía. Ya al comienzo de los mismos el pequeño Beramendi pone en guardia a su padre: «Alfonso no sabe nada. No le enseñan más que religión y armas»²⁸. Bajo la dirección de Morphy, Losa y Ulibarri transcurre una educación que al marqués, que accede a leer el registro que se lleva sobre la vida de Alfonso, le produce, con respecto al heredero de la Corona, «un cariño intenso, un elevado interés político y una vivísima compasión»²⁹, y a afirmar que la educación del Príncipe «no es educación, sino todo lo contrario: un sistema contraeducati-

²⁵ LTD, p. 75.

²⁶ *Ibid.*, p. 78.

²⁷ Beramendi es una de las figuras amables de la «Cuarta Serie». Apunta Montesinos una posible inspiración en Juan Valera. Su representatividad me parece clave: es un gran analista de las lacras del reinado isabelino, ante las cuales no hace nada por remediarlas. Vendría a ser una especie de portavoz de Galdós. *Vid.*, J. F. Montesinos, *op. cit.*, 1980, pp. 109-122.

²⁸ LTD, p. 86.

²⁹ *Ibid.*, p. 92.

vo. Sus maestros le enseñan a ignorar, y cuanto más adelantan en sus lecciones, más adelanta el niño en el arte de no saber nada»³⁰.

Tan asolado ha quedado Beramendi con lo visto, como lo delatan estas palabras que difícilmente camuflan el regeneracionismo de Galdós: la Revolución es inevitable, «Revolución, sí (...) Revolución, cirugía política, ya que está visto que la medicina no sirve para nada... Amputación, hijo, pues no hay otro remedio. Tienes que coger al Príncipe y convertirle en Juan Particular, lanzándole al aire del mundo, a la adversidad... (...) Y cuando creas llegada la ocasión, traes del extranjero a nuestro Príncipe y le proclamas Rey». A lo que su interlocutor replica: «y desde que arrojé a nuestro Alfonso hasta que le traigo de nuevo a España hay un espacio, un interregno... ¿Qué pongo en él?... ¿Prim dictador, Prim Cronwell, Prim rey?... ¿O será más bonito que ponga un poco de República?». A lo que Beramendi cierra con un «Pon lo que quieras»³¹.

Pero aún hay más. La reina recibirá en audiencia a los Beramendi. El marqués cavila sobre lo que le dirá: «que..., nada: que nos veremos en París el año que viene por este tiempo»³². Pero a la hora de la verdad, cuando el encuentro se produce, sin duda símbolo de tantas y tantas cosas, Beramendi habla sinceramente —«¿Por qué celebras la adhesión del absolutismo, si el llamarlo y acogerlo ha sido tu error político más grande, pobre Majestad sin juicio?»³³, por ejemplo—, aunque sólo lo haga consigo mismo. Beramendi, que sin duda habla por boca de un Galdós desengañado, tiene una clarividente visión de los hechos, como se ve en la muda despedida que hace a la reina:

Adiós, Reina Isabel. Has torcido tu sino. Empezaste a reinar con las caricias de todas las hadas benéficas, y esas hadas protectoras se te han convertido en diablos que te arrastran a la perdición... Como en tus oídos no sabe sonar la verdad, no puedo decirte que reinarás hasta que O'Donnell dé permiso a los generales de la Unión para secundar los planes de Prim. ¡Pobre Reina!, ¿cómo decirte esto? Me tendrías por loco, me tendrías por rebelde y enemigo de tu persona, y asustada correrías a pedir consuelo a tus diablos monjiles y a la odiosa caterva que ha levantado un denso murallón entre Isabel II y el amor de España... Y al separar tu nombre de mis afectos, te digo: Adiós, mujer de York, la de los tristes destinos... Dios salve a tu descendencia, ya que a ti no te salve³⁴.

³⁰ LTD, p. 98.

³¹ *Ibid.*, pp. 100-102.

³² *Ibid.*, p. 104.

³³ *Ibid.*, p. 105.

³⁴ *Ibid.*, p. 109-110. El título de la novela, *La de los tristes destinos*, procede de la obra de Shakespeare *Ricardo III*, pero al parecer Galdós no lo tomó de ella, sino del político de su tiempo Antonio Aparisi, quien en sesión de Cortes de 4 de julio de 1865 denominó a la reina con tal marbete. *Vid.* al respecto el trabajo de W. H. Shoemaker, «Galdós's *La de los tristes destinos* and its Shakespearean connections», en *Estudios sobre Galdós*, Madrid, 1970, pp. 139-144.

La narración retoma la consolidada relación de Santiago y de su amada, quienes deciden trasladarse a París. Estamos en los febriles días de la Exposición Universal, y también en una ciudad que es hervidero de exiliados y noticias. Allí Santiago encuentra trabajo como recadero de los emigrados a favor de la Causa. Se nos da la noticia del fallecimiento de O'Donnell y, sobre todo, aparece en escena un Sagasta, factor en estos días prerrevolucionarios, pero visto desde un punto de vista humano, en una humilde morada, sin servicio, acarreado él mismo el agua..., y a quien Ibero lleva nuevas alentadoras acerca de la unidad entre fuerzas³⁵.

El segundo apoyo de Isabel también fallece: Narváez. Santiago, ante el avance revolucionario, habrá de cumplir una embajada en Londres. Estamos en el verano de 1868. Allí lleva noticias importantes a Ruiz Zorrilla, hombre de confianza de Prim, junto a Sagasta. Galdós aprovecha para retratar el mundo de los exiliados españoles en Londres, donde se encuentra la cabeza de una Revolución que termina cuajando.

La hueste conspiradora se embarca clandestinamente rumbo a España: «El 12 de septiembre, muy temprano, por la estación de Waterloo, salió Prim para Southampton. Con él iban Sagasta, Ruiz Zorrilla... (...) El mismo día por la tarde, embarcó en el magnífico trasatlántico Delta, de la Mala Real Inglesa»³⁶. Huelga decir que Ibero va con ellos.

Finalmente todas las fuerzas revolucionarias, con el apoyo de la Marina, desembarcan en la Península entre gritos de Prim de «¡Viva la Soberanía Nacional! ¡Viva la Libertad!», en respuesta del «¡Viva la Reina!» de don Juan Topete³⁷. Es el 18 de septiembre de 1868. «La fiera de la Revolución estaba ya suelta; el Trono, caído y roto...»³⁸, las Juntas Revolucionarias se constituyen.

Mientras tanto Ibero ha disfrutado del apacible avance de la Revolución y se ha sincerado con Lagier, que para él es como un hermano mayor³⁹. Es excelente muestra de la unión de lo privado con lo público, más allá de la implicación de personas concretas en la vida pública. Cuando Ibero le cuenta su relación con Teresa, relación marcada por una sociedad que ahora se apunta a esa Revolución de lo público, pero que no perdona la vida privada de Teresa, Lagier se sincera y le aconseja que siga adelante con su amor pero fuera de España. Santiago se lamenta: «no podemos ser revolucionarios en lo público y atrasados o ñoños en lo privado»; a lo que Lagier replica que «el fanatismo aquí tiene tanta fuerza, que aunque parezca vencido, pronto se rehace y vuelve a

³⁵ LTD, pp. 157-162.

³⁶ *Ibid.*, p. 200.

³⁷ *Ibid.*, p. 214. Es uno de los momentos de la Revolución en el que queda de manifiesto lo heterogéneo de los sublevados. *Vid.*, al respecto, M. Tuñón de Lara, *op. cit.*, 1984, pp. 90-91.

³⁸ LTD, p. 215.

³⁹ De estos dos personajes ya conocíamos su relación por el «Episodio» *Prim*.

fastidiarnos a todos. Los más liberales creen en el Infierno, adoran las imágenes de palo y mandan a sus hijos a los colegios de curas...». Así que parece lógico su diagnóstico sobre el hecho histórico al que coadyuvan: «La Revolución que traen quedará, pienso yo, en un juego de militares»⁴⁰.

Antes de llegar a la capital habrá un último escollo que vencer: la triste batalla de Alcolea. Postrer eslabón de desatinos que arrojó el saldo —entre los de Serrano y los de Novaliches— de novecientos cadáveres que «entristecían el triunfo y aumentaban la horrorosa estadística de vidas españolas sacrificadas por la fatídica doña Isabel o contra ella»⁴¹, y que supuso el espaldarazo de la Causa y «el símbolo de una ruptura general del orden establecido durante 35 años»⁴².

Ibero, tras la de Alcolea, llega a Madrid con los revolucionarios, aunque no disfruta del momento. Al desasosiego que le ha dejado su participación en la contienda, se unen los rumores de que Teresa se ha ido con otro. Se constituye la Junta Nacional.

En los capítulos 33 y 34, *La de los tristes destinos* confluye con *La de Bringas*. Santiago llega con los revolucionarios hasta el Palacio Real, al que intentan acceder en plena exaltación. Acercamiento en el que algunos descontrolados arremeten contra todo lo que represente monarquía. Desmanes que el audaz tipógrafo, Casimiro Muñoz, logra detener valiéndose de la argucia de hacerse pasar por autoridad de la Junta. De esa forma cierra el Palacio a la turbamulta, vigilándolo con unos cuantos escogidos que se admiran de lo que adentro encuentran, entre ellos el propio Santiago.

Las nuevas sobre Teresa la situarán en San Sebastián, la misma localidad donde reaparece la reina y por donde pulula también nuestro clarividente Beramendi: «Si doña Isabel abdica en don Alfonso, salvará la dinastía, ya que no salve su persona»⁴³. Pero a la postre, y dejando de lado intentos quiméricos, la reina sale de España persuadida de que su pueblo la llamará pronto. Un Beramendi de vuelta de todo cavila, siempre para sí mismo: «¿Qué pensarán de esto, si pueden pensar y formar juicio de las cosas de nuestro mundo, las 100.000 víctimas inmoladas por Isabel desde su cuna hasta su sepulcro?»⁴⁴.

Los dos últimos capítulos nos devuelven a un Madrid en el que los políticos se reparten el poder. Ibero renuncia a cualquiera de los botines que se le ofrecen, ya que ha

⁴⁰ L T D, p. 220 y 222.

⁴¹ *Ibid.*, p. 232. J. F. Montesinos, *op. cit.*, 1980, pp. 235 y ss., hace una muy interesante observación al señalar un rasgo estilístico de Galdós: el servicio que las descripciones hacen a la ficción novelesca. Y pone como ejemplo la descripción de la Batalla de Alcolea con la luna tamizando el suceso.

⁴² En palabras de M. Tuñón de Lara, *op. cit.*, 1984, p. 91.

⁴³ L T D, p. 258.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 263.

recibido noticias de que Teresa le espera en San Sebastián. Allí se encamina el revolucionario y luego a París, huyendo «de una vieja respetable y gruñona que se llama doña Moral de los Aspavientos, viuda de don Decálogo Vinagre»⁴⁵, que nos da la clave acerca de en qué ha de quedar la Revolución⁴⁶. Y es que «las revoluciones políticas, por radicales que parezcan, son inútiles si cada individuo no se aviene a cambiar también, como cambian las instituciones»⁴⁷.

LA DE BRINGAS

La maestría en reflejar la historia española ha quedado vista por medio de un *Episodio Nacional*, pero de ella usa Galdós en la práctica totalidad de sus obras⁴⁸. Así ocurre en *La de Bringas*, novela complementaria de *La de los tristes destinos*, a la hora de reflejar y analizar el período que nos ocupa.

La de Bringas, escrita en 1884, tiene una cronología interior muy concreta: de marzo de 1868 a septiembre de ese mismo año. Un recorrido más breve que el «Episodio», pero coincidente en su tramo final.

En ella se nos narra la historia de Rosalía de Bringas, mujer cuyo marido trabaja en la Administración pública. Ambos viven, con sus tres hijos, en los aposentos que en el Palacio Real albergan toda una ciudad cortesana. A la pobreza de espíritu y tacañería de Bringas se opone el ansia de aparentar de Rosalía y su devoción por los vestidos. Pasión que encontrará su válvula de escape cuando Bringas quede ciego y ella pueda engañarle más fácilmente. Así Rosalía irá cayendo en una trampa —la de endeudarse—, que se irá agrandando y apretando y que la arrastrará física y moralmente.

Pero tales avatares los sitúa Galdós en los últimos días del reinado de Isabel II, produciéndose, como se ha visto en *La de los tristes destinos*, una unión entre ficción e historia que hace que las mismas se interrelacionen interpretándose. Detengámonos ahora en el acontecimiento histórico que *La de Bringas* retrata.

Los Bringas se alojan en Palacio, «en una de las habitaciones del piso segundo que sirven de albergue a los empleados de la Casa Real», porque don Francisco Brin-

⁴⁵ LTD, p. 271.

⁴⁶ Como observa M. Tuñón de Lara en «El problema del poder en el sexenio (1868-1874)», en *Estudios sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 100, «Los hombres-clave del 74 eran los del 68, pero faltando Prim y con un temor redoblado a las experiencias revolucionarias, tras la Internacional y la República». Creo que Galdós compartiría tal afirmación.

⁴⁷ J. F. Montesinos, *op. cit.*, 1980, p. 122.

⁴⁸ *Vid.*, al respecto, C. Blanco Aguinaga, *La Historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós*, Madrid, 1978.

gas es «oficial primero de la Intendencia del Real Patrimonio»⁴⁹. Pero ya al abrir la novela nos avisa el narrador de que a don Francisco «amargaban su contento las voces que corrían en aquel condenado año 68 sobre si habría o no trastornos horrorosos»⁵⁰.

De la afición de la familia por la monarquía hablan los nombres de sus hijos: Paquito de Asís, Isabelita y Alfonsito. Pero claro, una cosa es esa devoción de los personajes, y otra muy distinta que siguiendo sus peripecias podamos llegar a los entresijos de la Corte isabelina y sacar nuestras propias conclusiones. Para eso Galdós, por boca del narrador, nos dirige. Así, nos hace asistir al banquete que la reina sirve a los pobres, personalmente, a rebufo evangélico, en el que vemos a unos desarraigados adecentados para la ocasión, que no se atreven a comer. Suceso del que se dice que no hay razonamiento que nos pueda «convencer de que esta comedia palaciega nada tiene que ver con el Evangelio»⁵¹.

La reina, que sólo ahora se nos muestra en la novela, está siempre presente de una forma indirecta, y de forma tan «carnal», que ella misma aparece caracterizada como conocedora de todos los chascarrillos cortesanos y como contadora de los mismos con «mucha sal»⁵². La ubicuidad de la Señora da lugar a que, cuando Rosalía se halle en el momento más duro de la obra, teniéndole que pedir dinero a una mujer que tanto había despreciado por su moral, ésta, en tono burlesco, le diga: «Si estuviera aquí la Señora, no pasaría usted esos apurillos, porque con echarse a sus pies y rogarle un poco... Dicen que la Señora consuela a todas las amigas que le van con historias...»⁵³. Y es que Rosalía, a lo largo del relato, no dudará en hablar de regalos reales, desde luego fruto de su imaginación, cuando Bringas descubra algunas de las galas de su esposa. Isabel II es presentada como la gran protectora de sus cortesanos. Pero, eso sí, por los interesados, porque cuando oímos al narrador la cosa cambia. Así, cuando nos muestra a los Bringas paseando por las zonas reservadas del Retiro, le sirve de excusa para comentar que «todos aquellos regios caprichos, así como la Casa de Fieras, declaran la época de Fernando VII, que si en política fue brutalidad, en artes fue tontería pura»⁵⁴. La zona de paseo se las traía, pues pertenecía a Patrimonio y fue intentada vender por la reina. Por ella pasean nuestros protagonistas, cuando «ya estaban descujadas las famosas alamedas de castaños de Indias, quitada la verja y puestos a la venta los terrenos, operación que se llamó “el rasgo”. Esta palabra fue muy funesta para la Monarquía, árbol a

⁴⁹ Cito por la ed. B. Pérez Galdós, *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 1985, ahora pp. 64-65. A partir de ahora abrevio L D B.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁵¹ *Ibid.*, p. 87.

⁵² *Ibid.*, p. 79.

⁵³ *Ibid.*, p. 287.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 125.

quien no valió ser más antiguo que los castaños, porque también me le descuajaron e hicieron leña de él»⁵⁵.

Comprobamos, mediante lo visto, que la vida de los Bringas y los avatares históricos en que se hallan inmersos se ven desde dos puntos de vista: el de los protagonistas y el de un narrador claramente identificado mentalmente con Galdós. Punto de vista que se vuelca hacia un personaje secundario, mediante el que Galdós nos participa su visión de la Revolución: Manuel Pez, moscardón alrededor de Rosalía que le fallará cuando acuda a él a pedirle dinero. Es este Pez «el hombre más correcto que se podía ver, modelo excelente del empleado que llaman alto, porque le toca ración grande en el repartimiento de limosnas que hace el Estado»⁵⁶. Un personaje que es consciente de estar en su plenitud, para quien la Administración es un sistema encubierto para favorecer el favor personal, y en el que se mueve como Pez en el agua, movimiento gracias al cual, a fuerza de hacer favores, se había ganado fama de buena persona por parte de todos, pues «aun entre los revolucionarios tenía muchos devotos»⁵⁷.

Quizá por esto último es dominador de la situación, y ya cuando apenas la narración se ha esbozado es el primero en avisar al asustadizo Bringas de lo cercano de la Revolución. Viéndola como irremediable, lo único que pide es que no se declare «verdadera guerra a muerte entre esa misma Revolución y las instituciones, entre las nuevas ideas y el Trono, entre las reformas indispensables y la persona de Su Majestad»⁵⁸.

Posteriormente, hacia el verano, Pez sigue analizando el momento: ve con «amarga tristeza la situación a que habían llegado las cosas por culpa de unos y otros...» y que el país estaba al borde de la pendiente. Y suspira como solución: «más administración, más administración»⁵⁹.

Al final, con la Revolución triunfante, Pez mantiene la calma, como no podía ser de otra manera, ya que «casi todos los individuos que compusieron la Junta era amigos

⁵⁵ L D B, p. 128. Isabel II intentó ayudar al mal momento económico poniendo a la venta bienes del Patrimonio Nacional. Ella quedaría con un 25 por 100 de los beneficios, pasando el resto al Tesoro. La propuesta causó un gran revuelo ya que el Patrimonio no le pertenecía a ella, sino a la Corona, además de suponer un gran negocio para compradores cercanos a la Monarquía. Sobre «el gesto» polemizó toda persona con algo de nombre, y entre éstos, Castelar, que en un par de artículos polémicos atacó a la reina, lo que le costó su expulsión de la Universidad, lo que a su vez llevó a movimientos estudiantiles que provocaron la represión de la llamada «Noche de San Daniel». *Vid.*, al respecto, la «Introducción» que Francisco Caudet pone a *Fortunata y Jacinta*, de B. Pérez Galdós, Madrid, Cátedra, 1992, 2 vols., en especial las pp. 39-41.

⁵⁶ L D B, p. 106.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 186-187.

suyos. Algunos tenían con él parentesco, es decir, que eran algo Peces. En el Gobierno provisional tampoco le faltaban amistades y parentescos dondequiera que volvía mi amigo sus ojos, veía caras pisciformes. Y antes que casualidad, llamemos a esto Filosofía de la Historia»⁶⁰.

Pero volvamos atrás un momento. Porque hasta que la Revolución sea un hecho, habrán de suceder diversos acontecimientos. Galdós los va a ir desgranando, aunque nunca de forma central, salvo en el capítulo XLIX. Así, por ejemplo, se nos dice que «el verano se anticipaba aquel año y sería muy cruel... Los generales habían llegado a Canarias... Prim estaba en Vichy... La Reina iría a La Granja y después a Lequeitio... (...) Cabrera había ido a ver al “Niño Terso”...»⁶¹. La política de González Bravo, la prisión de los generales y del duque de Montpensier, las manifestaciones de los revolucionarios en su periódico liberal *La Iberia*, la simpatía de Ejército y de Marina con la Causa, amén de la Unión Liberal, van apareciendo en nuestra novela. En suma, los acontecimientos concurren en el hecho de que la Revolución es inminente. El hábil narrador que es Galdós nos lo hace percibir, como lo hace con el paralelismo que establece entre la caída política y la caída de una forma de vida simbolizada en la persona de Rosalía, y describiendo unos acontecimientos políticos, que los mismos Bringas llevarán a sus vidas. La pequeña Isabelita, que sufre unas fiebres que a menudo le hacen delirar, llega a soñar con los «ríos de sangre» que iban a correr por culpa de que «la llamada Revolución venía sin remedio»⁶². Más evidente, en la fusión familia—situación política, se da por medio del mayor de los vástagos, Paquito de Asís, que «se había dejado contaminar en la Universidad del mal de simpatías por la llamada Revolución», con el disgusto de su padre que le advierte de que ese virus revolucionario ha de curarlo de raíz porque, le dice a su hijo, «ya verás, ya verás la que se arma si triunfa esa canalla. Los horrores de la Revolución francesa van a ser sainetes en comparación con las tragedias que aquí tendremos»⁶³. Y es que todo el país se iba inficionando de las ideas revolucionarias, tanto que el mismo Paquito le leerá a su padre «unos papeles clandestinos que corrían por Madrid amenazando a la Reina y asegurando la proximidad de su caída»⁶⁴.

Pero el momento en el que el acontecimiento histórico y el privado interactúan de una forma evidente es cuando Rosalía se halla en el punto más bajo de su recorrido. Ha recurrido a todos para remediar sus deudas y todos le han fallado, y ante tal situación,

⁶⁰ L D B, p. 304.

⁶¹ *Ibid.*, p. 186. Ramón Cabrera era, ya retirado, el famoso general carlista, «El tigre del Maestrazgo», quien había servido al «Niño terso», es decir, el pretendiente don Carlos.

⁶² *Ibid.*, p. 222. En Galdós es frecuente acudir a lo onírico para logros diversos: resaltar algo, anunciarlo, marcar represiones, etc. Rara es la novela en que no lo utiliza.

⁶³ *Ibid.*, p. 268.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 272.

ha de acudir a la siempre despreciada Refugio⁶⁵. La mujer, aunque sale con el dinero, sufre tal humillación que está dispuesta a confesar todas sus andanzas a su marido. Y en esto está cuando «un acontecimiento gravísimo vino a librarla de aquella pena», suceso que no fue otro que nuevas noticias revolucionarias: la sublevación de la Marina, de Cádiz, Sevilla, Andalucía, con los generales que estaban en Canarias llegando a Cádiz con Prim al frente de todo. «Esto ocurría el 19»⁶⁶. Y es que ese acontecimiento ha calado en una Rosalía que nada parece esperar de la vida. Para ella, «la Revolución era cosa mala, según decían todos; pero también era lo desconocido, y lo desconocido atrae a las imaginaciones exaltadas, y seduce a los que se han creado en su vida una situación irregular. Vendrían otros tiempos, otro modo de ser, algo nuevo, estupendo y que diera juego. “En fin —pensaba ella—, veremos eso”»⁶⁷. De manera que, al final, con la Revolución ya consumada, Rosalía «no miraba la Revolución con ojos tan implacables como su marido (...) y que había que esperar los sucesos para juzgarlos. Vendrían seguramente tiempos distintos, otra manera de ser, otras costumbres...»⁶⁸.

La Revolución triunfa con no demasiados desórdenes. La Junta se hace cargo del Palacio y lo custodia, lo que calma a los habitantes palatinos, aunque sigan temiendo por su futuro. Es el momento en el que *La de Bringas* y *La de los tristes destinos* dialogan entre sí.

Los palatinos, que han sabido de «lo de Alcolea» —el día 29⁶⁹— y del pronunciamiento de Madrid, sienten la Revolución en casa. La acción se localiza en palacio: primero, con la inquietud que se impone entre los monárquicos inquilinos como los Bringas; después, y siempre vistos por los anteriores —lo que es importante—, con la acción de «los descamisados, de las llamadas masas», en boca de Bringas, quienes han colocado un cuartel que reza: «Palacio de la Nación, custodiado por el pueblo»⁷⁰. Tras pasar una noche de temor, el día 30 doña Cándida despierta a la familia. Ha estado hablando con los revolucionarios y se complace de ellos al saber que no han tomado boca-do desde el día anterior. Eso le sirve para criticar a una Junta Revolucionaria que es ca-

⁶⁵ Manifiesta la gran maestría narrativa de Galdós, que en el gabinete en que Refugio recibe a Rosalía, reina un caótico desorden «como si una mano revolucionaria se hubiera empeñado en evitar allí hasta las probabilidades de arreglo», L D B, p. 276.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 294. Como anotan oportunamente Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, en la ed. que manejo, se refiere Galdós al 19 de septiembre de 1868.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 295. La apelación a que ocurra tremendo que salve de apuros ya la había utilizado Galdós antes, con la inductora de Rosalía al gasto, quien había exclamado: «¿No habrá un cataclismo, un terremoto o cosa así antes del día diez? Pienso en la Revolución, y créalo usted... desearía que hubiese algo...» Huelga decir que el día diez es el día de plazo para saldar la deuda contraída (*ibid.*, p. 200).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 298.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 300.

paz de tratar tan mal a los suyos, en un rasgo más del narrador a la hora de distinguir entre las personas y las instituciones. Y dice:

... Yo bajé esta mañana y estuve hablando con ellos. No crea usted, señor don Francisco, unos pobrecillos, almas de Dios... Como no nos manden acá otros descamisados que éstos, ya podemos echarnos a dormir. Algunos se subieron a las habitaciones reales y andaban por allí hechos unos bobos, mirando a los techos. Otros preguntaban por las cocinas. ¡Era un dolor, una cosa atroz, hijo, verlos muertecitos de hambre! Me daba una lástima, que no puede usted figurarse. Mis vecinas y otras muchas personas del tercero les han bajado al fin alguna cosilla... (...) En fin, es una risa. Baje usted y verá, verá. No hay miedo; son unos angelotes. ¿Robar? Ni una hebra. ¿Matar? Si acaso alguna paloma...⁷¹.

Tanto es así que Bringas no puede creer otra cosa que no sea que aquí hay busilis: «Y si es verdad lo que usted dice, ésa no es canalla, lo repito ésa no es canalla; son caballeros... disfrazados»⁷². En realidad son, como sabemos mediante la lectura de *La de los tristes destinos*, las gentes que el tipógrafo Casimiro Muñoz, haciéndose pasar como encomendado por la Junta, ha colocado en Palacio, tras lograr detener a los exaltados, y entre los que se encuentra nuestro Santiago Ibero. Es el punto culminante de la interrelación de ambas novelas.

SENTENCIA

En cierta ocasión Galdós dejó dicho que al escribir los *Episodios* quería escribir novelas históricas, pero de una historia alejada de la oficial. Es propósito que logra, especialmente, mediante la mezcla de personajes y acontecimientos de esa Historia oficial con seres anónimos⁷³, y haciendo que éstos expliquen aquélla. Las dos novelas analizadas son ejemplo de esa interrelación interpretativa.

Los protagonistas de ambas obras funcionan en dos niveles. Santiago Ibero es factor del momento histórico que le toca vivir; frente a él, Rosalía y los Bringas no tienen sino un papel pasivo en tales momentos, lo que no deja de ser un rol. Papeles perfectamente acordes con los dos lados del hecho histórico: quienes lo promovieron / quienes lo recibieron. Hay, por lo tanto, una imbricación de los personajes con el hecho histórico. Pero por otro lado, ese acontecimiento, que conforma sus vidas, lo hace de una manera ilustrativa. En Santiago se logra, especialmente, en su relación con Teresa y con esa huida de España y de lo que no cambia por muchas revoluciones que se ha-

⁷¹ L D B, p. 301.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Vid.*, J. F. Montesinos, *op. cit.*, 1980, pp. 223 y ss.

gan. Recordemos: «no podemos ser revolucionarios en público y atrasados y ñoños en lo privado», «las revoluciones políticas, por radicales que parezcan, son inútiles si cada individuo no se aviene a cambiar también, como cambian las instituciones». En *Rosalía* se logra mediante el paralelismo que establece entre la decadencia del cuerpo político y la decadencia de unas formas de vida cuya enseña es la de ella misma. De ahí que, cuando la Revolución triunfe, Rosalía se haga a la idea de acomodarse a lo nuevo, en sus dos vertientes, política y vital.

Pero además hay que fijarse en el tono de escritura. En *La de Bringas* hay un tono narrativo esperanzador. Recordemos que Galdós escribe en 1884 y, aunque ya debía tener claro en qué estaba quedando la herencia revolucionaria, hay un tono final en *La de Bringas* que está teñido de una abierta ilusión. Algo que no ocurre en 1907, año de la escritura de *La de los tristes destinos*, cuando se ha liquidado todo atisbo de ilusión, y al hacer balance los resultados son decepcionantes. Sólo hay que fijarse en el momento de coincidencia de ambos relatos —la toma de palacio— para percatarse de lo que intento decir. Frente a la descripción bienintencionada de los «asaltantes», que se lee en la primera obra, se pasa al caos controlado a duras penas que nos hace llegar, reiteradamente, el narrador de *La de los tristes destinos*.

Y hay más. Si reparamos en ambas novelas encontraremos un punto de vista discordante. Mientras que la mirada narrativa en *La de Bringas* es la de alguien afecto a unos habitantes de palacio representantes de una burguesía que sabe adaptarse a las circunstancias, el de la segunda novela es, no exclusivamente pero muy a menudo, el de alguien cercano al proletariado. Lo que explica la trayectoria mental de un Galdós, que va de su esperanza ante una mesocracia protagonista, que posteriormente no cumplirá con las expectativas creadas, a unas clases populares que han de tomar el relevo. Con todo lo cual logra una completa visión de España y de su historia. Visión reforzada al hacer dialogar a ambas novelas.

IN MEMORIAM

TESTIMONIOS EN MEMORIA DE JOHN W. KRONIK

AKIKO TSUCHIYA

Washington University, St. Louis

«Deep down, I know what means most to me and where I seek my immortality: warm bodies that hold me in their memories, not my name in cold black print» (John W. Kronik, «My Teaching and My Work: The Conditions of Professing», 1996).

No es nada fácil rendir homenaje de un modo adecuado a la memoria de nuestro muy querido amigo e ilustre maestro galdosiano, John W. Kronik. ¿Cómo reducir al espacio de unas pocas páginas todo lo que han significado para mí, para todos nosotros, su brillante obra y pensamiento crítico, su resonante influencia intelectual, su eterna energía, su sentido del humor, su constante inspiración y el generoso apoyo personal y profesional que nos ha brindado a todos a lo largo de los años? Insuficientes son las palabras para captar el inmenso legado que ha dejado el gran maestro en mí, en nuestra profesión, en las vidas de todos sus amigos, colegas y alumnos.

En el mundo académico de ambos lados del Atlántico, John era reconocido no sólo por sus brillantes e innovadoras aportaciones críticas al campo de la literatura peninsular de los siglos XIX y XX, sino también por su extraordinaria labor de difusión de la literatura española en un ámbito internacional; John ha dejado una gran huella como infatigable propagandista en pro del galdosismo, dedicándose, durante su Presidencia de la Asociación Internacional de Galdosistas (1981-1985) y su dirección de *Anales Galdosianos* (1985-1990), a la difusión de la obra de nuestro don Benito más allá de las

fronteras nacionales de España. John se contaba entre los pioneros norteamericanos que llevaron, ya hace varias décadas, la obra de Galdós —y los estudios galdosianos— a la academia norteamericana. Los galdosianos norteamericanos le debemos no sólo el importante lugar que ocupa el estudio del escritor decimonónico en los estudios peninsulares de Norteamérica, sino la calidad misma de la crítica galdosiana que él, como maestro, crítico y director de *Anales Galdosianos*, luchó por fomentar con su exigencia y sus altos criterios intelectuales.

Los lectores de *Isidora* ya conocerán el impacto que tuvieron en nuestro campo los estudios críticos de John, quien, en el momento de redactar sus primeros artículos galdosianos, estaba en la vanguardia de una revolución crítica que se estaba abriendo terreno en el hispanismo norteamericano en la década de los setenta. John acogió con especial entusiasmo las nuevas teorías del estructuralismo y la semiótica —y un poco después, el posestructuralismo—, sirviéndose de estas teorías siempre con una gran sutileza, sin jamás perder de vista la complejidad estética del texto literario. Puesto que muchos de sus estudios galdosianos ya nos son familiares a todos, aprovecho esta ocasión para destacar aquí sólo aquéllos que han sido más citados, más debatidos y más imprescindibles para el desarrollo del galdosismo internacional. Su artículo «Estructuras dinámicas en *Nazarín*» (1974), un brillante análisis estructural del metalenguaje de la novela de Galdós, anticipaba sus estudios más conocidos sobre la autoconciencia y la auto-reflexividad en la novelística del escritor decimonónico: entre ellos, «*El amigo Manso* and the Game of Fictive Autonomy» (1977), «*Misericordia* as Metafiction» (1981), «Narraciones interiores en *Fortunata y Jacinta*» (1982) y «Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of *Fortunata*» (1982); este último puede contarse entre los estudios galdosianos más citados de su época. Entre sus publicaciones más recientes, destacan sus artículos elaborados desde la nueva perspectiva de la posmodernidad, «¿Qué es un Galdós?: Los estudios galdosianos en la edad posmoderna» (1995) y «Galdós, novelista realista, moderno, posmoderno...» (1995). Lo que tenían en común todos los estudios de John era una gran erudición intelectual, un razonamiento tan lúcido como penetrante, así como un exquisito dominio estilístico y una gran soltura expresiva, un don de la palabra que seducía a todos sus lectores.

El amor de John por todo lo galdosiano ha quedado claro no sólo en sus numerosas publicaciones sobre el autor decimonónico, sino también en el aula de clase, en los congresos y en otros foros públicos donde aprovechaba cualquier ocasión para hacer llegar a conocer a nuestro don Benito. Poco antes de su muerte, grabó para la Radio Nacional Pública (NPR) de EE. UU. un programa titulado: «Activist Writers and the Age of Reform» («Escritores activistas y la época de la reforma») en que mencionó a nuestro insigne escritor canario. Y los participantes del último Congreso Galdosiano Internacional, celebrado este pasado junio, sabemos que John, a pesar de su enfermedad ya avanzada, hizo el largo viaje —su última odisea— desde Ithaca, Nueva York, a Las Palmas para poder participar en las sesiones sobre «Galdós y sus críti-

cos» y el «Homenaje a *Anales Galdosianos*» y para poder disfrutar de la compañía de sus muchos y queridos amigos galdosianos. Jamás olvidaré este Congreso, donde su familia galdosiana lo vimos por última vez, tan dinámico y tan lleno de vida como siempre. Sé que él, junto con su maravillosa esposa Eva, disfrutó al máximo su último viaje a Las Palmas.

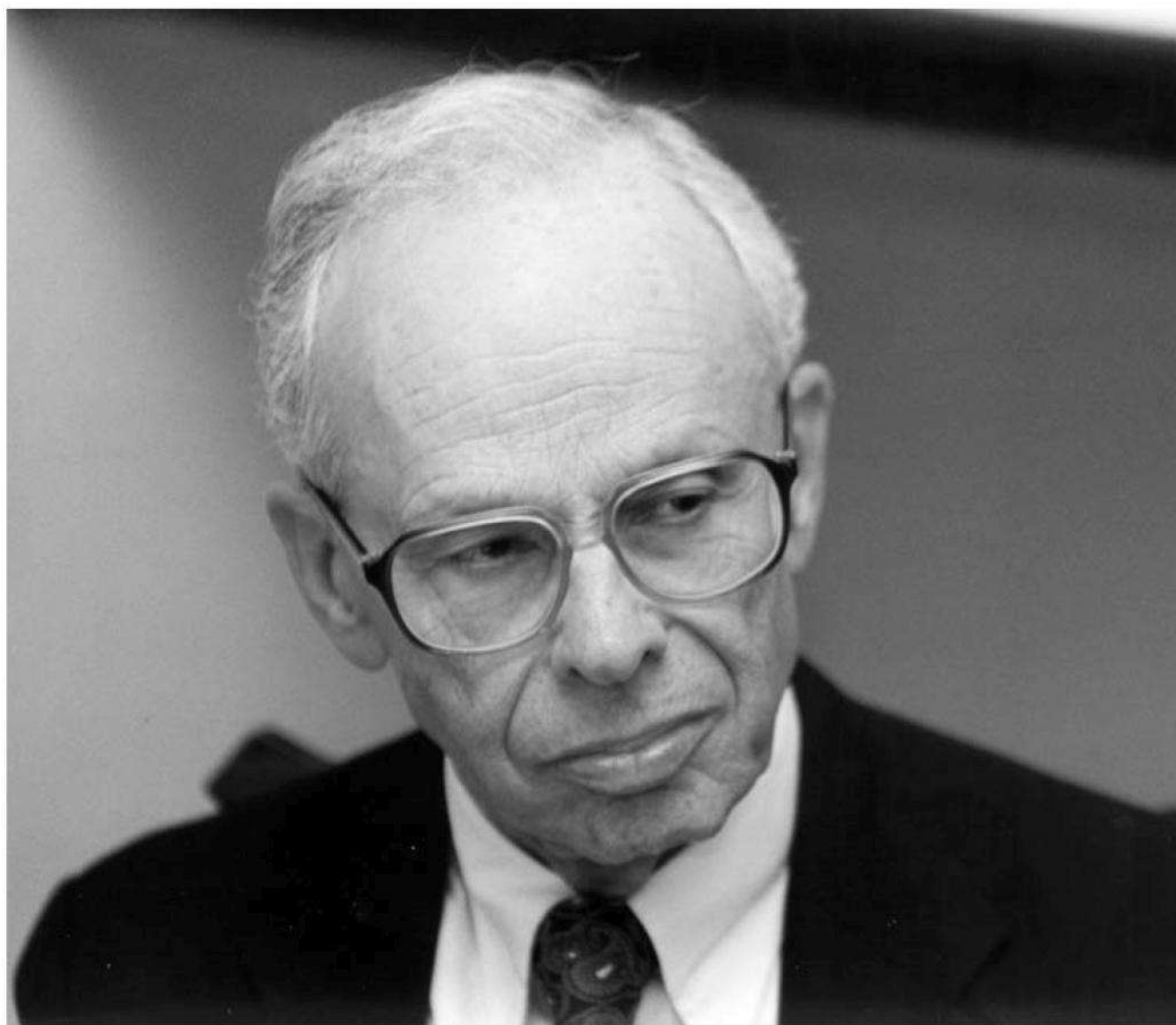
La fama de John, sin embargo, iba más allá de sus aportaciones como estudioso de Galdós y de la literatura española de los siglos XIX y XX. Sus colegas en EE. UU. lo conocíamos como un profesional dedicado a innumerables comités y organizaciones para fomentar la interdisciplinariedad en los estudios hispanísticos, además de un honesto diálogo entre colegas de distintas especialidades literarias. Logró precisamente esto como director de la prestigiosa revista norteamericana (1986-1992) *PMLA* (*Publicación de la Asociación de Lenguas Modernas*, órgano de la misma organización), cargo que desempeñó heroicamente durante la misma época en que fue director de *Anales Galdosianos*. Durante la época de su dirección de *PMLA* tampoco dejó de ser publicista de nuestra disciplina, consiguiendo abrir a los estudios hispánicos las puertas de esta publicación dominada, hasta este momento, casi exclusivamente por los estudiosos de literatura inglesa y anglo-americana. Al mismo tiempo, John rechazaba el provincialismo de cualquier tipo, esforzándose por establecer un diálogo productivo no sólo entre hispanistas de los dos lados del Atlántico, sino también entre peninsularistas y latinoamericanistas en EE. UU. Como crítico supo cruzar las fronteras nacionales y continentales, dedicándose también al estudio del teatro latinoamericano, otro campo en que se distinguía como una presencia dinámica y clave.

Desde una perspectiva más amplia de la historia del peninsularismo norteamericano de los últimos cincuenta años (y le debo esta visión histórica a Harriet S. Turner, otra ilustre galdosiana y amiga de John Kronik), John ocupó un lugar histórico clave en nuestra profesión, sirviendo de puente, de embajador activo, entre varias generaciones de hispanistas. Recibió su formación intelectual en la Universidad de Wisconsin en la década de los cincuenta, una época en que el hispanismo norteamericano todavía dependía, en gran parte, de la importante tradición crítica traída y establecida por los intelectuales exiliados de España. En el discurso de su homenaje que tuvo lugar en Lexington, Kentucky (EE. UU.), en abril de 2002, John se caracterizó a sí mismo como «a walking history book» («libro de historia andante») —incluso dentro de su propia profesión— habiendo estudiado con algunos de los intelectuales españoles más eminentes de la época, entre ellos, Antonio Sánchez Barbudo, Rafael Lapesa y Francisco García Lorca. En aquella ocasión rememoraba su asistencia a las conferencias de Américo Castro, Dámaso Alonso y Menéndez Pidal, así como de haber tenido correspondencia con Azorín. Entre aquel momento y el final de su vida, John fue testigo de (y participante en) las más radicales transformaciones críticas que se han visto en nuestra disciplina; en las mismas palabras de John, jamás el fluir histórico de la crítica literaria hispanística en la academia norteamericana había sido «más dramático, más in-

quietante y más estimulador» (*Revista de Estudios Hispánicos*, 40.2 [2006]) que al final del último milenio. John jamás dejó de aprender de las nuevas tendencias críticas acogidas por cada nueva generación de hispanistas (entre ellas el estructuralismo, la semiótica, el posestructuralismo, los estudios de género y los estudios culturales), mostrándose capaz de entablar diálogo tanto con los distinguidos veteranos de la profesión como con sus estudiantes de la generación más reciente. Sus amistades trascendían las barreras generacionales; John tenía la estupenda capacidad de unir a hispanistas de diferentes generaciones, formaciones críticas y orígenes nacionales.

Aparte de sus excepcionales aportaciones críticas y profesionales, los que conocíamos bien a John sabemos que su primer amor fue la docencia. En un trabajo titulado «My Teaching and My Work: The Conditions of Professing», que se publicó en un boletín dirigido a los administradores de los departamentos de Lenguas Modernas en EE. UU., John profesó que «la enseñanza era su labor» y el verdadero objeto de su dedicación. Los que tuvimos el privilegio de estudiar con él podemos afirmar que John predicaba con el ejemplo. Yo tenía diecinueve años y era estudiante de la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York) cuando lo conocí por primera vez en su clase de literatura española de los siglos XIX y XX, un curso introductorio para los estudiantes de licenciatura. Me acuerdo muy bien de su dinamismo y su pasión por lo que enseñaba —una pasión con la cual nos contagió a todos—. Al año siguiente, ya decidida mi carrera en literatura hispánica, gracias a la inspiración de John, me matriculé en su curso de Galdós y me enamoré del autor canario. Mi experiencia en las clases de John fue inolvidable; y fue él el que me animó a seguir mi camino profesional como hispanista. Lo más extraordinario de John fue el interés personal que se tomaba con cada uno/a de nosotros. La puerta de su despacho en el Goldwin Smith Hall estaba abierta siempre para sus estudiantes, dándonos la bienvenida. Al final de cada semestre, nos invitaba a su casa para celebrar el fin de curso y para sellar el compañerismo que nos unió a todos, con su carisma personal y pedagógico.

Unos años después volví a Ithaca desde California, mi estado natal, preparada para aguantar las frecuentes tormentas de nieve y heladas, para poder escribir mi tesis doctoral con John; y de allí surgió nuestra larga amistad y colaboración profesional que durarían hasta el momento de su muerte. Imposible olvidar lo exigente y perfeccionista que era como director de tesis: mantenía altos criterios académicos que, a veces, nos parecían imposibles de alcanzar pero que, felizmente, nos ayudó a sobrellevar. A nosotros, a sus estudiantes, a los futuros profesionales —como él siempre nos llamaba— nos animaba a seguir el ejemplo de su profesionalidad y de su rigor intelectual. Y extraordinario era su rol de mentor de todos nosotros, un rol que iba más allá de su función oficial de maestro y de director de tesis. Sus estudiantes graduados eran su familia; nos trataba como si fuéramos sus propios hijos, guiándonos con su apoyo incondicional no sólo durante las varias etapas de nuestro entrenamiento profesional en el programa graduado, sino más allá. Su inmensa generosidad para con nosotros no tenía límites. Los hispanistas norteamericanos lo consideramos mentor de la profesión entera: muchas eran las me-



sas y talleres profesionales que organizaba y dirigía, tanto dentro como fuera de su propia universidad, para fomentar la profesionalización de los estudiantes graduados y de los jóvenes colegas, disfrutando siempre de su intercambio con las nuevas voces de la profesión. Como maestro, mentor, amigo, John fue un verdadero modelo, una brillante luz que nos guiaba a todos en nuestro camino profesional.

Esta luz seguirá iluminándonos después de su desaparición de este mundo. Ha sido el deseo de John que sigamos guardando en nuestra memoria y en nuestro corazón, al ser humano que nos enseñó, nos guió y nos nutrió. El mundo ya no es el mismo sin su chispa intelectual, su energía, su generosidad y su ingenio sin par; enorme es el vacío que ha dejado su pérdida. ¿Quién se olvidará del entusiasmo, de la pasión, con los cuales John vivió su vida? Como el viajero eterno que fue —vivió y murió viajando— no dejó, hasta el último momento de su vida, de vivir plenamente, disfrutando del sol, de la alegría y de sus amistades en el sur de California. John, te echamos de menos, pero mientras nos acordemos de ti, no morirás del todo. Tu legado permanecerá para siempre con nosotros —con tus muchos alumnos, colegas y amigos que tanto te hemos respetado, querido y apreciado.

GERMÁN GULLÓN

Universidad de Amsterdam

Todos cuantos hemos conocido a John Kronik recordaremos siempre su honestidad intelectual. Su persona emanaba una fuerte impresión de que el asunto tratado con él, sea cual fuere la naturaleza del mismo, era de suma importancia. Sabía reír, e incluso gustaba de la ironía, pero era sobre todo esa intensidad intelectual la que me atrajo en un principio a su persona. También nos unía una forma de estudiar la literatura, muy en especial la obra de Benito Pérez Galdós. Preferíamos al acercamiento cordial, impresionista, el guiado por las premisas del análisis cultural y teórico.

El hispanismo norteamericano ha sufrido una pérdida irreparable, porque la confluencia en el carácter de una persona de la honestidad intelectual, el saber, la bonhomía, y un sentido del deber inabordable, no se da de común en la personalidad humana. John Kronik era un profesor ejemplar, y los innumerables alumnos que ha dejado son el mejor testimonio de lo dicho.

Sus trabajos, sean sobre *Fortunata y Jacinta* o la serie de *Torquemada*, resultan un ejemplo de la mejor crítica literaria escrita por un hispanista en Norteamérica. Los habrá quizá de similar calidad, pocos, pero no superiores.

Y cuántas cosas me ha contado John, de Holanda, cuando huía del horror de la guerra asesina, de sus viajes, a Alaska, a Australia, a Turquía, de sus hijos y nietos. Tanto él como Eva, su mujer, nunca tenían la menor duda a la hora de compartir sus experiencias con otros. Este rasgo de generosidad humana, de apertura, de honradez, supone para mí una meta de conducta. Gracias John, por habernos hecho sentir tu saber y tu amistad.

EL LEGADO DE JOHN KRONIK

ALAN SMITH

Boston University

Tantos podríamos contar los actos de atención, generosidad y enseñanza que hemos recibido de nuestro llorado John Kronik. ¿Cuántos artículos no fueron mejorados por su fina y desprendida labor como editor de *Anales Galdosianos*? ¿Y las cartas de recomendación para todo tipo de postulaciones que son parte de la actividad académica que el escribió para muchos en el mundo del galdosismo, avanzando así la causa de los estudios sobre el maestro canario? ¿Y los consejos y ánimos que daba cuando acudíamos a él como los miembros de una familia que acuden a sus mayores?

Desde su temprano artículo «Las estructuras dinámicas en *Nazarín*», de 1974, su veintena larga de trabajos fundamentales sobre Galdós marcaron un sesgo en los estudios galdosianos hacia una comprensión formalmente más exigente, enriquecida por las nuevas contribuciones teóricas, a partir del estructuralismo, que aún no habían sido tomadas en cuenta suficientemente por los estudiosos de la obra galdosiana. Son y serán punto de referencia simplemente imprescindible para futuros estudiosos.

Su participación en la Asociación Internacional de Galdosistas fue fundamental para su consolidación, en compañía de la labor iniciadora de Rodolfo Cardona. John fue el primero que redactó la constitución de la Asociación y, también, su temprano presidente entre 1981-1984. A la pregunta de la encuesta sobre posibles direcciones del galdosismo, que el profesor Cardona, como director iniciador de la Asociación Internacional de Galdosistas, circuló en 1981, publicada en el *Boletín* del segundo año de la asociación, contestó John Kronik:

Necesidades galdosianas: a) Revisión de las *Obras completas* para establecer textos fidedignos que tengan la consistencia y la integridad de las ediciones originales, modernizándose sólo la acentuación y la puntuación. b) Una serie de estudios intrínsecos de la estructura y la constitución artística de sus novelas (y su teatro) que se servirán de las aportaciones de las corrientes críticas modernas y que acompañarán la investigación de la sociología de la literatura galdosiana, ya en plena vigencia. c) Ensayos y estudios de índole comparada y general para ser publicados en revistas dirigidas a un público más amplio que el constituido por el hispanismo.

Que estas palabras de John Kronik nos sirvan ahora para honrar su memoria en la manera en que él seguramente quisiera: como estímulo para nuestra labor en común en el campo siempre fértil de la obra de Galdós, que él con tanto fruto cultivó.



John durante una conferencia,
y en las Palmas con Eva

UN HOMBRE DE PALABRAS

PETER BLY

*Profesor Emérito,
Queen's University, KINGSTON (Ontario), Canadá*

A John Kronik, yo, al igual que muchos otros hispanistas, le debo muchísimo en cuanto al avance de mi carrera profesional, ya que fue responsable de recomendarme como candidato a varios puestos docentes en los Estados Unidos durante los ochenta y los noventa del siglo pasado, por no mencionar el número de veces que actuó de evaluador de propuestas de investigación o de ascenso mías, tanto para la Universidad Queen's como para organizaciones estatales canadienses. No sé cuántas cartas echó John al correo a favor mío, pero sí que estoy seguro de nunca haber podido reciprocarme lo suficiente estos actos de generosidad.

Y fue a través de la palabra escrita que conocí primero a John, pues, él fue quien, allá a finales de los sesenta, recomendó mi primer estudio galdosiano para publicación en *Anales Galdosianos*. Como iba a ver de nuevo muchas veces en el futuro, en la hoja de comentarios que me envió el fundador y director de la revista, Rodolfo Cardona, se leían interpretaciones de John muy bien resumidas, sugerencias de enmiendas y correcciones muy acertadas, pero todo redactado en una forma elegante y cortés, sin ambages ni retóricas vacías. Es que John tenía un gran talento para profundizar inmediatamente en el meollo de un estudio y evaluarlo en palabras bien escogidas. O sea, que efectuaba una radiografía intelectual del mismo a la que uno no podía poner pegas. Y si se trataba de criticar el contenido de una manera negativa, lo hacía con vocablos directos pero corteses y siempre intercalados de otros más elogiosos sobre los aspectos positivos del estudio.

La segunda zona de actividades académicas en la que conocí personalmente a John fue la de los congresos internacionales, sobre todo los que se celebran cada cuatrienio en Las Palmas de Gran Canaria. Y ahora se trata de la palabra oral de John, pues, además de su gran simpatía, manifiesta en una sonrisa constante al hablar con uno, sabía captar la atención de los congresistas con su charla siempre sesuda y amena; sus anécdotas de sobremesa nunca eran picantes ni rellenas de palabras malsonantes. Por eso, era un amigo muy querido de mucha gente: nunca se metía en las rivalidades interuniversitarias, ni murmuraba de nadie ante otros. Y como sus escritos, su conversación, tanto en inglés como en español, era una estructura magnífica de palabras justas y frases finamente hilvanadas según la buena gramática, y siempre articulada con medida y sin aspavientos. Y eso durante el banquete de un congreso, entre amigos. ¡Cuánto más

correcta la dicción en las sesiones de trabajo, donde acostumbraba ocupar una silla de segunda fila y seguía el argumento desarrollado por el conferenciante con una atención profunda que se exteriorizaba a continuación al resumir en una radiografía impresionante su tesis central, con lo cual daba pie a que se pusiese en marcha el debate de los otros asistentes. Un detalle prosaico, pero emblemático: como el buen viajero y turista internacional que era, John, siempre acompañado en los congresos por su querida esposa, Eva, recomendaba los mejores sitios que se habían de visitar lo mismo que los restaurantes de cocina exótica. En más de una ocasión se aprovechaba de los compañeros para hacer reservas de mesa con el apellido de ellos: se justificaba diciendo que ¡los camareros no sabrían escribir ni pronunciar el suyo!

Fue en una tercera área de actividad académica que llegué a conocer más íntimamente a John, es decir, cuando tomé el relevo de la dirección de *Anales Galdosianos*, en 1990, pues era necesario consultarle de vez en cuando acerca de cosas técnicas o de política editorial. En el número XXXVI, correspondiente al año 2001, que dediqué a John con motivo de su jubilación profesional, expresé en las palabras siguientes, entre otras, mi admiración por su gran labor editorial: «John fue el segundo director de la revista, durante el quinquenio 1985-1990, período durante el cual desempeñaba el mismo cargo para la prestigiosa revista norteamericana *PMLA*. Resulta casi inconcebible la labor titánica que supondrá la dirección simultánea de dos revistas. Pero John se volcó en la redacción de *Anales Galdosianos* con su acostumbrada energía y dinamismo intelectual.» En sus archivos «dejan constancia de la gran dedicación que siempre ha mostrado John a la revista las innumerables cartas [que escribía a los colegas] generalmente de dos o tres cuartillas de línea sin espaciar, y llenas de acertadas sugerencias, todas expresadas con suma discreción, para que los autores de los trabajos respectivos las considerasen a la hora de revisar su texto. Y eso sin mencionar las horas que pasaba corrigiendo las pruebas mandadas a Cornell por la editora Castalia, hasta que, en la tercera o cuarta serie, se quedaba satisfecho con la versión final del número. En fin, John era un director de revista modélico, incomparable.» Ni que decir tiene que, como amigo y colega, era aun más modélico e incomparable. Un perfecto caballero, un hombre de palabra.

¡Hasta siempre, John!

HOMENAJE A JOHN KRONIK. MADRID

ROSA MARÍA QUINTANA

Directora Casa-Museo Pérez Galdós

Como dice Galdós en la frase inicial de *La sombra*, «Conviene principiar por el principio»... Y, en este momento, el principio es dar las gracias a los Amigos de Galdós en Madrid y a la Casa de Canarias, por la organización de este acto en el que, convocados en torno a John Kronik, nos disponemos a recordarlo y a enviar todo nuestro cariño a su esposa, Eva, y a sus hijos. En cuanto al agradecimiento, hablo en nombre del Cabildo de Gran Canaria, de su Consejero de Cultura, Pedro Luis Rosales, y de la Casa-Museo Pérez Galdós.

Esta intervención quiere ser un testimonio más del sentimiento de dolor que nos ha embargado a toda la comunidad galdosiana ante la pérdida irreparable de John Kronik, pérdida que lo es, a la vez, de uno de los más entusiastas y rigurosos analistas de la obra del escritor canario, y de una persona cuya calidad humana es unánimemente reconocida.

Si bien su trayectoria científica es más amplia, lo cierto es que la obra de Galdós constituyó uno de sus intereses más continuados, como lo prueba su impulso y autoridad en algunas de las iniciativas más consistentes del galdosismo internacional: la Asociación Internacional de Galdosistas, de la que fue presidente fundador, y la revista *Anales Galdosianos* que dirigió en los años 1985 a 1990.

Desde la Casa-Museo sólo tenemos buenos recuerdos de su trato afectuoso y de su actitud siempre dispuesta a aportar su saber, su apoyo y su cordialidad a cuantas solicitudes le hemos hecho. Su autoridad científica y sus consejos enriquecieron nuestro trabajo. De manera especial, en los Congresos Galdosianos: siempre manifestó su voluntad de colaborar en un proyecto que, aun estando consolidado como lugar de encuentro de la investigación galdosiana, aspira a mejorar en cada convocatoria su nivel científico y su exigencia organizativa.

Precisamente en este campo quiero destacar las aportaciones de John Kronik. Todos recordamos su mirada inquisitiva, su capacidad de análisis y su generosidad en el consejo. Si grandes discursos, sin alharacas impropias de su discreción; más bien por lo bajo, en una comida, en la conversación del café de media mañana o, si no hubo tiempo, durante el Congreso para ese breve momento de confidencias, al día siguiente mismo de regresar a Cornell nos hacía llegar en un largo correo electrónico las notas que

había tomado, las sugerencias siempre oportunas y el testimonio más atento de su agradecimiento y felicitación por el encuentro recién finalizado.

De sus intervenciones quiero recordar la ponencia que presentó en el 5.º Congreso (año 1993) en la que su título, «¿Qué es un Galdós?», ya concitó el interés mayoritario no sólo de los congresistas sino de la prensa que seguía día a día el encuentro. Respondiendo a esa pregunta expuso en su intervención, con toda claridad, su visión de las corrientes críticas sobre la literatura galdosiana: su validez y sus limitaciones; la problemática de su escasa recepción entre el público lector de distintos ámbitos culturales; la conveniencia de un debate más profundo y permanente entre los especialistas; las carencias que aún lastran la labor científica en los estudios galdosianos.

Todo ello para llegar a la conclusión de que

... un Galdós es un objeto impreso de tinta y papel, un objeto infinitamente reproducible pero único, un milagro inexistente de la realidad, una creación apasionante por miles de razones que ya hemos identificado y por muchas más que nos quedan por descubrir. Un Galdós es algo permanente, capaz de comunicarse con todos en su propio lenguaje y que merece una respuesta con nuestro lenguaje más actual. Un Galdós, como un Velázquez o un Picasso, no es una persona sino el legado de una persona.

Con la misma rotundidad podríamos aplicar a John Kronik esta afirmación. Él es su legado. Un legado que combina la claridad de visión, la llamada a la tolerancia, la autenticidad de su pensamiento y la voluntad de compartirlo.

La Casa-Museo Pérez Galdós le reitera hoy la distinción de Galdosiano de Honor que recibió en el Congreso y agradece a todos ustedes, en nombre del Cabildo de Gran Canaria y de todos los galdosianos de las Islas, su participación en este acto.

SESIÓN PLENARIA

«¿QUÉ ES UN GALDÓS?» LOS ESTUDIOS GALDOSIANOS EN LA EDAD POSMODERNA

JOHN W. KRONIK

Un artista siempre crea desde y para su propia circunstancia, no para el futuro, porque el futuro está fuera de su alcance. Si un artista sigue vigente más allá de su momento histórico y de su público contemporáneo, es porque su arte —no él o ella, sino su arte— se comunica con los lectores o espectadores de sucesivas épocas posteriores. Si el lector de fines del siglo veinte encuentra en unas páginas compuestas a fines del siglo diecinueve ideas, posturas, valores y métodos que le conmueven, iluminan y entretienen, eso quiere decir que, en un acto de creación suya que corresponde a la etapa de la recepción, ese lector del futuro ha descubierto en el texto del pasado y ha sacado de él una dimensión que el texto albergaba y que yacía en él latente. Estos rasgos textuales, en fin, corresponden a la sensibilidad del nuevo lector y de su tiempo. El lector que no está sujeto a este refrescante proceso dinámico y que no participa de tales lecturas es el lector que, por buenas razones suyas, resiste las corrientes que le rodean.

En este contexto, quiero preguntar: ¿Cómo lee a Galdós el lector moderno —o, mejor dicho, posmoderno—? ¿Qué les interesa a los críticos galdosianos? El momento es propicio para hacerlo: Galdós acaba de cumplir su sesquicentenario. Hace medio siglo desde la publicación del libro de Joaquín Casaldueiro y de otros estudios pioneros de Francisco Ayala, Ángel del Río y Guillermo de Torre¹. *Anales Galdosianos* recién celebró un cuarto de siglo de viva actividad. Los más antiguos entre nosotros tenemos memoria de cinco congresos organizados en Las Palmas en los últimos veinte años, con sus centenares de comunicaciones. Y ya podemos hacer el balance de los ochenta, década clave en el desarrollo de la crítica moderna —o, mejor dicho, posmoderna.

¹ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Buenos Aires, Losada, 1943; Ángel del Río, «Aspectos del pensamiento moral de Galdós», *Cuadernos Americanos*, 12.6 (1943), pp. 147-168; Guillermo de Torre, «Itinerario de Galdós», *Sur*, 12 (1943), pp. 72-85.

Periódicamente algún que otro galdosista hace un examen del estado de la cuestión y ofrece un repaso de la crítica galdosiana aparecida durante determinados años, estimable labor con la cual nos prestan un gran servicio estos colegas. Así lo hizo el hispanista británico John Varey en un artículo, «Galdós a la luz de la crítica reciente», publicado en 1970. Posteriormente, Peter Bly y Geoffrey Ribbans, en sendos artículos, y Jo Labanyi, en la introducción a una colección dirigida a lectores de habla inglesa, reseñaron publicaciones y tendencias de las últimas décadas. El proyecto más ambicioso de esta índole es el grueso libro de Anthony Percival titulado *Galdós and His Critics*, publicado en Toronto en 1985, el que acaba de ponernos al día en un artículo con un detallado examen de los años ochenta². Aparte de estos resúmenes bibliográficos, se debe mencionar un imprescindible trabajo de Hazel Gold del año noventa en que aborda la relación entre la crítica contemporánea y el canon vigente con respecto a la novela española del siglo diecinueve; y en el último número de *Anales Galdosianos* Germán Gullón y cuatro colegas se enfrentan con la cuestión del canon galdosiano³. Siguiendo la pauta de estos reconocimientos, sobre todo los de Gold y Gullón, llevándolos hasta sus lógicas consecuencias y sometiéndolos a juicios valorativos, quisiera enfrentarme con las distintas ramas de investigación que se van realizando en estos días de cara a la obra de Galdós y quiero preguntar si estamos sirviendo bien a Galdós con nuestra industria.

Antes de medir el estado de la cuestión, sin embargo, y a riesgo de repetir lo que mis antecesores vienen diciendo desde hace años, quiero insistir en los huecos que acosan el campo galdosiano, las necesidades más apremiantes que padecemos y soportamos en nuestro trabajo diario. Por encima de todo, nos hacen falta unas *Obras Completas* dignas de Galdós y dignas de nuestra dedicación. Ningún autor comparable a Galdós que yo conozca sufre el descuido, los equívocos, los lapsos y las distorsiones a que se ha sometido la producción galdosiana en estas supuestas obras completas. (No

² John E. Varey, «Galdós in the Light of Recent Criticism», en *Galdós Studies*, ed. de J. E. Varey, Londres, Tamesis, 1970, pp. 1-35; Peter A. Bly, «Un trienio galdosiano»: A Critical Review of Books Published on Galdós, 1977-79», *Anales Galdosianos*, 16 (1982), pp. 107-117 (continuación en *Anales Galdosianos*, 20.1, 1985, pp. 131-138); Geoffrey Ribbans, «Social Document or Narrative Discourse? Some Comments on Recent Aspects of Galdós Criticism», en *Galdós' House of Fiction*, ed. de A. H. Clarke y E. J. Rodgers, Oxford, Dolphin, 1991, pp. 55-83; Jo Labanyi, ed. de *Galdós*, Londres, Longman, 1993; Anthony Percival, «Tendencias de la crítica sobre Galdós: 1870-1920», *Anales Galdosianos*, 19 (1984), pp. 61-67; *Galdós and His Critics*, Toronto, University of Toronto Press, 1985; «Recent Currents in Galdós Studies», en *Galdós' House of Fiction*, pp. 169-219.

³ Hazel Gold, «Back to the Future: Criticism, the Canon, and the Nineteenth-Century Spanish Novel», *Hispanic Review*, 58 (1990), pp. 179-204; Germán Gullón, «Cuestionando el canon galdosiano», *Anales Galdosianos*, 25 (1990), pp. 115-118; *vid.*, también, G. Gullón, «La historización de la nueva crítica: el caso de B. Pérez Galdós», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de A. D. Kossoff et al., Madrid, Istmo, 1986, pp. 661-669.

es ningún consuelo que sea aún peor el caso de Clarín.) Para colmo, las sucesivas ediciones de Aguilar, con sus cambios de formato a través de medio siglo, han producido un verdadero caos documental que hace enormemente difícil lo que debe ser la tarea más sencilla: comprobar las referencias de nuestros colegas. Muy relacionada con esta situación está la ausencia de ediciones fidedignas de las novelas y los dramas de Galdós. Durante la última década han aparecido más de una docena de ediciones destinadas a estudiantes, las cuales son útiles y nos prestan un gran servicio pero no obedecen a criterios y procedimientos consistentes. A pesar del cuidado con que las han preparado sus editores, algunas, incluso las que más utilizamos ahora, están inevitablemente plagadas de errores.

Este problema tiene que ver con la cuestión de los manuscritos. Por la accesibilidad de los materiales en Madrid y Las Palmas, ha ido en destacado aumento el estudio de los manuscritos y las galeradas. Pero los estudiosos, con pocas excepciones, han inspeccionado los originales más que nada para indagar en el proceso creador del autor o para fundamentar determinadas interpretaciones de las obras. Eso está bien; pero lo más urgente queda por hacer: la transcripción sistemática de los manuscritos para proporcionarnos de este modo los textos fiables y consistentes que nos hacen falta para nuestro trabajo. La trágica historia del manuscrito de *Fortunata y Jacinta* merece un capítulo de por sí. Para remediar estas lagunas es preciso reunir un equipo que disponga del tiempo y de los conocimientos necesarios y que encuentre el indispensable apoyo económico para su tarea.

A pesar de las carencias, sale a relucir la extraordinaria cantidad de crítica galdosiana sobre su novelística y su teatro que se está desarrollando en los centros académicos de Europa y de América, tanta que le parecerá abrumadora a quien quiera iniciarse en las espesuras de este campo. El renombre de Galdós ha superado con creces los esfuerzos franquistas de supresión, el sospechoso desprecio de ciertos autores modernos y el cambio de gustos a través del tiempo. Un repaso de la bibliografía crítica sobre Galdós revela dos ramas generales, dos grandes divisiones en el carácter de las investigaciones que se dedican a Galdós hoy en día. Y cuando hablo de divisiones me refiero no sólo a diferencias metodológicas sino también a intolerancias personales que prestan a las denominaciones «historicismo» y «formalismo» su soplo de condena o maldición. No son propiedad exclusiva del galdosismo estas divisiones, pues caracterizan al hispanismo en términos globales y en cierta medida reflejan las tensiones que registra el diálogo crítico moderno. Dentro de las dos orientaciones —histórica, biográfica, documental, positivista la una; formal, estructural, analítica, logocéntrica la otra; la una centrada en el autor y sus contextos; la otra en el texto literario y su constitución lingüística— se manifiesta una gran variedad de metas y métodos investigativos.

Entre los que podemos llamar los contextualistas se encuentran los investigadores de la vida del autor. El público espera todavía a que algún devoto consagre los esfuerzos necesarios al escrutinio definitivo de la juventud canaria de Galdós para completar

y corregir la ya anticuada y pintoresca biografía de Berkowitz⁴, pero han aparecido varias aportaciones nuevas al conocimiento del autor, entre ellas el libro de Alfonso Armas Ayala y el monumental ensayo del recién fallecido Walter Pattison sobre las conexiones americanas de la familia de Galdós⁵. En el preelectrónico siglo diecinueve nuestros antepasados tenían todavía la costumbre de escribir cartas, y los arcones siguen rindiendo al azar sabrosas muestras de epistolarios galdosianos. (Se destacan en este terreno las contribuciones de Sebastián de la Nuez y Carmen Menéndez Onrubia.) También persiste la búsqueda de testimonios documentales de y sobre Galdós, y varios colegas nuestros van desenterrando en los archivos y en la prensa manjares olvidados. Se van esclareciendo por estos caminos la gestación y la recepción de algunas obras galdosianas, distintos aspectos de su pensamiento y sus relaciones con contemporáneos suyos, por lo cual no se puede dudar de la legitimidad y del beneficio de estas contribuciones a la historia de la literatura.

Pero hay que reconocer las limitaciones de una labor arqueológica y sus peligros. Es fácil, por ejemplo, perder de vista la distinción entre lo esencial y lo insignificante. Es aún más fácil caer en la tentación de satisfacer la curiosidad humana por lo anecdótico. Es peligrosa la costumbre, a mi parecer demasiado esparcida todavía en el galdosismo, de cotejar unas cartas con el texto de ficción o de interpretar las creaciones inventadas a base de la biografía y las supuestas intenciones del autor. Las intimidades que Emilia Pardo Bazán le expresó a su amante podrían cautivar al lector de *¡Hola!* pero no constituyen una imprescindible iluminación de la narrativa de los dos autores. Considerar *Tristana* como un eco de la vida sentimental de Galdós o ver en el viejo Evaristo Feijoo una preencarnación de la persona que iba a ser Galdós es tergiversar el artefacto literario. A fin de cuentas, los congresos galdosianos se organizan no por los amores que tenía don Benito sino por las novelas y dramas que compuso. A mí me cae bien este buen hombre por su afición a los animales, pero me impresiona más por haber inventado a Torquemada y a Benina y me importa más averiguar por qué son tan impresionantes estas creaciones.

Lo que por cierto importa mucho a un conjunto activo y sagaz de galdosistas es la historia, hoy ineludible en el caso de Galdós por tres razones evidentes: primero, porque la historia de la España decimonónica es un factor visible en todas las novelas de Galdós, no sólo en los Episodios nacionales; segundo, porque es un tópico que surge cada vez que asoma el tema del realismo literario; y tercero, porque en las recientes discusiones teóricas la historia es causa y blanco de fuertes combates entre los que insisten a toda costa en su papel imprescindible en la composición e Interpretación de la obra literaria y los que

⁴ H. C. Berkowitz, *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin Press, 1948.

⁵ Alfonso Armas Ayala, *Galdós: lectura de una vida*, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1989; Walter T. Pattison, «Los Galdós en Cuba: la primera generación», *Anales Galdosianos*, 21 (1986), pp. 15-32. Pronto saldrá la biografía que desde hace años prepara Pedro Ortiz Armengol.

enfatan su condición de escritura, de narración, y por lo tanto prefieren subordinarla al texto de ficción. Este importante grupo de lectores recibe todo el corpus galdosiano como una exploración crítica de sus contextos históricos, socioeconómicos e ideológicos. Por lo tanto, suelen cotejar la historia externa con el relato novelesco —por ejemplo, los acontecimientos de la Revolución Gloriosa y de la Restauración, la conflictiva alternancia política entre liberales y conservadores, los valores decadentes de la burguesía— y sacan de las novelas conclusiones sobre aquella sociedad y sobre la ideología de Galdós⁶. Lo que se denomina «nuevo historicismo» no se ha filtrado todavía en los estudios galdosianos, de modo que se produce en este campo una curiosa contradicción: aunque entre los que se orientan hacia la investigación histórica se cuentan algunos de los galdosistas más progresistas en términos ideológicos, en términos críticos el galdosismo mantiene por este carácter historicista un tinte relativamente conservador frente a la tendencia que desvincula el producto artístico del proceso circunstancial.

Ciertos temas recurrentes, como la religión y la dimensión moral en Galdós o su relación con el naturalismo, ya ofrecen pocas novedades. Otros estudios de fuentes, de movimientos, de temas e ideas sociales, éticos, filosóficos o psicológicos y de personajes son de más envergadura. Quizás las apreciaciones más estimulantes y valiosas que ofrece la crítica sociohistórica hoy día son las que corresponden a las particularidades de la época que vivimos nosotros. Las lecturas revisionistas han descubierto lo radical que era Galdós en su concepción social y moral del individuo, algo que se ve, por ejemplo, en *Tormento*, en *Miau* o en *Misericordia*. Paralelamente, se ha destacado su liberalismo en cuestiones sexuales, de tal punto que algunos califican sus actitudes avanzadas como una suerte de profeminismo. En efecto, las grandes creaciones femeninas de Galdós y su simpatía por la condición social y psicológica de la mujer no pueden menos que suscitar en nuestro ambiente una oleada de lecturas feministas. Éstas, aunque han dado lugar a polémicas, son quizá la rama más provechosa de las indagaciones sociológicas y contextuales.

Esquivando el historicismo y la sociología, otro importante grupo de críticos se concentra más en las operaciones textuales de la obra de Galdós. Gracias a las modernas armas críticas acumuladas durante tres décadas en el arsenal de sucesivas teorías literarias, hoy por hoy la narrativa galdosiana facilita posibilidades de lectura inconcebibles para el lector de su tiempo y quizá para el propio Galdós. Sin borrar los significados ya atribuidos a su obra, le han sonsacado escondidos niveles de significación. Se trata de una rica actualización de su arte, el cual, visto bajo tal prisma, se amolda a las sensibilidades e incluso al escepticismo reinantes en este nuevo fin de siglo. Hay los que sos-

⁶ Excelso ejemplo de esta orientación es el nuevo libro de Geoffrey Ribbans, *History and Fiction in Galdós's Narratives*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Aunque su autor lo lanza polémicamente como reacción a los excesos de la teoría literaria, este estudio refleja la fe que tiene en la historia como motivo instrumental de la creación y no utiliza la historia en una campaña ideológica, política, como es el caso de algunos otros.

tienen en tonos acusadores que la intención crítica simplemente ha reemplazado a la intención autorial, pero la verdad es que las modalidades noveles no se han impuesto de manera gratuita sino que se han descubierto dentro del propio texto galdosiano. Galdós, al par que crea la realidad histórica y social de su tiempo, no deja que su lector se olvide de la condición inventada del artefacto que tiene entre manos. Reconoce que el placer que el lector saca de la experiencia del libro se deriva en gran parte de su conciencia de las maniobras de la escritura como objeto lingüístico y narrativo. Por lo tanto, los críticos que se dirigen a las *Novelas españolas contemporáneas* e incluso a los *Episodios nacionales* desde este ángulo suelen conceder a la escritura la prioridad que otros confieren al autor. Con lo cual no disminuyen al escritor, pues reconocen que un ex residente de la bella isla de Gran Canaria fue el responsable de todo este juego, tal como el historicista o marxista más inveterado reconoce que, a fin de cuentas, Galdós lo que hacía era escribir novelas, ficciones, y que no hacia historia.

Las aproximaciones que se derivan del estructuralismo, del posestructuralismo, de la deconstrucción y de los otros métodos renovadores (cuyas notables diferencias entre sí y cuyas discrepancias con el «formalismo» no descarto al agruparlas aquí) no divorcian a Galdós de su propio siglo y fin de siglo y no tratan de convertirle en posmodernista *avant la lettre*. Pero si le acercan a una lectura posmoderna y al lector posmoderno⁷. Demuestran cómo Galdós revolucionó en España el papel de la imaginación, liberándola de todo compromiso. Desmienten la noción de que la novela decimonónica suele ser transparente y unilateral. Afirman que una lectura crítica a las alturas de nuestro momento debe tener en cuenta el tejido de pluralidades y ambigüedades que encierra la escritura. Mientras la crítica positivista, historicista se aproxima a Galdós con la confianza de encontrar respuestas, conexiones causales, documentación definitiva y opiniones fiables, los grupos herederos de los nuevos formalismos le estiman como un gran destabilizador que reconoció que la realidad es relativa, flexible, polivalente, contradictoria, indefinible, insondable, indeterminable —para usar sus términos predilectos—. Apartándose de Lukács para apoyarse en Barthes, Genette, Benjamin, Baljtin e incluso Lacan y Derrida, hacen constar que Galdós se vale de la heteroglosia de la palabra, de la imposibilidad de inscribir condiciones fijas y literales en los signos, para construir un estilo que se aleje de todo absolutismo y certeza en el orden humano.

Estas tendencias han producido una proliferación de análisis detenidos de obras específicas —por lo general las más canonizadas, según las estadísticas de títulos preferidos— pero también han generado presiones para ampliar el canon galdosiano para te-

⁷ Precisamente esta distinción no la ha comprendido Noël Valis en su reseña (*Letras Peninsulares*, 5, 1992-1993, pp. 496-498) del libro de Akiko Tsuchiya [*Imagen of the Sign. Semiotic Consciousness in the Novels of Benito Pérez Galdós*, Columbia, University of Missouri Press, 1990], pues la acusa de haber inventado a un Galdós posmodernista.

ner en cuenta, por una parte, los vínculos entre la novela galdosiana y la literatura popular, concretamente el folletín, y, por otra parte, para reconocer en los *Episodios Nacionales* la misma sutileza técnica que Galdós despliega en las novelas más favorecidas por la crítica. La narratología moderna ha proporcionado las pautas más fructíferas para esta rama del galdosismo actual. Los críticos han estudiado a fondo el propósito y el efecto de la función radicalmente tornadiza del narrador galdosiano y las relaciones entre narrador y lector. Han escudriñado las resonancias intertextuales y metaficticias de sus escritos. Han puesto énfasis en la técnica narrativa, la estructura, el estilo, la lengua de sus novelas. Han comentado sus espacios, sus marcos, sus elipsis, sus esquemas dinámicos, sus aperturas y clausuras, sus procesos metafóricos y míticos. El reconocimiento de tales operaciones textuales ha inculcado en el lector del siglo veinte una conciencia de la importancia que tiene la estructura narrativa hasta en esas novelas del siglo pasado, muy anteriores a la experimentación vanguardista.

Las nuevas tendencias también han tenido un impacto estremecedor en las antiguas concepciones del realismo. Dentro del galdosismo persisten las posturas tradicionales, esfuerzos de encasillar tal o cual texto, pero a su lado se van insertando las percepciones más flamantes que participan del revisionismo general al que se ha ido sometiendo la noción de un realismo que pretende establecer una equivalencia mimética entre circunstancia vital y representación artística. Revelando mis propios prejuicios, yo diría que la tarea de buscar correspondencias entre los textos galdosianos y los hechos de la realidad que vivía para confirmar de este modo el supuesto realismo de su obra es un camino seguro hacia el empobrecimiento de su arte. Si queréis acompañarme, yo puedo llevaros a la pequeña calle Imperial en Madrid y allí podría mostraros la casa en que vivían Doña Paca y Benina. Y podría señalaros la esquina donde, hace noventa y seis años, Almudena esperaba a Benina cuando los dos volvieron del asilo y donde Benina, rechazada por su propia familia, se echó a llorar y por primera y única vez renegó de su fe, gritando «—Afrenta de Dios es hacer bien» (*Misericordia*, cap. 38). Sería emocionante nuestra experiencia. ¿Pero por qué? Pues, no porque eso ocurrió, sino porque no ocurrió. La realidad que el lector descubre en las novelas de Galdós nace y vive —y muere— dentro de las grandes creaciones de su imaginación. Su relación con la realidad externa es metafórica, metonímica, poética.

Ahora bien, es quizá lógico que haya conflicto entre los partidarios de un sistema crítico y otro. Frente a un grupo arraigado en sólidos y tradicionales métodos investigativos que se fundamenta con confianza en el autor, la historia y el testimonio, se alza otro que pone en tela de juicio la veracidad e incluso la necesidad de estos procedimientos. Frente a un Galdós observador, testigo, predicador de una moralidad incuestionable, suministrador de respuestas, un Galdós fidedigno, se plantea otro Galdós, subversivo, lúdico, interrogante, feminista, deconstructivo, desconfiado y desconfiable. ¿Cómo reconciliar las dos caras que, como algunas parroquias, tiene don Benito? ¿Cómo reconciliar los dos bandos de críticos? No es fácil.

La tarea que más nos incumbe es deshacernos de nuestras intolerancias. Es tentador para un crítico de la nueva estirpe tachar de tendenciosidad ideológica a un partidario de la historia y la sociología de la literatura sin reconocer que sus propios principios y métodos se amoldan también a un programa acusadamente ideológico. No se trata de parcialidad y pureza sino de ideologías en oposición. Puede ser tentador, asimismo, descartar a los investigadores historicistas y filológicos por aburridos y anticuados sin reconocer la honradez de su empresa, la preparación y paciencia que requiere y los beneficios que nos han suministrado a todos los estudiosos de Galdós. Del mismo modo, me parece contraproducente la actitud desdeñosa, burlesca y defensiva que adoptan algunos colegas ante el lenguaje y las conclusiones de los que practican las teorías modernas. Me sorprenden y me inquietan comentarios despectivos que he leído en algunos órganos galdosianos poderosos y respetables. Ahogar las nuevas voces es ahogar a Galdós. En cierta medida, tales contiendas tienen su utilidad, pues dan testimonio de posturas críticas comprometidas, de metodologías opuestas a la crítica impresionista, insulsa de antaño, de la multivalencia del texto literario.

Estas divisiones existen menos en España que en Norteamérica porque en Estados Unidos está radicada la mayor parte de los galdosistas, tanto españoles como estadounidenses, porque de Norteamérica proviene estadísticamente la mayor cantidad de crítica galdosiana, y porque en Norteamérica, en sus revistas académicas y en una serie de reuniones anuales, tiene lugar un diálogo vivo y a veces batallas feroces y feraces entre los antiguos y los modernos. No estoy convencido de que sea saludable para el progreso del galdosismo en España su aparente tranquilidad y la resistencia que a veces opone a las incursiones de la crítica anglofrancesa. No justifica tal resistencia la vieja noción de que España es diferente y le vendría bien una participación directa, activa, positiva e inmediata en el diálogo crítico actual. Lo que por cierto perjudica al galdosismo internacional es la relativa falta de comunicación, salvo en ocasiones excepcionales como las reuniones en Canarias, entre los galdosistas españoles y sus colegas de la otra orilla del Atlántico, cuyos libros y ensayos, sobre todo los escritos en inglés, no se difunden adecuadamente en España, ni siquiera los *Anales Galdosianos*.

Según la fe crítica que practica, el galdosista de todas partes tiene una oportunidad excepcional: la de ensanchar con sus investigaciones y comentarios de textos los conocimientos de sus colegas o de abrir nuevos caminos para nuevos lectores con sus ejercicios posmodernos. Cualquiera que sea nuestra orientación, nosotros todos sabemos perfectamente quién era Galdós, por qué merece nuestra atención y qué es Galdós hoy día. Pero, ¿qué es *un* Galdós?

En mayo de 1988 se organizó en el Palacio de Cristal del Retiro una espléndida exposición titulada «Madrid en Galdós. Galdós en Madrid»⁸. La fuerza motriz detrás de

⁸ Vid. el catálogo de la exposición, *Madrid en Galdós. Galdós en Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

este acontecimiento fue Julio Rodríguez Puértolas, junto con Pedro Ortiz Armengol. Lo primero con que se topaba el visitante al entrar en el edificio era una enorme tabla cronológica que abarcaba toda la vida de Galdós, año por año, y que cubría una pared con datos y fotografías. Cada año estaba dividido en cuatro categorías, bajo las cuales estaban indicados los sucesos sobresalientes que correspondían a aquella fecha. Las categorías eran las siguientes: GALDÓS. HISTORIA. MADRID. CULTURA.

Un día yo había vuelto a la exposición y estaba repasando esos datos. En aquel momento llegó una joven pareja, cámara en mano. Yo me di cuenta en seguida de que se trataba de un par de turistas alemanes que durante un paseo por el parque había entrado en ese bello edificio por curiosidad y por accidente. Los dos se detuvieron delante de las tablas y empezaron a miraras. Después de unos momentos, el hombre se acercó a mi y me preguntó con un fuerte acento: «Dígame, por favor, ¿qué es un Galdós?» Me costó recobrar me de mi depresión, pero cuando lo conseguí, le eché un largo discurso sobre la identidad y la importancia de este objeto misterioso, un Galdós. Como mi lengua materna es el alemán, pude hacerlo en palabras que entendía y pude invocar los nombres de Fontane y de Thomas Mann y tuve la ilusión de que tras mi charla espontánea los jóvenes conversos a Galdós cogieran el primer avión a Hamburgo para lanzarse a la lectura de *Fortunata und Jacinta* y *Mein Freund Manso*. Pero cada vez que pienso en ese incidente, vuelve a entrarme la tristeza, y ahora me purgo de ella compartiéndola con vosotros.

Los aficionados y los estudiosos de Galdós tenemos que enfrentarnos con una realidad. Dentro de España, desde su muerte, Galdós ha sufrido sus altos y bajos. En su época y después, aparte de *Doña Perfecta* y *Marianela*, sus novelas más leídas han sido los *Episodios Nacionales*. En éstas aprendieron su historia de España muchos miles de españoles, y algunos hispanoamericanos también, como Octavio Paz y Carlos Fuentes, según su propia confesión. Las *Novelas españolas contemporáneas* suelen tener un público más especializado, reducido. *La de Bringas*, por ejemplo, la leerá el estudiante madrileño en el metro camino de la Ciudad Universitaria, pero es dudoso que le acompañe en sus vacaciones a la Playa de Maspalomas. No obstante, Galdós está en las librerías y la Playa de Maspalomas. No obstante, Galdós está en las librerías y encuentra sus clientes; el escritor español contemporáneo tiene que enfrentarse con él como parte de su herencia, quiéralo o no, y le rinde homenaje, abrazándole o rechazándole. Cada mes de mayo los Amigos de Galdós colocan flores en su estatua en el Retiro. Y cada vez que gastamos mil pesetas, vemos a Galdós, lo cual quiere decir que le vemos cada vez con mayor frecuencia. No está mal, aunque quisiéramos ver una aclamación más total y entusiasta entre sus compatriotas, algo equivalente a la nuestra.

Fuera de España, entre el gran público lector, Galdós perdió el tren. Las razones tienen que ver más que nada con la marginación histórica de España y de su cultura y con el autoaislamiento con que España, hasta muy recientemente, respondió a esta injusticia. Si Galdós en su prosa tiene cierta chispa de la que carecen Balzac y Dickens y por

ello los supera, su limitación es ser un español del siglo diecinueve cuya materia prima es la España de su época. Esto lo confirmó el propio Galdós al hablar en 1900 en su prólogo a *La Regenta* del poder cultural de Francia: «Nosotros no somos nada en el mundo, y las voces que aquí damos, por mucho que quieran elevarse, no salen de la estrechez de esta pobre casa»⁹. Y una vez perdida la oportunidad, perdido el momento oportuno, es irrecuperable. Entre 1980 y 1993 aparecieron once traducciones al inglés de novelas de Galdós, algunas con editoriales prestigiosas: buena señal, estadística alentadora; pero han tenido escasa resonancia estas traducciones, limitadas ventas, y Galdós sigue siendo en el mundo anglosajón un escritor poco conocido. Quienes le conocen son los muchos miles de estudiantes del español, los estudiantes de los hispanistas, los nuestros. Si en alguna rara ocasión algún conocido crítico de literatura comparada incluye a Galdós en una ponencia suya, reventamos de alegría, aunque diga disparates.

¿Qué hacer, entonces? ¿Abandonar nuestro oficio y nuestra afición? Claro que no. Somos profesores y profesar nuestra fe es nuestro deber. Nuestro público somos nosotros mismos, nuestros estudiantes y algún que otro converso más allá de nuestro ámbito. Yo diría que la mejor manera de llegar a ese limitado público nuestro y la mejor manera de ensancharlo no es con un Galdós costumbrista o un Galdós naturalista o con un Galdós documental, sino con un Galdós realista moderno y posmoderno. Vale la pena detenernos en nuestros pasos para preguntarnos si le estamos sirviendo bien con nuestras actividades críticas e investigadoras. Yo, por mi parte, aunque sean reducidos mi público y mis ecos de propagandista, prefiero llevar a Galdós al presente en vez de volver al pasado de Galdós, al pasado con Galdós. Me parece prometedor, por ejemplo, en el caso de su teatro, no sólo documentar su contribución al teatro español de su época sino estudiar sus textos dramáticos desde perspectivas de la semiótica teatral y de la representación. También me parece una táctica urgente que de vez en cuando todos proclamemos la modernidad de nuestro hombre ante un público posmoderno más amplio y con un lenguaje que ese público entienda. En fin, si nos deleitamos tanto en nuestro oficio y creemos en él, tiene sentido desempeñar nuestro papel según las últimas reglas del juego.

¿Qué es un Galdós? Pues, un Galdós es un objeto impreso de tinta y papel, un objeto infinitamente reproducible pero único, un milagro inexistente de la realidad, una creación apasionante por miles de razones que ya hemos identificado y por muchas más que nos quedan por descubrir. Un Galdós es algo permanente capaz de comunicarse con todos en su propio lenguaje y que merece una respuesta con nuestro lenguaje más actual. Un Galdós, como un Velázquez o un Picasso, no es una persona sino el legado de una persona.

⁹ Benito Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*, ed. de Laureano Bonet, ed. rev., Barcelona, Península, 1990, p. 199.

LA PRESENCIA DE LA OBRA DE BENITO PÉREZ GALDÓS EN LA PRENSA MEXICANA: NOVELA, TEATRO, CINE, RADIO, TELEVISIÓN¹

JOHN H. SINNIGEN

*Modern Languages and Linguistics UMBC
Baltimore, Maryland*

La obra del escritor español Benito Pérez Galdós ha tenido una fervorosa acogida en México desde el momento de la publicación de su primer *Episodio Nacional*, *Trafalgar*, en el folletín del periódico *La Iberia* en 1874. Entre ese año y 1899 hubo 36 ediciones de obras galdosianas en México, el mayor número de ediciones de la obra de un escritor extranjero en el siglo XIX. Inicialmente pirateadas en los folletines de los principales periódicos de la capital, las novelas luego fueron editadas en forma de libro, a veces en dos o más ediciones. Además, relevantes escritores mexicanos de la época, tanto realistas como modernistas, comentaron la obra galdosiana, interpretándola conforme a los debates estéticos e ideológicos en el México de la época². Según Enrique Olavarría y Ferrari, entre 1892 y 1909 se estrenaron ocho obras teatrales de Galdós en México, y hubo un total de veintiocho representaciones de obras suyas en esos años; posteriormente, las obras galdosianas han tenido una continua presencia en el teatro nacional a través de los años. Hay ocho películas mexicanas basadas directa o indirectamente en obras galdosianas, producidas entre 1943 y 1997, y casi todas ellas siguen transmitiéndose por la televisión mexicana tanto dentro de México como a través de la red internacional del canal De Película³.

En este estudio presentamos los datos de la significativa presencia galdosiana en estos cuatro campos tal como se representa en periódicos y revistas nacionales.

¹ Quisiera agradecerles a Miguel Ángel Castro, Lilia Vieyra Sánchez y Francisco Peredo Castro su generosa colaboración en esta investigación. Sin sus valiosas aportaciones este estudio no habría sido posible.

² Sobre la recepción en México de la obra galdosiana en vida del autor, *vid.* nuestro *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*.

³ Datos generosamente aportados por el licenciado Luis Terán, coordinador filmico de la dirección general de programación de Televisa, por Mayolo Reyes del Canal 11 y por Armando Escandón y Juan Bernardo Reyes de DPEL.

GALDÓS Y LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1843, Benito Pérez Galdós fue un contemporáneo de Carlos Marx (1818-1883) y de Sigmund Freud (1856-1939), y su obra fue marcada por las críticas socio-históricas y psicoanalíticas de las sociedades europeas, capitalistas y patriarcales, representadas ejemplarmente por estos dos pensadores⁴. En 1862 el joven Galdós fue a Madrid para estudiar derecho, tal como deseaba su madre, pero pronto abandonó esa carrera y pasó al periodismo. Periodista, dramaturgo y, sobre todo, novelista, Galdós también fue una destacada figura pública. Varias obras teatrales suyas, en especial *Electra* (1901), provocaron grandes polémicas. Su fama como escritor también contribuyó a su carrera política. Fue diputado liberal de 1886 a 1889 y en el nuevo siglo pasó a las filas republicanas donde desempeñó un papel clave en las campañas electorales del partido y sirvió como diputado entre 1907 y 1913. En el campo de la literatura española se le considera el segundo novelista de mayor importancia después de Cervantes. Sus novelas están divididas en dos grupos principales: los *Episodios Nacionales*, cinco series de novelas históricas, y las novelas mismas (que a su vez tienen diversas clasificaciones); publicó 46 episodios nacionales, 32 novelas y 24 obras de teatro, más numerosos cuentos y una extensa obra periodística. Hoy día el galdosismo es una relevante subdivisión en el campo de la literatura española, hay una Asociación Internacional de Galdosistas, una revista, *Anales Galdosianos*, y un Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Galdós sigue atrayendo a lectores, estudiantes e investigadores que gozan de la lectura de sus obras y del estudio de ellas. Además, estas obras continúan siendo representadas en películas, en vídeos, en series televisivas y en el teatro. Murió en Madrid en 1920.

LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE GALDÓS EN MÉXICO

La extensa popularidad de la obra de Galdós en México —a partir de la publicación de *Trafalgar*, el primer *Episodio Nacional* (Madrid 1873, México 1874)— puede ser debida a varios factores. En el último tercio del siglo XIX Galdós era un prolífico productor de obras literarias de cuya pluma los editores mexicanos podían contar con un promedio de más de un libro por año (35 libros suyos editados en México entre 1874-1899). También, como señala José Amor y Vázquez, Galdós entraba en la literatura en los tiempos del inicio de la novela nacional mexicana cuando se buscaban modelos para ese proyecto.

Además, Galdós narraba sobre la dinámica de una historia de un siglo de intervenciones extranjeras, de guerras civiles y del largo, arduo y aparentemente inalcanzable proceso de establecer un sólido Estado nacional y un coherente sistema económico, una dinámica parecida a la mexicana en el siglo XIX; en México tanto como en España las tendencias

⁴ Vid. nuestro *Sexo y política: lecturas galdosianas*.

centrípetas y el subdesarrollo económico nunca fueron superados. Los problemas subyacentes en la formación de la nación en España han sido el débil y desigual desarrollo económico y la ineficacia y la inestabilidad de la administración (Sinnigen, «Continuidades...»), y algo similar ha sucedido en México. Hay claras diferencias entre los dos países en el siglo XIX, entre una nueva república independiente y un antiguo centro del que fuera un vasto imperio. No obstante, después de la derrota de los invasores napoleónicos en España en 1814, y después de la independencia mexicana en 1821, México y España enfrentaron problemas parecidos en la formación de la nación, problemas que inquietaban a Galdós y a sus contemporáneos mexicanos. Así, por ejemplo, se explica la astuta insistencia del español mexicanizado Anselmo de la Portilla, el editor de *La Iberia* y el primer comentarista galdosiano en México, en el reconocimiento del parecido entre las situaciones de guerras civiles y de intervenciones extranjeras que habían imposibilitado la estabilidad económica y política en los dos países (Sinnigen y Vieyra, pp. 232-239).

Otro factor de la relevancia contemporánea de Galdós, uno que se comentaba repetidas veces en artículos de la época, era el papel modélico que su obra podía desempeñar para la literatura nacional mexicana, y se señalaban unas similitudes entre el contenido de los textos galdosianos y unas realidades mexicanas. Por ejemplo, según Manuel Sariñana en *El Siglo diez y nueve* en 1896: «parece al leer esa obra... que Pérez Galdós ha viajado en nuestra República, que ha permanecido en algunas de nuestras ciudades de segundo o tercer orden, y que, al escribir en su «Doña Perfecta», criticando y poniendo en relieve las ridículas costumbres de algunos pueblos ibéricos, hace sangrienta, aunque disimulada alusión a ...los nuestros!». En los mismos años en el mismo *El Siglo diez y nueve*, Hilarión Frías y Soto emprende un diálogo entre la representación de la cuestión religiosa en España en *Nazarín* y *Halma* y la larga lucha entre liberales y conservadores que dominó el siglo XIX mexicano. En un debate sobre *Miau* entre Francisco Sosa en *El Pabellón Nacional* y «Pío Gil» (Emilio Rabasa) en *El Universal* en 1888, se inserta una discusión sobre los derechos de autor en medio de diversas perspectivas sobre realismos, naturalismos y romanticismos. Entre otros destacados autores que se servían del modelo galdosiano se encuentran Victoriano Salado Álvarez (los *Episodios Nacionales* galdosianos eran el modelo de sus *Episodios nacionales mexicanos*), Martín Luís Guzmán, Emilio Rabasa, Federico Gamboa, Manuel Gutiérrez Nájera (de hecho su primer artículo en *La Revista Azul* sobre un escritor extranjero está dedicado a Galdós), Carlos Díaz Dufoo, Mariano Azuela y Carlos Fuentes (Amor y Vázquez y Sinnigen y Vieyra).

LA NOVELA GALDOSIANA EN EL MÉXICO DE SU TIEMPO

Después del rastreo que hemos completado de numerosos periódicos y revistas literarias entre 1874 y 1908, consideramos que Galdós fue uno de los escritores extranjeros más editados y, por tanto, uno de los más leídos en México en el siglo XIX, sobre

todo debido a su gran popularidad en el folletín de importantes periódicos de la capital. En los fondos de la Biblioteca Nacional de México y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM encontramos ediciones mexicanas de 31 obras de Galdós, diez *Episodios* y veinte y una novelas, por lo menos 30 de ellas publicadas primero en el folletín de diversos periódicos. Además de las ediciones encontradas en los fondos consultados, nos consta también la publicación de *Nazarín* y *Halma* en el folletín de *El Universal* y posteriormente en ediciones ilustradas de la misma editorial; una edición de *Marianela* en el folletín de *El Diario del hogar*, en 1885; también parece haber habido ediciones de *El Universal* de los dramas *Los condenados* y *La de San Quintín*. En *El Universal*, en 1896, hallamos un posible anuncio de la segunda serie de los *Episodios Nacionales*, pero no hemos podido constatar su publicación. Es decir, entre 1874 y 1899 se editaron en México 23 novelas y por lo menos la primera serie de *Episodios*. Al menos cuatro de ellas pasaron por más de una edición.

La fórmula de la publicación y la venta de las ediciones mexicanas de las obras galdosianas se estableció con la publicación de *Trafalgar* en el folletín de *La Iberia*: el libro llegaba de España y estaba a la venta cuando el periódico decidía editarlo en su folletín, anunciando su relativa baratura en comparación con la edición española, con frecuencia como parte de una campaña a favor de la suscripción —se recibía una novela más el periódico por un precio inferior a la edición española—; posteriormente, el folletín se volvía a imprimir para venderse encuadernado en forma de libro, todo eso sin pagar derechos de autor, puesto que, como afirmaba el escritor Guillermo Prieto, los editores mexicanos publicaban lo que les viniera a mano sin ocuparse de los derechos del autor, un «hurto» como cualquier otro. Después de terminar *Trafalgar* en el folletín, *La Iberia* la publicó en forma de libro, y así sucesivamente, hasta anunciar que toda la serie estaba a la venta en tomos individuales, siempre a un precio inferior a la edición española. En *La Iberia* y al principio en *El Siglo diez y nueve* se trataba a Galdós como un escritor novel y se veía, sobre todo en los *Episodios*, como un modelo para la naciente novela nacional mexicana. Después Galdós era una firma que vendía periódicos, por ejemplo en *La Patria* y en *El Universal*, cuyos fines comerciales se anunciaban claramente. A veces se anunciaba la publicación del folletín, otras no. Además las novelas de Galdós no eran privativas de los periódicos liberales, sino que periódicos católicos como *El Nacional* y *La Voz de México* también se aprovecharon de su fama. En un caso llamativo, *El Nacional* editó *Tormento*, una novela de adulterio en que los adúlteros no son castigados. La fórmula se agota alrededor de 1900.

La Iberia (1867-1876), dirigido por el santanderino mexicanizado Anselmo de la Portilla, editó: *Trafalgar*, 1874, 255 pp.; *La Corte de Carlos IV*, 1874, 339 pp.; *Bailén*, 1875, 310 pp.; *La fontana de oro*, 1877, 438 pp.; *La batalla de los Arapiles*, 1875, 464 pp.; *Cádiz*, 1875, 390 pp.; *Gerona*, 1875, 299 pp.; *Juan Martín el empecinado*, 1875, 329 pp.; *Napoleón en Chamartín*, 1875, 370 pp.; *Zaragoza*, 1875, 324 pp.;

El 19 de marzo y el 2 de mayo, 1875, 324 pp. La especial relevancia de *La Iberia* para los estudios galdosianos reside en dos factores: es el primer periódico que presenta a Galdós en México, y emplea el modelo que se seguirá manejando en la publicación de las obras de don Benito. Es decir, anuncia y publica la primera serie de *Episodios Nacionales* en su folletín con el fin de atraer suscriptores y luego encuaderna el folletín y lo vende en forma de libro. Con sus varios comentarios sobre la obra del escritor, Anselmo de la Portilla viene a ser el primer galdosista mexicano.

El Siglo diez y nueve (1841-1896), fundado por Ignacio Cumplido y posteriormente dirigido por Luis Pombo y Francisco Bulnes, se ocupó extensamente de la obra galdosiana. Editó: *La fontana de oro*, 1877, 438 pp. *La familia de León Roch*, 1879, 3 ts. en 1 vol.; *Gloria*, 1879, 2 ts. en 1 vol.; *Marianela*, 1879, 275 pp.; *La desheredada*, 1882, 2 vols.; *Tormento*, 1884, 544 pp.; *Lo prohibido*, 1885, 2 vols.

El diario conservador *La Voz de México* (1870-1909), fundado por Rafael Gómez, editó el primer *Episodio Nacional*, *Trafalgar*, en 1881, 261 pp.

La República (1881-1884), fundado por Ignacio Altamirano y posteriormente dirigido por Pedro Casteri y Patricio Nicoli, publicó *Doña Perfecta*, 1883, 324 pp., y *Gloria*, 1884, 2 ts. en 1 vol.

El católico *El Nacional* (1880-1884), fundado por Gonzalo A. Esteva, editó *Tormento*, 1885, 375 pp.

El *Diario del Hogar* (1881-1912), editado por Filomeno Mata, publicó *Marianela* en su folletín en 1885.

La Patria (1877-1912), fundado por Ireneo Paz, tiene en su haber siete ediciones galdosianas: *Lo prohibido*, 1886, 2 vols.; *El doctor Centeno*, 1887, 2 vols.; *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*, 1887-1888, 4 vols.; *Marianela*. 5.^a edición, 1887, 318 pp.; *El audaz. Historia de un radical de antaño*, 1889, 751 pp.; *La incógnita*, 1889, 420 pp.; *Realidad. Novela en cinco jornadas*, 1890, 546 pp. Es notable que *Marianela*, cuya primera edición española data de 1878, ya esté en su quinta edición en México, sólo uno de los muchos índices de la gran popularidad de esta obra en el país, y también que se edite por primera vez en 1889 la temprana novela *El audaz*, cuya primera edición madrileña es de 1871, un indicio de la rentabilidad de incluso las obras primerizas del ya famoso escritor.

El Universal (1888-1901), fundado por Rafael Reyes Spíndola y posteriormente dirigido por Ramón Prida, editó: *Gloria*, 1888, 2 ts. en 1 vol., *Marianela*, 1888, 305 pp.;

Miau, 1888, 210 pp.; *Torquemada en la hoguera*; *El artículo de fondo*; *La mula y el buey*; *La pluma en el viento*; *La conjuración de las palabras*; *Un tribunal literario*; *La princesa y el granuja*; *Junio*, 1890, 288 pp.; *Torquemada en la cruz*, 1894, 237 pp.; *Torquemada en el purgatorio* 1894, 336 p.; *La Corte de Carlos IV*, 1896, 192 pp.; *Trafalgar*, 1896, 160 pp.

Entre 1886 y 1896 *La Patria* y *El Universal* publicaron un total de quince ediciones de obras galdosianas, un promedio de 1.5 al año, una clara señal de la gran popularidad de la obra del escritor canario en México durante estos prolíficos años de su novelística. Combinan textos de nueva cosecha (por ejemplo, la serie de *Torquemada*) con los tempranos (e. g. los primeros dos episodios, *Trafalgar* y *La corte de Carlos IV*) y cada casa edita *Marianela* en sucesivos años. Tal vez el mayor elogio de la popularidad de los textos galdosianos aparece en esta nota de la primera página de *El Universal* el 19 de noviembre de 1889:

«*¡¡¡TORQUEMADA EN LA HOGUERA!!!*

Hoy se reparte a los suscritores de “El Universal” la novela ofrecida como prima. El tomo contiene además de *Torquemada en la hoguera*, los siguientes artículos de D. Benito Pérez Galdós:

La Mula y el Buey; *El artículo de Fondo*

La Pluma en el Viento

La Conjuración de las palabras

Un Tribunal literario

Junio

La Princesa y el Granuja»

Y a continuación:

«Ofrecemos a los Sres. Administradores y empleados de Correos, que les regalaremos un ejemplar luego que nos los pidan, con tal de que no se tomen los que remitimos a los suscriptores.»

Es decir, ¡Galdós también se robaba!

La revista literaria *La Familia* (1886-1890), fundada por el alemán J. F. Jens, editó *El amigo manso* en 1885, 98 pp.

EL TEATRO GALDOSIANO REPRESENTADO EN MÉXICO

Según Enrique Olavarría y Ferrari, entre 1892 y 1909 se estrenaron ocho obras teatrales de Galdós en México, y hubo un total de 28 representaciones de obras suyas en esos años. Se trata de:

<i>Realidad</i>	12 de junio de 1892
<i>La loca de la casa</i>	13 de octubre de 1893
<i>La loca de la casa</i>	14 de abril de 1894
<i>La de San Quintín</i>	10 de mayo de 1894
<i>La loca de la casa</i>	5 de agosto de 1894
<i>Doña Perfecta</i>	Mayo de 1896
<i>La de San Quintín</i>	3 de enero de 1900
<i>La loca de la casa</i>	9 de agosto de 1900
<i>Electra</i>	Febrero de 1901
<i>Electra</i>	6 de abril de 1901
<i>Electra</i>	26, 27, 28 de julio y agosto de 1901
<i>Doña Perfecta</i>	6 de agosto de 1901
<i>La de San Quintín</i>	11 de febrero de 1902
<i>La loca de la casa</i>	22 de febrero de 1903
<i>Mariucha</i>	15 de agosto de 1903
<i>El abuelo</i>	11 de noviembre de 1905
<i>La loca de la casa</i>	26 de mayo de 1906
<i>El abuelo</i>	Junio de 1907
<i>El abuelo</i>	1 de julio de 1907
<i>El abuelo</i>	12 de octubre de 1907
<i>La loca de la casa</i>	18 de abril de 1908
<i>La loca de la casa</i>	22 de noviembre de 1908
<i>El abuelo</i>	2 de diciembre de 1908
<i>El abuelo</i>	6 de diciembre de 1908
<i>La loca de la casa</i>	Mayo de 1909
<i>La loca de la casa</i>	Junio 1909
<i>El abuelo</i>	Junio de 1909
<i>La loca de la casa</i>	9 de octubre de 1909

Estas obras fueron anunciadas y comentadas en periódicos y revistas de la capital, tales como *El Teatro Cómico*, *Ilustración Mexicana*, *La Patria Ilustrada*, *El Entreacto*, *El Monitor Republicano* y *El Siglo diez y nueve*. Gracias a la reciente inauguración de la Hemeroteca Nacional Digital de México, tenemos constancia de una continua producción teatral galdosiana a través de los años tanto en provincias como en la capital. Por ejemplo, el 25 de mayo de 1921 *El Porvenir* de Nuevo León da cuenta de la incorporación de

la Sociedad Benito Pérez Galdós en el recientemente instalado Casino Español en Torreón, Coahuila, donde daría representaciones de obras teatrales del autor; *El Informador* de Guadalajara anuncia la representación de *La loca de la casa* el 16 de enero de 1921 y la de *El abuelo* el 7 de diciembre de 1926; *El Dictamen* de Veracruz informa el 2 de noviembre de 1952 que la sección de divulgación cultural del Departamento de Turismo pondrá en escena *Marianela*, novela galdosiana adoptada al teatro por los hermanos Quintero. Además, hubo transmisiones de radio-teatro. Por ejemplo, en 1946 en la ciudad de México la XEW en su programa Teatro Coca Cola transmitió los domingos de 15:30 a 17:00 horas *Marianela*. En 1950 la XEFB de Monterrey dio a sus radioescuchas la misma obra a las 14:30 con el apoyo económico de Muebles Universales. Al año siguiente la misma emisora regiomontana puso al aire *Doña Perfecta*.

BENITO PÉREZ GALDÓS EN EL CINE MEXICANO

Entre 1943 y 1997 se produjeron ocho películas mexicanas basadas en obras de Galdós, el mayor número de películas «galdosianas» fuera de España; según Ramón Navarrete en España ha habido doce; el país hispanoamericano más cercano es la Argentina, con dos (*Galdós en la pantalla*)

Título	Año	Director	Productor	Estreno en México
<i>Adulterio</i> Sobre <i>El abuelo</i> 1897, teatro 1904	1943	José Díaz Morales	Francisco Hormaechea	1/3/45
<i>La loca de la casa</i> Sobre <i>La loca de la casa</i> 1892, teatro 1894	1950	Juan Bustillo Oro	J. Bustillo Oro y Gonzalo Elvira	26/10/50
<i>Doña Perfecta</i> Sobre <i>Doña Perfecta</i> 1876, teatro 1906	1950	Alejandro Galindo	Francisco de P. Cabrera	10/10/51
<i>Misericordia</i> Sobre <i>Misericordia</i> 1897	1952	Zacarías Gómez Urquiza	Manuel Altolaquirre	13/3/53
<i>La mujer ajena</i> Sobre <i>Realidad</i> 1889, teatro 1892	1954	Juan Bustillo Oro	Jesús Grovas	27/10/54
<i>Nazarín</i> Sobre <i>Nazarín</i> 1895	1958	Luis Buñuel	Manuel Barbachano Ponce	4/6/59
<i>Solicito marido para engañar</i> Sobre <i>Lo prohibido</i> 1884	1987	Ismael Rodríguez	Ismael Rodríguez	22/12/88
<i>El evangelio de las maravillas</i>	1997	Arturo Ripstein	Coproducción*	26/2/99
*Producciones Amaranta, Gardenia Producciones, Instituto Mexicano de Cinematografía, Aleph Producciones, Wanda Films, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Casa de Producción Filme e Video. Con la excepción de <i>Adulterio</i> , estos filmes siguen siendo transmitidos por la televisión hasta nuestros días.				

Según nuestro rastreo en la filmografía de la Filmoteca de la UNAM, las ocho películas basadas en novelas de Galdós son el mayor número de adaptaciones de la obra de un escritor del siglo XIX en el cine mexicano. (El autor decimonónico más cercano es Julio Verne con seis.) Esta ascendencia galdosiana le pondría al escritor canario en un lugar algo parecido, aunque no tan privilegiado, al de Charles Dickens en las adaptaciones de novelas victorianas en habla inglesa. Entre las películas galdosianas mexicanas y, por ejemplo, las versiones estadounidenses de obras de Dickens, hay una relevante diferencia. En éstas la adaptación suele mantener el tiempo y el lugar de la obra original. En cambio, en estos filmes mexicanos, la adaptación es siempre a un ámbito nacional, o en la época contemporánea del rodaje (*La loca de la casa*, *Misericordia*, *La mujer ajena*, *Solicito marido para engañar*) o del pasado reciente (*El evangelio de las maravillas*) o a la época contemporánea de la obra galdosiana en México (*Adulterio*, *Doña Perfecta*, *Nazarín*). De este modo, *Doña Perfecta* y *Nazarín*, novelas contemporáneas de Galdós se convierten en filmes históricos en el cine mexicano, y así se hace destacar la inserción de los textos galdosianos en una continua reinterpretación del carácter intercultural de la cultura mexicana. El elenco internacional de cada film es también un indicio de dicho carácter intercultural e internacional del cine mexicano.

Cada película está anunciada y reseñada en varios de los periódicos y revistas especializadas de su época, y las reseñas críticas conforman una visión, aunque parcial y fragmentada, del lugar de la obra de Galdós a lo largo de la historia del cine sonoro en México.

Adulterio*. 1943. José Díaz Morales. Sobre la novela y el drama *El abuelo

Con la argentina Rosario «Charo» Granados, Julio Villarreal, un actor español que trabajó en tres películas galdosianas, la alemana Hilda Kruger y Carlos Amador.

En una reseña crítica el 4 de marzo de 1945 en *Cinema Reporter*, Ángel Lázaro se apoya en la novela para criticar el film; en *Cine gráfico* el 4 de marzo de 1945 hay un comentario en la sección «Se estrenó en México» en el que se critica la adaptación; el 8 de marzo de 1945 aparece un comentario en la sección «Últimos estrenos, la Guía del exhibidor» de *Cine Gráfico*, por Anotador, que señala un litigio legal entre el productor y los descendientes de Pérez Galdós; según Alfonso de Icaza en el *Cinema Reporter* del 10 de marzo de 1945 es un film atractivo y «Charito Granados... una damita de gran porvenir» (p. 30)⁵.

***La loca de la casa*. 1950. Juan Bustillo Oro. Sobre la novela y el drama homónimos**

Con Pedro Armendáriz, la argentina Susana Freyre y Julio Villarreal.

El 10 de octubre de 1950 aparece un comentario elogioso en la sección «Últimos estrenos, la Guía del exhibidor» de *Cine Gráfico*, por Anotador: «Nos encontramos ante una magnífica película basada su historia en la obra de Benito Pérez Galdós llevada

⁵ Todas las reseñas críticas consultadas se encuentran en la bibliografía.

[sic] en una buena adaptación a la pantalla nacional.» Sus calificaciones son: Argumento 10. Dirección 10. Interpretación 10. Valor artístico 8. Valor taquilla 9. Hay breves comentarios sobre el filme en *El Cine Gráfico* (8 de octubre de 1950).

***Doña Perfecta*. 1950. Alejandro Galindo. Sobre la novela homónima**

Con Dolores del Río, Esther Fernández, Carlos Navarro y, de nuevo, Julio Villarreal.

Se trata de una gran película, atípica en la obra del director caracterizada por sus filmes urbanos y contemporáneos, ya que este asunto es histórico y rural. Nunca ha adquirido la fama internacional que se merece, tal vez porque fue enviado fuera de plazo al festival de Venecia (Peredo Castro, «Cine e historia», pp. 389-390).

La crítica nacional es extensa. El 13 de octubre de 1951 «El Duende Filmo» escribe en «Nuestro Cine» de *El Universal* que, con *Doña Perfecta*, Galindo «ha realizado... su mejor trabajo como director de cine» (p. 17). Para el «Anotador» en «Últimos estrenos» en *El Cine Gráfico* el 21 de octubre de 1951 se merece las siguientes calificaciones: Argumento 8. Dirección 10. Interpretación 8. Valor artístico 6. Valor taquilla 10 (p. 8). Aparece un comentario de Fortunato Flores Márquez en el *Cinema Reporter* del 1 de mayo de 1952, en el que considera que *Doña Perfecta* es la mejor película mexicana de 1951. Otras reseñas críticas son: «Ariel» (*Novedades*, 16 de octubre de 1951); Fernando Sánchez Mayans (*El Nacional*, 25 de octubre de 1955); Álvaro Custodio (*Excelsior*, octubre de 1955); Hortensia Elizondo el 20 de octubre de 1951 en *Hoy*; Rafael Solana en *Hoy* el 27 de octubre de 1951. Cuando se pasa por la televisión el 8 de agosto de 1991, *Excelsior* considera que: «Esta es una de las joyas cinematográficas de nuestro país... Una gran novela española de Benito Pérez Galdós, que fue muy bien adaptada por Alejandro Galindo al México del último tercio del siglo XIX, con la consiguiente lucha entre liberales y conservadores.»

***Misericordia*. Zacarías Gómez Urquiza. 1952. Sobre la novela homónima**

Con Sara García, Manuel Dondé, la cubana Carmen Montejo y los españoles Ángel Garasa y Anita Blanch. El productor fue el poeta español Manuel Altolaguirre.

Tuvo poca repercusión en la prensa, con reseñas críticas del «Duende filmo» en *El Universal* el 19 de marzo de 1953, *El Nacional* el 29 (donde se critica la «publicidad raquítica» que se le hizo), y del Anotador en «Últimos estrenos» en *El Cine Gráfico* el 22 de marzo de 1953: «El drama emociona y tiene una muy buena interpretación habiendo sido realizada con acierto cuidando de la continuidad, del ritmo y acción cinematográfica. Gustará a todos los públicos.» Calificaciones: Argumento 7. Dirección 7. Interpretación 8. Valor artístico 6. Valor taquilla 8.

***La Mujer Ajena*. Juan Bustillo Oro. 1954. Sobre *Realidad*, novela y drama**

Con Rita Macedo, Gustavo Rojo y el español mexicanizado Manolo Fábregas.

Lo más llamativo de la película es el drástico cambio que se le da al final del texto galdosiano. La crítica es escasa y generalmente negativa. Aparecen notas de Rafael So-

lana en el «Cine-Guía» del 30 de octubre de 1955 y en *El Nacional* el 20 donde se le descalifica: «No deberían usarse novelas tan importantes como **Realidad**, de Galdón [sic], para hacer con ellas experimentos como el que esta película significa... Por haber empleado medios harto modestos, lo que pudo haber sido una gran película se ha quedado en película mediocre» (p. 14).

***Nazarín*. Luis Buñuel. 1958. Sobre la novela homónima**

Con el español Francisco Rabal, la argentina Marga López y Rita Macedo, en un papel notablemente distinto de la Augusta de *La mujer ajena*.

Nazarín fue descartado por los medios oficiales mexicanos que mandaron *La cucaracha* de Ismael Rodríguez para representar oficialmente a México en Cannes, el festival que consagró este film de Buñuel, una de las más reconocidas cintas del célebre director hispanomexicano. Por tanto, *Nazarín* regresó a México precedido por su éxito en Cannes y se convirtió en un gran éxito artístico y comercial. La crítica internacional y nacional es extensa, y *Nazarín* se considera universalmente como una gran película. En cuanto a la crítica mexicana, se destaca la amplia cobertura de *Cine Mundial* en veinte y seis artículos a lo largo de junio y julio de 1959 en los que se insiste en la calidad artística del filme, en su reconocimiento mundial, en su carácter polémico y en su éxito de taquilla, prueba del interés que suscitó en amplios sectores del público.

Solicito marido para engañar*. Ismael Rodríguez. 1987. Sobre la novela *Lo prohibido

Con Andrés García, la nacida en el Principado de Montenegro Sasha Montenegro, Patricia Rivera, Jacaranda Alfaro, Gustavo Rojo y la foto de la difunta Sara García.

Rodríguez compró los derechos para hacer este film en 1956, pero no lo realizó hasta un momento del descenso de su larga y famosa carrera, ya que se trata del número 70 de sus 77 filmes. De este grupo de ocho filmes, es el que más se aleja del espíritu del texto galdosiano, ya que convierte una novela socio-psico-costumbrista, en la que el deterioro del protagonista es acompañado por una aguda crítica social, en una fílmica comedia erótica clase-medianera con un final feliz. La poca crítica que hay es negativa. Según *Tiempo Libre* (vol. VIII, núm. 450), el 22 de diciembre de 1988, es «una obra que no agrega nada al prestigio del director de *Nosotros los pobres*; al contrario». No figura como película galdosiana en la base de datos de la Filmoteca Nacional, pero es el más transmitido por la televisión de los filmes basados en obras del escritor.

***El evangelio de las maravillas*. Arturo Ripstein. 1997. Sobre el *Nazarín* de Luis Buñuel**

Francisco Rabal tiene el papel estelar de otro sacerdote frustrado. Rabal y Ripstein se conocieron en el rodaje de *Nazarín*, cuando éste tenía 14 años. Rabal comentó sobre *El evangelio de las maravillas* en una entrevista con Raquel García Harranz: «Para mí esta película a los 72 años, ha sido lo que fue *Nazarín* a mis 32. No había ninguna película que

me haya dado tanta satisfacción como ésta. Con Ripstein ha sido como pegarle una patada a la barriga de las malas conciencias.» Según Ripstein: «Me imagino en esta película que Nazarín sigue vivo en 1997 y ya se lo chupó la vida» (Rivera, p. 18). Además trabajan Katy Jurado, Bruno Bichir, Edwarda Gurrola y la argentina Carolina Papaleo.

La recepción periodística de esta película en México pasa por cuatro etapas: la exitosa presentación de la película en festivales internacionales entre abril y octubre de 1998 (Cannes, San Sebastián, Mar del Plata); la presentación de la película en la Muestra Internacional de Cine en la ciudad de México en noviembre del mismo año; la presentación del *Cuaderno de la Cineteca Nacional* en febrero de 1999, y el estreno comercial de la película a finales del mismo mes. En la recepción periodística se expone una diversidad de juicios de valor que van desde la descalificación hasta el elogio, con una clara mayoría de juicios negativos. Por ejemplo, según Karl Lenin G. Davis en *Uno Más Uno* el 27 de noviembre: «El fanatismo sin sustento que le imprime Ripstein a la historia es sólo comparable al vestuario y a los escenarios abigarrados estilo morisco a la mexicana.» En cambio, la crítica de Perla Ciuk en *Uno Más Uno* (9 de diciembre de 1998) es elogiosa y solidaria con el proyecto de Ripstein: «Los diálogos, la actuación y la acertada dirección de Ripstein delinean a los personajes. Los movimientos corporales van en total coordinación con el movimiento de la cámara, la cual nos acerca y nos aleja de los actores con gran agilidad.» En una singular reseña crítica, Nelson Carro (*Tiempo Libre*, 6 de marzo de 1999) se centra en el aspecto metacinematográfico del filme: «Este segundo aspecto, el que tiene que ver con una *ambientación* hollywoodesca de la comunidad, es uno de los aspectos más interesantes de *El evangelio de las maravillas*, porque Ripstein y Garcíadiego extrapolaron el asunto hasta convertir el cine en uno de los elementos claves de la película.»

CONCLUSIÓN

Este breve resumen de la recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana forma parte de un proyecto con el que se propone darle a la recepción mexicana de la obra de Galdós su debido lugar en los estudios galdosianos internacionales y al mismo tiempo darle a la obra de Galdós su debido lugar en los estudios mexicanos. Dicha recepción va desde la publicación del primer *Episodio Nacional, Trafalgar*, en el folletín de *La Iberia* en 1874 hasta la última proyección de una película galdosiana en la televisión (por ejemplo, *Doña Perfecta* en enero de 2006), pasando por una gran cantidad de obras teatrales en diversas ciudades del país, radio-teatro, lecturas obligatorias en la escuela, cariñosas lecturas de sus muchos aficionados, una larga serie de reposiciones de los ocho filmes basados en obras suyas, series televisivas (por ejemplo, la serie española de *Fortunata y Jacinta*), tesis universitarias y significativos estudios académicos contemporáneos. De toda esa producción cultural ha dado cuenta la prensa mexicana en sus ediciones de obras suyas, sus anuncios y reseñas críticas de novelas,

obras teatrales, películas, incluso en su programación televisiva. En México, Benito Pérez Galdós es más que un insigne escritor español decimonónico; constituye un relevante hilo que se teje y se vuelve a tejer en las diversas y continuas elaboraciones simbólicas que se articulan en las cambiantes experiencias vivenciales de una cultura interculturalmente nacional.

Todas las reseñas críticas consultadas se encuentran en la bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

(Incluye las obras citadas más otras relevantes obras consultadas).

Adulterio, dir. José Díaz Morales, México, 1943.

AGÜEROS, Victoriano, *Anselmo de la Portilla*, México, Ignacio Escalante, 1880. 38 pp.

ALBA, Octavio: «Antecedentes de la duda», *Cine Mundial*, 14 de junio de 1959, p. 7.

—«El veneno de la duda en el alma del sacerdote creado por Galdós y recreado por Buñuel», *Cine Mundial*, 10 de junio de 1999, pp. 8-9.

—«Torres Bodet Considera que los Arquetipos del Autor de “Nazarín” son Profundamente Cristianos», *Cine Gráfico*, 1 de junio de 1959, núm. 1, pp. 6-7.

—«El veneno de la duda en el alma del sacerdote creado por Galdós y recreado por Buñuel», *Cine Mundial*, 10 de junio de 1999, pp. 8-9.

AMOR y VÁZQUEZ, José, «Galdós en las letras mexicanas: Apuntes», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1985, vol. 2, pp. 35-68.

—«Anotador», *Adulterio*, «Últimos estrenos, la Guía del exhibidor», *El Cine Gráfico*, 8 de marzo de 1945.

—*Doña Perfecta*, «Últimos estrenos, la Guía del exhibidor», *El Cine Gráfico*, 21 de octubre de 1951, p. 8.

—*La loca de la casa*, «Últimos estrenos, la Guía del exhibidor», *El Cine Gráfico*, 10 de octubre de 1950.

—*Misericordia*, «Últimos estrenos, la Guía del exhibidor», *El Cine Gráfico*, 22 de marzo de 1953, p. 13.

AUB, Max, *Conversaciones con Buñuel*, Madrid, Aguilar, 1984.

ÁVILA DUEÑAS, Iván Humberto, *El cine mexicano de Luis Buñuel*, México, IMCINE, 1994.

AVILÉS DUARTE, Abel y ARTURO RODRÍGUEZ O., «Hicieron Historia en el Siglo XX; Manolo Fábregas», *Excelsior*, 21 de octubre de 1999, s/p.

AVIÑA, Rafael, «Una familia de tantas», México, CONACULTA, 2000.

—«Se rinde culto a sí mismo», *Reforma*, «Primera fila», 26 de febrero de 1999, p. 4.

BARBERO, Edmundo, «“Nazarín” y el premio de Cannes», *El Nacional*, 21 de mayo de 1959, p. 12.

- «Triunfan con “Nazarín”», *El Nacional*, 14 de junio de 1959, p. 12.
- BECERRIL, Tricia, «Filman una película con ¡Sara García!», *Sol de México*, 21 de julio de 1987, s/p.
- BELMAR, José Luis, «*La loca de la casa*», *El Cine Gráfico*, 8 de octubre de 1950, p. 4.
- BERKOWITZ, H. Chonon, *Pérez Galdós: Spanish Liberal Crusader*, Madison, University of Wisconsin, 1948, 499 pp.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- y Julio Alejandro, *Nazarín*, Guión, México, Primera copia, 1958.
- BUSTILLO ORO, Juan, *Vida cinematográfica*, México, Cineteca Nacional, 1984.
- CANO, José Antonio, «Buñuel: *Nazarín* no es un film anticlerical», *Cine Mundial*, 4 de julio de 1959, p. 7.
- CANTÚ, Guiomar, «El Evangelio de las Maravillas», *La Jornada*, «La Cartelera», 31 de diciembre de 1998, p. 16.
- CARRO, Nelson, «El Evangelio de las Maravillas», *Tiempo libre*, 6 de marzo de 1999, p. 2.
- CÉSARMAN, Fernando, *El ojo de Buñuel*, 2.^a ed., México, Porrúa, 1998.
- Cine Gráfico*, *Adulterio*, Anuncio de la reprise, 15 de abril de 1945.
- Anuncio de *Adulterio*, 4 de marzo de 1945, p. 3.
- Anuncio de *La mujer ajena*, 22 de agosto de 1954, portada.
- Anuncio de *La mujer ajena*, 29 de agosto de 1954, s/p.
- Anuncio de *La mujer ajena*, 10 de octubre de 1954, s/p.
- Anuncio de *La mujer ajena*, 17 de octubre de 1954, portada.
- Ficha técnica de *La Mujer ajena*, 27 de julio de 1954.
- «Galán que sube como espuma», 15 de octubre de 1950.
- «Se estrenó en México», *Adulterio*, 4 de marzo de 1945, pp. 9 y 18.
- Cine Mundial*, «Altas Recaudaciones de “Nazarín” en Variedades», 7 de junio de 1959, p. 16.
- Anuncio de *Solicito marido para engañar*, 22 de diciembre de 1988, s/p.
- «Los artistas de “Nazarín” agasajaron a Buñuel», 20 de julio de 1959, p. 5.
- «Brillantes Coactuaciones en el Film “Nazarín”», 8 de junio de 1959, p. 5.
- «Como Estaba Previsto: “Nazarín” es un Taquillazo de Controversia», 16 de junio de 1959, p. 5.
- «Con Grovas muere uno de los pioneros del cine mexicano», *Cine Mundial*, núm. 5253, 12 de septiembre de 1967, p. 4.
- «En el Ateneo Español hablará el padre de “Nazarín” filmico», 2 de julio de 1959, p. 13.
- «Existe ahora un fantasma en nuestro cine», 20 de junio de 1959, p. 3.
- «Horrible: Mujer pública vive con un sacerdote», 14 de junio de 1959, p. 4.
- «Horror y ternura en “Nazarín”», 12 de junio de 1959, p. 2.
- «“Nazarín” abre rutas en el extranjero», 30 de julio de 1959, p. 13.
- «“Nazarín”: Caligrafía del alma de Buñuel», 23 de junio de 1959, p. 3.
- «“Nazarín” dio el supergolpe ayer», 5 de junio de 1959.
- «“Nazarín” es la penitencia del pecador Buñuel», 3 de junio de 1959, p. 9.

- «“Nazarín” genial y taquillera», 12 de julio de 1959, p. 13.
- «“Nazarín” y La Cucaracha para la operadora de teatros», 5 de junio de 1959, p. 5.
- «Noe Murayama resultó el mejor de “La mitad de año”», julio de 1959, p. 13.
- «Paquetazo de Marga López en “Nazarín”», 10 de junio de 1959.
- «Primera semana de “Nazarín”: Más de doscientos mil pesos», 11 de junio de 1959, p. 13.
- «Problema religioso de “Nazarín” analiza el Diario Católico ABC», 4 de junio de 1959.
- «Realismo filmico: “Nazarín”», 6 de junio de 1959.
- «El repulsivo Noé Murayama es quien domina a Marga López», 11 de junio de 1959, p. 6.
- «Trofeo de “Nazarín” ratificado por 180 mil mexicanos», 27 de junio de 1959, s/p.
- Cine Premier*, «El Evangelio de las Maravillas», núm. 53, s/f., p. 80.
- Cinema Reporter*, «Adulterio», anuncio, 27 de enero de 1945, s/p.
- «Carlos Amador», 26 de enero de 1945, s/p.
- «Carlos Navarro», núms. 878 y 909.
- Foto de Francisco Rabal en Madrid, 30 de julio de 1958. s/p.
- Foto de Francisco Rabal y Manuel Barbachano Ponce, 9 de julio de 1958, s/p.
- «Hilda Kruger», 3 de febrero de 1945, s/p.
- «El pescador de perlas», 27 de febrero de 1971, s/p.
- CIUK, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CONACULTA, 2000.
- «*El evangelio de las maravillas*». *Uno más uno*, «Cultura», 9 de diciembre de 1998, s/p.
- Crónica*, «Ripstein presentó en Cannes su último filme, una fábula religiosa», «Espectáculos», 17 de mayo de 1998, p. 11.
- Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 2, «Alejandro Galindo», México, Cineteca Nacional, 1976.
- Núm. 10, «Arturo Ripstein, Paz Alicia Garcíadiego: *El evangelio de las MARAVILLAS*», México, Cineteca Nacional, 1999.
- Núm. 4, «Ismael Rodríguez», México, Cineteca Nacional, 1976.
- La cucaracha*, dir. Ismael Rodríguez, México, 1958.
- CUSTODIO, Álvaro, reseña crítica de *Doña Perfecta*, *Excelsior*, octubre de 1951, s/p.
- DAVIS, Karl Lenin G., «*El Evangelio de las Maravillas*, de Arturo Ripstein», *Uno más uno*, «Cultura», núm. 32.
- DE LA COLINA, José, y Tomás PÉREZ TURRENT, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, México, Imcine, 1996.
- DELGADO, Mónica, «Presencia mexicana en Cannes», *Reforma*, «Gente», 15 de mayo de 1998, p. 12.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, México, Trillas, 1987.
- DÍAZ DUFÓO, Carlos, («Petit Bleu», pseudónimo), «Azul Pálido», *Revista Azul*, México, D. F., 17 de diciembre de 1896.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 5.^a ed., México, Porrúa, 1986, 3 ts.; 6.^a ed., 1995, 4 ts.

Directores del cine mexicano, «Arturo Ripstein», <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directore/ripstein/html>, 24 de abril de 2003.

Doña Perfecta, dir. Alejandro Galindo, México, 1950.

«Doña Perfecta», Guión, Cinemateca Nacional, 1.^a —15250— 15260.

El Duende Filmo. *Doña Perfecta*. «Nuestro cine». *El Universal*. 13 de octubre de 1951, 17, 26.

—*Misericordia*, «Nuestro cine», *El Universal*, 19 de marzo de 1953, p. 4.

DURÁN, José Luis, «¡Silencio!», *Cine Mundial*, núm. 5253, 12 de septiembre de 1967, p. 12.

Electra de Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2001.

ELIZONDO, Hortensia, «*La loca de la casa*», *Hoy*, 14 de octubre de 1950, p. 58.

—«*Doña Perfecta*», *Hoy*, 20 de octubre de 1951.

—«*La mujer ajena*», *Hoy*, 20 de octubre de 1954, p. 58.

«Esther Fernández, actriz que iba de la sensualidad a la fragilidad», *La Jornada*, 23 de octubre de 1999, «Cultura», p. 32.

El evangelio de las maravillas, dir. Arturo Ripstein, México/Argentina/España, 1997.

El evangelio de las maravillas, *Press book*, 1998.

EVANS, Peter William, *The Films of Luis Buñuel*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Excélsior, anuncio del estreno de *Adulterio*, 1 de marzo de 1945, s/p.

—Anuncio del estreno de *Adulterio*, 2 de marzo de 1945, s/p.

—Anuncio de *Doña Perfecta*, 21 de octubre de 1951, p. 18.

—Anuncio del estreno de *La loca de la casa*, 22 de octubre de 1952, sección 2, p. 3.

—Anuncio de *La loca de la casa*, 26 de octubre de 1950, p. 8.

—Anuncio de *Misericordia*, 8 de marzo de 1953, s/p.

—Anuncio de *Misericordia*, 10 de marzo de 1953, sección 2, p. 3.

—Anuncio de *La mujer ajena*, 25 de octubre de 1955, 20-A.

—Anuncio de *La mujer ajena*, 23 de octubre de 1955, sección 2, 24-A.

—Anuncio de *La mujer ajena*, 31 de octubre de 1955, s/p.

—«Compite “El Evangelio de las Maravillas”» en el XIV Festival de Cine de Mar de Plata», «Aviso de Ocasión», 15 de octubre de 1998, p. 3.

—*Doña Perfecta*, 8 de agosto de 1991, s/p.

—«La historia de una mujer perversa...», 1 de marzo de 1945, p. 4.

—«Jacaranda Alfaro habla sobre las películas de desnudos», 7 de julio de 1987, s/p.

—«Un mendigo generoso», 16 de marzo de 1953, 24-A.

—«También en México provoca polémicas el film *Nazarín*», 5 de junio de 1959, 4-B.

—«Tremenda tragedia de los celos», 29 de octubre de 1950.

FELICIANO, Enrique, «Andrés García deberá cuidar muy bien sus millones», *Esto*, 23 de julio de 1987, s/p.

—«Cuando los tenorios se ponen muy “abrazadores”», *Esto*, 3 de agosto de 1987, p. 29.

FLORES MÁRQUEZ, Fortunato, «*Doña Perfecta*», *Cinema Reporter*, 1 de mayo de 1952.

Fortunata y Jacinta, serie televisiva, dir. Mario Camus, 10 episodios, Madrid, Radio Televisión Española, 1980.

FRÍAS Y SOTO, Hilarión, El Portero del Liceo Hidalgo, pseudónimo. «Nazarín». *El Siglo diez y nueve*. Novena etapa. México, Distrito Federal. 21 de septiembre de 1895, 28 de septiembre de 1895, 12 de octubre de 1895, 19 de octubre de 1895.

FUENTES, Carlos, «“Nazarín”: la pasión según Buñuel», *Reforma*, 1 de abril de 2000, Sección A. 10.

—«Prólogo» de Fernando Césarman, en *El ojo de Buñuel*, Barcelona, Anagrama, 1976. pp. 9-26.

FUENTES, Víctor, *Buñuel: Cine y literatura*, Barcelona, Salvat, 1989.

—*Buñuel en México*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1993.

—*Galdós demócrata y republicano*, Santa Cruz de Tenerife, Universidad de la Laguna, 1982.

GALINDO, Alejandro, *El cine mexicano*, México, Edomex, 1985.

—*Una radiografía del cine mexicano*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1968.

GALLEGOS C., José Luis, «La cinta “El Evangelio de las Maravillas” puede representar al cine mexicano en Cannes», *Excelsior*, «Espectáculos», 18 de abril de 1998, p. 5.

—«Emotivo homenaje al cineasta Gonzalo Elvira», *Excelsior*, 30 de enero de 1991, s/p.

—«Se estrenó “El Evangelio de las Maravillas”», cinta de Arturo Ripstein, *Excelsior*, «Espectáculos», 27 de febrero de 1999, p. 5.

GAMBOA, Nicolás, «Ripstein reconoce que su cine a veces es “una experiencia francamente dolorosa”», *Uno Más Uno*, «Cultura», 3 de febrero de 1999, p. 36.

GARCÍA, Gustavo, y David R. MACIEL, *El cine mexicano a través de la crítica*, México, UNAM, 2001.

GARCÍA, Gustavo, y Rafael AVIÑA, *Época de oro del cine mexicano*, México, Clío, 1997.

GARCÍA HERRANZ, Raquel, «Entre Buñuel y Rabal», *Uno Más Uno*, «Gente», 10 de abril de 1998, p. 2.

GARCÍA LORENZO, Luciano, «Introducción», Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1982.

GARCÍA RIERA, Emilio, «Entrevista con Gabriel Figueroa», *Dicine*, septiembre 1984, pp. 3-4.

—*Historia documental del cine mexicano*, 18 ts., Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.

—*Nazarín*. *Universidad de México*, 6 de julio de 1959, pp. 28-29.

GRACIDA, Isabel, «El evangelio de las maravillas», *El Universal*, «Cultura», 27 de noviembre de 1998, p. 2.

El Heraldo, anuncio del comienzo del rodaje de *Solicito marido para engañar*.

—«El Evangelio según Ripstein», «Escaparate», 7 de octubre de 1998, p. 4.

—«Indiana», «El ocaso de una gloria. Semblanza de Prudencia Griffel», *Cinema Reporter*, núm. 563, 30 de abril 1949, p. 7.

- ICAZA, Alfonso de, «Adulterio», *Cinema Reporter*, 10 de marzo de 1945.
- ISAAC, Alberto, *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, s/f.
- La Jornada*, «Televisa», 21 de abril de 2003, 24-a.
- LÁZARO, Ángel, «Adulterio», *Excélsior*, 4 de marzo de 1945, p. 4.
- LAZCANO, Hugo, «“El Evangelio” según Arturo Ripstein», *Reforma*, «Gente», 27 de noviembre de 1998, p. 7.
- La loca de la casa*, dir. Juan Bustillo Oro, México, 1950.
- Los que hicieron nuestro cine*, núm. 9, México, Secretariado de Educación Pública, «Alejandro Galindo», s/f.
- Núm. 11, México, Secretariado de Educación Pública, «Luis Buñuel», s/f.
- MACEDA, Elda, «Captó en sus películas el alma del arrabal», *Universal*, 3 de abril de 2001, «Cultura», p. 1.
- MACIEL, David R., «El callejón de los milagros: el cine contemporáneo en México: 1976-2000», pp. 299-344.
- «Cinema and the State in Contemporary México», *Mexico's Cinema*, Joanne Hersfield y David R. Maciel (eds.), Wilmington, Delaware, Scholarly Resources, 1999, pp. 197-232.
- MAGDA, Dora, «Habla claro y conciso José Díaz Morales», 7 de agosto de 1958, p. 8.
- MARTÍNEZ, Pedro Armando, «Gustavo Rojo», *Cinema Reporter*, 15 de mayo de 1954, p. 10.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto, *Mi vida es mía*, Madrid, Rivadeneyra, 1936.
- McLEAN, Malcolm D., «Contenido literario de *El Siglo diez y nueve*», sobretiro del *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, núm. 313 (15 de febrero de 1965), 357 pp.
- MELCHE, Julia Elena, «Sin maravilla», *Reforma*, «Magazine», 31 de enero de 1999, p. 6.
- MENDOZA GONZÁLEZ, Jessica, «Los engaños y promiscuidad de una secta, fielmente retratados en esta cinta», *El Universal*, 27 de febrero de 1999, s/p.
- MENDOZA, Leo Eduardo, «“El evangelio de las maravillas”», *El Universal*, «Espectáculos», 28 de noviembre de 1998, pp. 1 y 13.
- Misericordia*, dir. Zacarías Gómez Urquiza, México, 1952.
- MONEGAL, Antonio, *Luis Buñuel: de la literatura al cine*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MONTOYA, Agustín, «“Odio la pornografía, me gusta la sexy-comedia”: Ismael Rodríguez», *El Universal*, «Espectáculos», 21 de julio de 1987, s/p.
- MACÍAS, Rocío, «*El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein», *Crónica*, 27 de noviembre de 1998, p. 16.
- MONSIVAÍS, Carlos, «Mexican Cinema: Of Myths and Demystifications», en *Mediating Two Worlds*, John King, Ana M. López, Manuel Alvarado (eds.), Londres, BFI, 1993, pp. 139-146.
- MONTESSANO, Raúl, «Estrenan “El Evangelio” de Ripstein», *El Sol de México*, «Escenario», 27 de febrero de 1999, p. 2.

- MORA, Carl J., *Mexican Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1982.
- La mujer ajena*, dir. Juan Bustillo Oro, México, 1954.
- MUÑOZ CASTILLO, Fernando, «Charito Granados: Rubia y seráfica/1», *Uno Más Uno*, 18 de octubre de 1997, p. 6.
- MUÑOZ, Luis, «¿Sabes cuántas películas van? Exactamente ¡72!, dice Sasha», *El Universal*, «Espectáculos», 1 de septiembre de 1988, s/p.
- NAFICY, Hamid, *An Accented Cinema*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- El Nacional*, «Misericordia», 29 de marzo de 1953, p. 15.
- «Muy solicitada la Actriz Rosita Bouchot por los realizadores filmicos», 21 de julio de 1987, s/p.
- NAVARRETE, Ramón, *Galdós en el cine español*, Madrid, T&B, 2003.
- Nazarín*, dir. Luis Buñuel, México, 1958.
- Novedades*, anuncio de *Doña Perfecta*, 11 de octubre de 1951, p. 21.
- Anuncio de *La loca de la casa*, 29 de octubre de 1952, p. 20.
- OLAVARRÍA y FERRARI, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México: 1538-1911*, 3.^a ed. ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961, 5 ts., México, Porrúa, 1961.
- ORTEGA TORRES, José Luis, «Julio Villarreal», Cineteca Nacional, Centro de Documentación e Investigación, 25 de agosto de 2000.
- «Manuel Altolaguirre», Cineteca Nacional, Centro de Documentación e Investigación, 6 de septiembre de 2000, expediente núm. 00188.
- «Manuel Dondé», Cineteca Nacional, Centro de Documentación e Investigación, 17 de agosto de 2000, expediente núm. 00168.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro, *Vida de Galdós*, Madrid, Grijalbo, 1995, 924 pp.
- Ovaciones*, «Duelo de desnudos en un filme», *Ovaciones*, 12 de julio de 1987, s/p.
- «“Solicito marido para engañar” inició rodaje», 21 de julio de 1987, s/p.
- PAZ, Octavio, «El cine filosófico de Buñuel», en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, pp. 113-118; reproducido en *Cine Mundial*, 9 de septiembre de 1967, p. 3.
- PERCIVAL, Anthony, *Galdós and his Critics*, Toronto, University of Toronto, 1985, 537 pp.
- PEREDO CASTRO, Francisco, «Alejandro Galindo en el cine mexicano», tesis de licenciatura, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- Alejandro Galindo: Un alma rebelde en el cine mexicano*, México, CONACULTA, 2000.
- «Cine e historia: Discurso histórico y producción cinematográfica (1940-1952)», tesis doctoral, Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *El abuelo* (novela), en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 9-114.
- El abuelo* (teatro), en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 1016-1055.
- El audaz*, en *Obras Completas*, vol. 4, pp. 229-404.
- La de Bringas*, en *Obras Completas*, vol. 4, pp. 1571-1671.
- La desheredada*, ed. de Enrique Miralles, Barcelona, Planeta, 1992.
- El doctor Centeno*, en *Obras Completas*, vol. 4, pp. 1293-1451.

- Doña Perfecta*, ed. de Rodolfo Cardona, 4.^a ed., Madrid, Cátedra, 1993.
- Doña Perfecta* (drama en cuatro actos), en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 782-817.
- Electra*, en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 852-901.
- La fiera*, en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 818-850.
- La fontana de oro*, en *Obras Completas*, vol. 4, pp. 9-188.
- Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1983.
- El grande oriente*, en *Obras Completas*, vol. 1, pp. 1459-1554.
- La incógnita*, ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1976.
- La loca de la casa*, en *Obras Completas*, vol. 5, pp. 1613-1676.
- La loca de la casa* (comedia en cuatro actos), en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 556-603.
- Misericordia*, ed. de Luciano García Lorenzo, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1982.
- Nazarín, Halma*, ed. de Yolanda Arencibia, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- Obras Completas*, ed. de Federico Sainz de Robles, 6 vols.; vol. 1, 11.^a ed., Madrid, Aguilar, 1968; vol. 4, 6.^a ed., Madrid, Aguilar, 1966; vol. 5, 2.^a ed., Madrid, Aguilar, 1950; vol. 6, 5.^a ed., Madrid, Aguilar, 1966.
- Realidad*, ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Taurus, 1977.
- Realidad* (drama en cinco actos y en prosa), en *Obras Completas*, vol. 6, pp. 508-555.
- La segunda casaca*, en *Obras Completas*, vol. 1, pp. 1359-1457.
- El 7 de julio*, en *Obras Completas*, vol. 1, pp. 1555-1634.
- «La sociedad presente como materia novelable», en *Ensayos de crítica literaria*, ed. de Laureano Bonet, Barcelona, Península, 1990, pp. 157-166.
- Tormento*, en *Obras Completas*, vol. 4, pp. 1453-1570.
- Torquemada en la hoguera*, en *Obras Completas*, vol. 5, pp. 906-936.
- Trafalgar*, ed. de *La Iberia*, México, Ignacio Escalante, 1874.
- Trafalgar*, en *Obras Completas*, vol. 1, pp. 183-255.
- Tristona*, en *Obras Completas*, vol. 5, pp. 1539-1612.
- PERICÁS, Jaime, «Pequeñeces», *Cine Mundial*, núm. 5253 (12 de septiembre de 1973), p. 15.
- PRIETO, Manuel Guillermo, «La prosperidad literaria. Represalias», *El Universal*, t. 6, núm. 110 (5 de septiembre de 1890), p. 1.
- RABAL, Paco, *Si yo te contara* (Memorias recogidas y ordenadas por Agustín Cerezales), Madrid, *El País*, 1994.
- RAMÍREZ, Jaime, «El evangelio según Ripstein», *El Financiero*, 27 de noviembre de 1998, «Cartelera», p. 37.
- «Reeligen a Gonzalo Elvira al frente de productores», *El Sol de México*, 21 de diciembre de 2000, p. 3.
- Reforma*, «Estremece a España evangelio ripsteniano», «Gente», 25 de septiembre de 1998, p. 4.
- «¿Fin al macartismo?», 6 de enero de 1995.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México durante el porfirismo*, México, Impr. Universitaria, 1964-1968.

RIVERA J., Héctor, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, núm. 10, México, CONACULTA, 1998.

ROBERTO, Luis, «Biografía de Anita Blanch», en *Alma latina*, <http://www.network54.com/Hide/Forum/message?forumid=223031&messageid=1041882842>, 25 de septiembre de 2003.

RODRÍGUEZ O., Arturo, y Manuel H. MONROY, «Hicieron historia en el siglo XX; Charito Granados», *Excélsior*, «Espectáculos», 17 de diciembre de 1994, p. 4.

Rojo amanecer, dir. Jorge Fons, México, 1990.

ROSADO, Enrique, «Nazarín», *Cine Mundial*, 7 de junio de 1959, p. 11.

SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Episodios Nacionales Mexicanos*.

SALAZAR HERNÁNDEZ, Alejandro, «Ismael Rodríguez considera que nuestro cine está en vías de recobrar el auge de antaño», *El Heraldo*, 21 de julio de 1987, s/p.

SARIÑANA RAMOS, Manuel, «“Doña Perfecta” por B. Pérez Galdós», *El Siglo diez y nueve*, 5 de septiembre de 1896.

SANZ ELORZA, Margarita, «La loca de la casa», *El Cine Gráfico*, 8 de octubre de 1950, p. 8.

SARIÑANA RAMOS, Manuel, «“Doña Perfecta” por B. Pérez Galdós», *El Siglo diez y nueve*, 5 de septiembre de 1896.

«Semblanza de Carmen Montejo», Cineteca Nacional.

¡Siempre!, «Nazarín», núm. 50-51, 6 de octubre de 1959, s/p.

—«Triunfo en el cine mexicano», 27 de mayo de 1959, s/p.

SINNIGEN, John, *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*, México, UNAM, 2005.

—«Continuidades y rupturas: El sexenio en las Novelas Contemporáneas, y en la Quinta Serie de Episodios Nacionales», en *Actas del Séptimo Congreso de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, 2005.

—*Sexo y política*, Madrid, De la Torre, 1996.

—y Lilia VIEYRA, «Nazarín y Halma en *El Siglo diez y nueve*», *Anales Galdosianos*, p. 37 (2002), pp. 143-183.

SMITH, Gilbert, «Del Madrid finisecular al México de medio siglo», *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Galdosistas*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo, 2001, pp. 856-860.

Sol de México, «Los galanes filmicos ya están viejos... Urgen nuevas caras», 10 de agosto de 1987, s/p.

SOLANA, Rafael, «Fila y número», *Hoy*, 27 de octubre de 1951, núm. 766, p. 51.

—«La mujer ajena», «Cine Guía», *Excélsior*, 30 de octubre de 1955, 10-B.

Solicito marido para engañar, dir. Ismael Rodríguez, México, 1987.

SOLÓRZANO, Fernanda, «“El Evangelio de las Maravillas”, de Arturo Ripstein», *Uno más uno*, «Sábado», 19 de diciembre de 1998, p. 4.

Somos, 9 de octubre de 2000 (número dedicado a Sara García).

- SOREL, Julián, «El cine mexicano en 1945», *Celuloide*, año 1, núm. 1, 1946.
- Suplemento de *El Nacional*, «La mujer ajena», 20 de octubre de 1955, p. 14.
- Tiempo Libre*, «Solicito marido para engañar», vol. VIII, núm. 450, 22 de diciembre de 1988, s/f.
- TOVAR, Juan, «Buñuel y su guerra con Dios», *Cine Avance*, núm. 58, p. 32.
- TETZPA, Jaime, «El Galán Andrés García Reapareció en los Escenarios Cinematográficos», *El Nacional*, 23 de julio de 1987, s/p.
- «Tras medio año de ausencia, la bella Patricia Rivera reaparece en cine», *El Nacional*, 25 de julio de 1987, s/p.
- «Tort», «Cine», *Hoy*, núm. 1163, 6 de junio de 1959, p. 58.
- TOUSSAINT ALCARAZ, Florence, *Escenario de la prensa durante el porfiriato*, México, Fundación Manuel Buendía/Universidad de Colima, 1989, 108 pp.
- TRUJILLO, J. H., «Luto por la muerte de don Pancho Cabrera», *Cine Mundial*, 6 de julio de 1965, núm. 4465, p. 5.
- El Universal*, anuncio de *Doña Perfecta*, 7 de octubre de 1951, 3.^a sección, p. 11.
- Anuncio de *Doña Perfecta*, 15 de octubre de 1951, p. 25.
- «Los temas eróticos y de rompimiento de orden, favoritos de Arturo Ripstein», «Espectáculos», 25 de septiembre de 1998, p. 4.
- Universal Gráfico*, anuncio de *Adulterio*, 1 de marzo de 1945.
- UTRERA, Claudio (ed.), *Galdós en la pantalla*, Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 1989.
- VEGA, Verónica, «La historia de “El evangelio de las maravillas” poco tiene que ver con la sociología y la Nueva Jerusalén», *Uno más uno*, «Cultura», 1 de febrero de 1999, p. 3.
- VÉLEZ, María Luisa, «Ismael Rodríguez vuelve a los sets fílmicos; aún está en recuperación», *Novedades*, 21 de julio de 1987, s/p.
- VILLAPLANA, Virginia, «Visión de lo viejo y lo nuevo. *El evangelio de las maravillas. El cine de Arturo Ripstein*, Jesús Rodrigo García (coord.), Valencia, Ediciones de la Mirada, 1998, pp. 11-17.
- Viridiana*, dir. Luis Buñuel, México, 1961.
- VITAL, Alberto, *Un porfirista de siempre: Victoriano Salado Álvarez, 1867-1931*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas-Centro de Estudios Literarios/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2002, 305 pp., il.
- VON ZIEGLER, Jorge, «Estudio introductorio», en *Revista Azul*, ed. facs., México, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 1988, t. 1.
- WOODBRIDGE, Hensley, *Benito Pérez Galdós: A Selective Annotated Bibliography*, Metuchen, N. J., Scarecrow Press, 1975, 321 pp.
- ZARATE, Francisco H., «La película de anoche. “Nazarín”», *Excelsior*, 5 de junio de 1959, 4-B.

EL LENGUAJE COLOQUIAL (HUMANO) EN GALDÓS

ANA MARÍA VIGARA TAUSTE

*Departamento de Filología Española III
CC. de la Información - Universidad Complutense de Madrid*

En sentido estricto, el lenguaje coloquial no es sino el producto de una determinada modalidad de realización lingüística oral-conversacional, que se define por su inmediatez (fugacidad, espontaneidad) y por la interdependencia dinámica de todos los elementos que intervienen en el proceso de actualización comunicativa (emisor, etc.). Se entiende, pues, que cuando empleamos la denominación de «lenguaje coloquial» en el estudio de una obra literaria nos estamos refiriendo, en realidad, a la imitación que del lenguaje conversacional pone el autor en boca de sus personajes.

Y es que las limitaciones, convenciones y condicionamientos que la comunicación escrita impone al texto son muy diferentes de los que impone la comunicación oral. En efecto, el *coloquio* presenta una estructura abierta que se basa en la alternancia comunicativa y en el puntual compartir por parte de los interlocutores, es efímero y está condicionado por la inmediatez: todo ello favorece la *improvisación formal*. La *comunicación escrita literaria*, por su parte, unilateral (receptor-mensaje) y destinada por su autor a perdurar, debe proporcionar un determinado contexto de sentido («elaborándolo», desde una dimensión más o menos imaginaria, para el lector¹), supedita todo elemento al plan general de conjunto y crea unas determinadas expectativas en el lector: todo ello favorece, por un lado, la *formulación lingüística reflexiva* (como parte de la «voluntad de estilo» de su autor) y, por otro, el re-uso (relectura, comprobación, memorización) por parte del receptor.

¹ Cfr. Eugenio Coseriu, «Determinación y entorno», en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, p. 322: «El lenguaje no dice las condiciones contextuales porque no es necesario que las diga, pero las utiliza y, por tanto, la expresión real las implica y las contiene.»

Por eso, a diferencia de los coloquiales, los textos literarios dialogados no son sino *elaboraciones* (creación, recreación) de la lengua hablada, que responden a una actitud singular y previa del escritor (subrayo: *del escritor*). Galdós, abanderado de la *naturalidad* en el lenguaje literario, fue maestro en asignar a cada uno de sus personajes un lenguaje propio, que los caracteriza fuertemente como individuos. Y en este sentido, sin duda, sus novelas sí concuerdan con el tópico del «espejo en el camino» que refleja con fidelidad la realidad: lo que dicen sus personajes parece, en general, lo propio de ellos, *nos suena* tan natural como si los escucháramos en una de nuestras salidas diarias; no percibimos la distancia que hay entre sus palabras y su recreador, ni entre sus mensajes y nuestra recepción, porque Galdós (mediador en el proceso comunicativo) consigue recorrerla con pasos imperceptibles, adecuando perfectamente el uso que del lenguaje hablado hacen sus personajes a sus planteamientos novelescos de autor que persigue reflejar con verosimilitud todo un mundo de ficción. Y este es, sin duda, un mérito que no podemos negarle a nuestro autor.

Pero cosa bien distinta es (por más que no suele tenerse en cuenta) que a una perfecta *adecuación de lo coloquial a lo literario* (como la que hace nuestro autor) corresponda, complementariamente, una perfecta *adecuación literaria a lo coloquial*. Porque Galdós utiliza el lenguaje coloquial (en su registro popular casi siempre) como *recurso estético*, y no hace (ni pretende hacer) en sus novelas una reproducción fiel de la realidad del lenguaje conversacional corriente, con sus titubeos, sus rupturas, sus interrupciones, sus abundantísimos elementos de carácter fático, sus imprecisiones, sus errores espontáneos e inevitables... y tantas otras características que, sin duda, trasladadas al papel, dificultarían la adecuada fluidez del texto y aburrirían al lector. Ello no es, como puede comprenderse, demérito de Galdós, sino todo lo contrario: probablemente, lo único sensato que un autor con voluntad de permanencia para su obra puede hacer.

En las páginas que siguen intentaremos mostrar, por una parte, de qué estrategias se vale el autor de *Miau* para convertir el lenguaje en el rasgo caracterizador esencial de sus personajes; y, por otra, qué recursos ha seleccionado del lenguaje coloquial para que, incorporado éste al texto sin menoscabo de su valor estético, no estorbe su comprensión (sino la facilite) ni traicione la expectativa «realista» del lector. Naturalmente, hacer un estudio detenido de todos ellos requeriría mucho más tiempo y espacio de los que en esta ocasión disponemos; por eso, más allá de los más representativos (los de expresividad), nos limitaremos a poco más que presentar un mero índice de fenómenos.

EL LENGUAJE, CARACTERIZADOR DE LOS PERSONAJES EN *MIAU*

Cuando escribe *Miau*, Galdós está seguramente en su mejor momento creativo. Cada vez más, y cada vez de una forma más clara, se permite una mayor interiorización en sus personajes, los «muestra» más que «contárnoslos», de manera que el lector pue-

de llegar a conocerlos por ellos mismos. Poco a poco, el autor va cediéndoles en su obra el uso de la palabra y limitando sus propias intervenciones como narrador, hasta quedar reducidas en ocasiones a poco más que la mera *acotación*².

Y decimos que les cede «el uso de la palabra» y no «la palabra» porque, en *Miau*, los personajes dialogan poco entre sí, y casi, más que de comunicación, podría hablarse de *incomunicación* entre ellos. Pero, tal vez por aquello de que (como se decía en una vieja película) «nadie habla de uno tan bien como uno mismo», el autor nos hace continuamente testigos privilegiados de lo que sus personajes callan (de lo que piensan y sienten): unas veces mediante la reproducción en estilo directo (ED) de largos monólogos nunca pronunciados en voz alta; otras, mediante el llamado estilo indirecto libre (EIL), que alterna y mezcla continuamente con sus observaciones y comentarios de narrador omnisciente³. Y esta se convierte para nosotros, a lo largo de la novela, en la mejor manera de conocerlos, porque además de sus actos y sus palabras (hechos objetivos, objetivables), su «voz interior» nos revela su verdad personal más íntima.

De este modo sabemos, por ejemplo, que Víctor Cadalso es un consumado mentiroso, algo que otros personajes de la novela sospechan, pero que ninguno podría demostrar fehacientemente; conocemos el ciego amor de Abelarda por su cuñado cuando ningún otro miembro de su familia puede sospecharlo todavía; o asistimos al milagro de escuchar al mismísimo Dios hablando con Luisito Cadalso... En todos los casos, aunque en unos de forma más evidente que en otros (Víctor, doña Pura, Murillito), Galdós ha seleccionado sobre todo, del lenguaje coloquial (y del popular), aquello que (dentro de unas exigencias mínimas de verosimilitud) mejor le servía para caracterizar individualmente a sus personajes. Veámoslo...

VÍCTOR es un personaje esencialmente activo; el único, en toda la novela, que tiene un cierto control sobre la realidad y sobre su propio destino. Acorde con su personalidad, Galdós le dota de un peculiar comportamiento comunicativo: confía en sí mismo y en el poder de su palabra; toma la iniciativa en la comunicación y reclama la atención y respuesta de sus interlocutores, imponiéndoseles personalmente y actuando sobre ellos. En esto coincide con doña Pura, su suegra. De hecho, los dos presentan dentro de la novela el grado mayor de agresividad verbal: la una, desde su pragmatis-

² Vid. Roberto G. Sánchez, «El sistema dialógico» en algunas novelas de Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 235, 1969, pp. 155-167.

³ Vid., al respecto, A. Sánchez Barbudo, «Vulgaridad y genio en Galdós (El estilo y la técnica de *Miau*)», *Archivum* (Oviedo), 7, 1957, pp. 48-75: «es típico de él [de Galdós] que al observar y comentar lo haga desde el plano mismo en que ese personaje se encuentra; que nos transmita Galdós sus impresiones de autor, para no desentonar, con lenguaje análogo al que el personaje usaba en sus monólogos» (p. 55); «al decir, en síntesis, lo que éstos en un determinado momento han pensado o hablado, Galdós a menudo trata de darnos no sólo el contenido de esas ideas o sentimientos, sino también su *tono*» (p. 64); «lo externo que él describe, suele ser muy común y estar pintado en gran parte con los ojos con que todos lo ven, con el lenguaje de todos» (p. 68).

mo inapelable; el otro, desde su conciencia de superioridad y dominio del arte de la oratoria. Su lenguaje, sin embargo, aparece individualmente diferenciado.

A Víctor corresponden, por ejemplo, en la novela, el mayor número de *interrogaciones retóricas* (pese a su nombre, uno de los recursos de interacción más frecuentemente usados en la conversación); su hablar está plagado de ellas; le sirven para dar un aire de objetividad-sinceridad a sus argumentaciones y así «engatusar» mejor a sus interlocutores, a quienes miente y manipula hasta extremos que sonrojan al lector. Sus intervenciones tienen con frecuencia un cierto tono ensayístico; y aparecen estructuradas y formalizadas con tal perfección y corrección, que, si no nos sonaran a Víctor Cالدالو, diríamos que este personaje habla «como un libro abierto», y no como común mortal. Veámoslo en un fragmento:

—No sé qué responderte (afectando una confusión bonita y muy del caso). Si te digo que sí, miento; y si te digo que no, miento también. Y, habiéndote asegurado que te quiero a ti, ¿en qué juicio cabe la posibilidad de interesarme por otra? Todo ello se explicará distinguiendo entre un amor y otro amor. Hay un cariño santo, puro y tranquilo, que nace del corazón, que se apodera del alma y llega a ser el alma misma. No confundamos este sentimiento con las ebulliciones enfermizas de la imaginación, culto pagano de la belleza, anhelo de los sentidos, en el cual entra también por mucho la vanidad, fundada en la jerarquía de quien nos ama. ¿Qué tiene que ver esta desazón, accidente y pasatiempo de la vida[,] con aquella ternura inefable que inspira al alma el deseo de fundirse con otra alma, y a la voluntad el ansia de sacrificio...? (p. 178)⁴.

Prácticamente todas las características de esta intervención hablada apuntan hacia una clara *actitud intelectual* (no exenta de arrogancia) en el personaje: desde el predominio absoluto de sustantivos *abstractos* (no hay, en todo el fragmento, ninguno que no lo sea) hasta la abundancia de *verbos* (o *locuciones verbales*) *de estado y subjetivos* («saber, asegurar, haber la posibilidad, interesarse, explicar, distinguir...»); desde la *trabazón del período y la progresión lógica de la información* (que se apoya en el procedimiento de pregunta-respuesta y utiliza nexos de relación coordinantes y subordinantes) hasta el empleo de *léxico poco familiar* («en qué juicio cabe» —en vez de «en qué cabeza...»—, «culto pagano», «anhelo», «jerarquía», «inefable...»); desde las *anáforas, paralelismos* («Si te digo que sí, miento; y si te digo que no, miento también») y *sinonimias* (cariño «santo, puro y tranquilo»; «ebulliciones..., culto..., anhelo...»; «desazón, accidente y pasatiempo» de la vida), figuras todas de repetición (lé-

⁴ Haré todas las citas de *Miau* por la ed. de Robert J. Weber, Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1979. Aparecerán entrecomillados los fragmentos que tomo de monólogos o reproducciones en estilo directo (e incluso, quizá, alguno de estilo indirecto libre), que aparecen así también en el texto galdosiano que manejo.

xica, sintáctica y semántica, respectivamente) con las que precisa y subraya su idea con cierta complacencia, hasta el perfecto empleo de la *paradoja* («un amor y otro amor»; «si te digo que»...); desde los *epítetos valorativos* («santo, puro, tranquilo, enfermizas, inefable...») hasta las intencionadas *gradaciones* («que nace del corazón, que se apodera del alma y llega a ser el alma misma»)... Todo, en fin, incluido el *ritmo lento, armonioso y progresivo*, marcado por la sintaxis y las pausas, nos habla de un estilo oratorio al que el lenguaje espontáneo es muy poco propicio si no se mantiene «la cabeza fría» y se domina el arte de la palabra.

Para cualquiera más avisado (o menos enamorado) que Abelarda, con quien habla en este fragmento, su estilo y su lenguaje traicionarían su verdadero estado de ánimo y sus auténticas intenciones; pero Víctor es como un camaleón: llegado el momento, o viendo en peligro sus intereses, es capaz de cambiar y adaptar su registro a las nuevas circunstancias, y lo hace, además, con buen instinto.

DOÑA PURA, en cambio, no tiene dobleces; con ser, como el de su yerno, impositivo y agresivo su lenguaje, tiene un repertorio de recursos mucho más limitado y actúa exclusivamente en la esfera (muy reducida también) de su cotidianeidad. Es mujer de genio vivo, palabra alta y juicios despiadados y rotundos. Sus preguntas, mucho menos retóricas que las de Víctor, se convierten con frecuencia en *órdenes o reproches a su interlocutor*:

—¿Por qué no comes? ¿Qué tienes? ¿Qué cara es esa de carnero a medio morir? ¿Por qué no quieres venir al Real? No me tienes la paciencia. Vístete, que nos vamos enseguida (p. 204);

para sus comparaciones, *echa mano de la evidencia empírica más cercana*:

—Pues sí (alzando el grito), tú debías ser ya Director, **como esa luz...**;

llama a las cosas por su nombre:

—... y no lo eres por mandria, por apocado, porque no sirves para nada, vamos, y no sabes vivir...;

y su lenguaje, que huye de las abstracciones, tiene tal fuerza plástica, que no puede por menos que calar hondo en el ánimo de sus interlocutores:

—... Las credenciales, señor mío, son para los que se las ganan enseñando los colmillos. Eres inofensivo, no muerdes, ni siquiera ladras, y todos se ríen de ti ⁵.

⁵ Todo esto (y algo más) asestó de corrido doña Pura a su marido: las tres citas son de la p. 88.

Baste, como demostración de la adecuada selección lingüística que hace Galdós para sus personajes, con estos ejemplos y unas pocas notas de urgencia añadidas...

En el extremo contrario a Víctor y doña Pura se encuentran los personajes que tienen menos fe en sí mismos, los más inseguros, frágiles y, por añadidura, infelices; los que no suelen hablar por propia iniciativa, sino, generalmente, por requerimientos de otro(s) y a modo de defensa inevitable de su intimidad o de su persona. Este es el caso de DON RAMÓN VILLAAMIL (al menos mientras está cuerdo), de su hija ABELARADA y del nieto, LUISITO CADALSO⁶, personajes volcados en sí mismos, con intensísima vida interior que contrasta con la insipidez de su realidad cotidiana: en ellos centra Galdós la mayor parte de sus largos fragmentos monologados y las intervenciones más frecuentes en estilo indirecto libre. A ellos, que sufren las mayores discordancias entre la realidad y sus deseos, corresponde el mayor número de *contradicciones* y de *suspensiones involuntarias de la frase*; a ellos, *el lenguaje más afectivo de toda la novela*. Además, Villaamil y su nieto aparecen caracterizados también por sus muletillas: el niño exclama continuamente: «¡contro!»; y al abuelo se le escuchan con frecuencia dos: «y ole morena» (irónico, enfadado), «y digo más».

Para conseguir la identificación rápida y segura de otros personajes (secundarios y con pocas intervenciones habladas), Galdós recurre a la caracterización convencional, mediante recursos muy visibles y fáciles de reconocer. Lo hace con SILVESTRE MURILLO, que es «el chico más aplicado de la escuela y el mejor amigo que Cadalso tenía en ella» (p. 62), a quien su padre había destinado a abogado (o quién sabe si ministro); en su boca pone el autor una cierta retórica adulta y alguna fórmula del lenguaje administrativo:

—Como tú eres así tan poquita cosa, es a saber, que no achuchas cuando te dicen algo, vele ahí por qué no te guarda el respeto (p. 63);

la deformación de palabras que no conoce o no entiende:

—Viven de chuparle la sangre al pobre (...). Mi mamá las llama **las arpidas** (p. 63) [epéntesis d],

y, sobre todo, numerosos vulgarismos fonéticos que solemos disculpar en los niños: «maera» (*síncopa*), «Caarso» (por «Cadalso»: *síncopa* y cambio de l por r), «tié», «mu» (*apócope*), «presonas» (*metátesis*), «el rispeto», «sacabaron las quistiones» (cambio y pérdida de vocales), «un disinificante» (adición y sustracción de sonidos), «clos» (adapta-

⁶ En realidad, durante muchas páginas, el niño sólo monologa: con *Canelo*, el perro de su vecina; con Dios, a quien ve «en sueños» (en sus ataques tal vez epilépticos); e incluso, dormido, con su tía, que está también, más que dormida, fuera de sí y de lo que le rodea (pp. 246-247).

ción fónica de *clowns*)... Lo hace con el SEÑOR MENDIZABAL, a quien encontramos, lacónico y sentencioso, intentando reproducir como juicio propio lo que en la prensa ha leído y perdiendo el hilo (y la palabra) en el intento; con DOÑA PACA, señora de Mendizábal, a quien nos presenta en verborrea afectiva e intranscendente; con PANTOJA, probo funcionario que sabe guardar las precauciones de palabra que su cargo exige... y hasta con DIOS⁷.

USO LITERARIO DEL LENGUAJE COLOQUIAL EN *MIAU*

Como ya hemos explicado, dadas las limitaciones del texto escrito-literario, el autor no intenta reproducir con exactitud el lenguaje oral-coloquial, sino que ha de conformarse con *imitarlo con verosimilitud* prescindiendo de muchos de sus fenómenos más característicos: justamente esos que están más directamente vinculados a la oralidad y sería inadecuado trasladar al texto. Lo que hace, entonces, el autor es plasmar del lenguaje coloquial (de entre aquellos que pueden ser incorporados sin dificultad al texto literario) unos pocos mecanismos que aparecen sistemáticamente en él, lo suficientemente representativos como para permitir la identificación inmediata, por parte del lector, del registro imitado pasándole inadvertida la técnica selectiva empleada. En *Miau*, Galdós se vale particularmente de uno, seguramente —como se ha dicho— el más representativo (y colorista) del lenguaje conversacional espontáneo: *la expresividad* en sus más diversas manifestaciones.

Expresividad

Podemos definir la expresividad como la huella que queda en la comunicación lingüística de la afectividad del hablante, por la cual éste se convierte a su vez, para su interlocutor, en «referente» de la comunicación. Como, en sentido estricto, todo acto de habla comporta siempre una cierta (o incierta) actitud del emisor, podemos afirmar que la afectividad actúa como un auténtico *principio de organización discursiva* en el colo-

⁷ Pero Dios, personaje que nace de la imaginación enfermiza de Luisito Cadalso y que tiene por ello, en la novela, un comportamiento lingüístico muy peculiar e interesante desde el punto de vista técnico, merece (nos parece) mención aparte. Como personaje, Dios habla «como Dios»; es decir, (más o menos) como lo que es: se somete, pues, al mismo principio de adecuación que el resto de los personajes de la novela. La diferencia está, en este caso, en que mientras que todos los demás son creación del autor (y a las exigencias literarias del autor adaptan su comportamiento lingüístico), éste lo es del niño; y aunque le dice lo que el crío quiere o necesita oír, se comporta y habla como un adulto (en registro familiar, eso sí), con un dominio del lenguaje que en modo alguno corresponde a Luisito Cadalso: con empleo correcto del imperativo de plural, por ejemplo: «Largo; *idos* de quí y dejadme en paz» (p. 279). El lector no puede dejar de pensar que Dios no es, al fin y al cabo, sino el propio niño hablándose a sí mismo, y en un lenguaje que no le corresponde.

qu coast; tal vez —como se ha dicho—, el principal. Su resultado, lo que llamamos *expresividad*, puede apreciarse, sobre todo, en tres aspectos:

- a) en la modalidad oracional,
- b) en la construcción sintáctica del mensaje y
- c) en el énfasis semántico.

1. De los tres, el primero, que experimenta una notable ampliación en el coloquio, depende muy directamente de los fenómenos prosódicos de la oralidad y no alcanza buen reflejo en el texto escrito. Galdós utiliza continuamente como índice de expresividad la *modalidad exclamativa*; y maneja con soltura la más versátil de todas, la *modalidad interrogativa*, que tiene la ventaja de funcionar como deíxis enunciativa de los interlocutores y permitir variadísimos matices de sentido vinculados a su contexto general de comunicación: ya hemos visto algunos ejemplos entre las llamadas interrogaciones retóricas que nos han servido para caracterizar el lenguaje de Víctor Cadalso y de doña Pura. Añadidos a cualquier frase de cualquier modalidad, los puntos suspensivos ayudan a Galdós a sugerir al lector una cierta actividad emocional en las palabras de sus personajes: es este, sin duda, un recurso-comodín para el autor, que lo utiliza continuamente en *Miau* (y, en general, en sus novelas).

2. Galdós imita con acierto (y con restricciones, pues no llega al anacoluto, por ejemplo) la *organización sintáctica subjetiva* característica del mensaje coloquial, que se refleja particularmente en la construcción, el orden (y la amplitud) de la frase, que tiende a la dislocación, a la condensación expresiva y a la liberación sintáctica de sus partes.

a) Sus personajes —como se suele hacer en la lengua coloquial— organizan su enunciado en torno a aquello que les interesa destacar del conjunto cara a sus interlocutores (mediante procedimientos convencionales de tematización):

—Pues también Posturitas es un buen mico (p. 63).

—Sí, sí, lo que es a descarado no te gana nadie (p. 141).

No, lo que es el niño no sale de aquí (p. 346, doña Pura).

—Es un ratón lo que Posturas echa por la boca (p. 247, Cadalsito);

y alteran el orden lógico de los elementos de la oración (*hipérbaton*), dando relieve al elemento desplazado:

—Quién podrá ser, no lo sé; pero el traidor existe, no lo dudes (p. 259, Villaamil) [anticipación del OD].

—Si no te distrajeras tanto con el álbum de sellos, más aprovecharías (p. 278, Dios).

—No, papá, malo no es (con mucho calor), **malo** no (p. 289, Abelarda).

¡Qué mujeres, Dios santo! Prendarse de un zascandil porque tiene la cara bonita, sin reparar... *Y que él la desprecia*, no hay duda (p. 384, Villaamil).

—De esto, ni una palabra a Víctor, que es muy perro y me puede parar el golpe (p. 268, Villaamil).

b) Muestran con frecuencia tendencia (espontánea y generalizada en la lengua conversacional) a reducir su expresión a lo afectiva e informativamente imprescindible, lo cual explica, con ayuda del contexto, las voluntarias e involuntarias elipsis en sus palabras:

—No le gustan más que las doncellitas tiernas.

—Pues de broma ha dicho usted la verdad. **De quince a veinte. Lo demás para bobos** (p. 330, Argüelles).

—**Lo que es yo... ¿Allá?... Estás tú fresco.** (p. 352, Milagros).

«¡Contro! —pensó muy asustado—, **me va a dar aquello..., me va a dar, me da...**» (p. 80, Cadalsito).

¡Contro, **si yo le cojo...**! (p. 83, Cadalsito),

y, sobre todo, la abundancia de *oraciones condensadas* o reducidas a lo esencial. Lo esencial suele ser una simple interjección o un elemento nominal (sustantivo, pronombre, forma verbal no personal), al que el personaje confiere independencia de enunciado completo (desde el punto de vista de la comunicación) y un mayor relieve. El procedimiento permite la expresión de una gran variedad de matices emotivos, desde la alegría incontinente de doña Pura ante la perspectiva de una herencia indirecta con la muerte del tío de Ponce:

Corrió doña Pura al despacho, donde estaba Villaamil.

—El **Viático...**, ¿no te enteras? (p. 193),

a la ira:

—Vamos, ¿a que le coloco yo a usted si me atufó?

—¡**Tú..., tú! ¡Deberte yo a ti...!** (p. 142, Villaamil).

—¿De dónde sacas, majadero, que yo me forje ni la milésima parte de una condenada ilusión? ¡**Colocarme a mí!** (p. 139, Villaamil),

pasando por la incredulidad:

¿**Usted Dios, usted...**? Ya quisiera... (p. 81, Cadalsito),

el desdén:

—Mira qué sílfide está doña Pura. Se ha traído toda la caja de polvos.

—Pues **¿y la hermana con su cinta de terciopelo al cuello?** Si las tres traen cinta negra, no les faltará el cascabelito para estar en carácter (p. 262, espectadores del Real),

la turbación:

—Ya sé, ya sé que ha hecho usted unos estúpidos versos y unos mamarrachos ridiculizándome...

—¿Yo?... **Don Ramón...** ¡qué cosas tiene! (p. 317, Guillén),

el estupor, la conmoción:

Por fin, murmuró: «¿**Víctor...**, tú?» (p. 131, doña Pura).

«**Víctor aquí... Víctor otra vez en casa!** Este hombre nos trae alguna calamidad» (p. 131, Villaamil).

¡**Ascenderte!** ¿Qué dices? (p. 141, Villaamil),

el asombro hiperbólico:

—A Guillén le encajamos en Guerra.

—¡**Madre de Dios! ¡Un cojo en Guerra!** Mejor es en Marina (p. 256, Villaamil),

el horror, el lamento, el reproche:

—Y basta que sea yerno tuyo y que viva bajo tu techo, para que algunos crean que vas a la parte con él.

—¡**Yo... con él!** (horrorizado). Ventura, no me digas tal cosa (p. 222, Villaamil).

Abelarda tendió un brazo, que parecía de hierro, y de la primera manotada le cogió de lleno a Luis toda la cara...

—¡**Ay, hijo de mi alma!... ¡Mujer!** (p. 343, doña Pura),

etcétera, y Galdós lo utiliza tanto más cuanto más al límite se encuentran sus personajes. Reducidas a la expresión de lo esencial, tiene lugar en este tipo de expresiones una condensación de énfasis en la que la ausencia de precisiones de tiempo, modo y persona confiere un cierto valor de carácter general a lo expresado.

c) Aunque, en la conciencia de los hablantes, la imagen verbal gira en torno a una intención de comunicación bien definida, la necesidad de progresar de forma lineal en la transmisión oral les fuerza, paradójicamente, a expresarse como «a golpes de subje-

tividad» y con menos precisión lógica que en el lenguaje «formal». Galdós refleja bien esta característica coloquial, valiéndose de dos de sus procedimientos más usuales: de los llamados *conectores no específicos*: nexos de relación (descritos habitualmente como coordinantes o subordinantes) cuya función primordial es la de enlazar (afectiva, pero oscuramente a veces) lo que se dice con lo que se viene diciendo, aun cuando no siempre se puede precisar una relación «lógica» entre las partes:

—No puede usted figurarse, Federico, lo mal que le sienta a mi marido la ociosidad...; vamos, que no vive. ¡Ya se ve, acostumbrado a trabajar desde mozo!... Y que le conviene también colocarse para los derechos pasivos. Figúrese usted... (p. 115, doña Pura).

—¡Dios mío! ¡Que viva yo para ver estas cosas! (p. 141, Villaamil).

—¡Ah, qué hombre! Era una pólvora. Pues también el amigo Madoz las gastaba buenas (p. 310, Villaamil).

—No tiene más sino que bracea demasiado, y, francamente, la ópera es para cantar bien, no para hacer gestos.

—Pero no nos descuidemos (dijo Pura). En noches así, el que se descuida se queda en la escalera.

—¡Quíá!... ¿Pero no creéis que Guillén o los chicos de Medicina nos guardarán los asientos? (p. 86, Milagros),

y de la *imitación de sintaxis parcelada* del coloquio, por la que se presenta de forma fragmentaria, «impresionista» (mediante la segmentación o la yuxtaposición) esa unidad de sentido que está en la base de las intervenciones de sus personajes:

—Luisín, bobillo, estoy aquí. (...) ¡Qué tontín! Pasas sin decirme nada. Aquí te tengo la merienda. Mendizábal fue a las diligencias. Estoy sola, cuidando de la oficina por si viene alguien. ¿Me harás compañía?

—¿Le lleva recados...? ¿Cartas...? ¿Y a quién? ¿No sabes? (p. 203, Abelarda).

—¿Y el Ministro...? ¿Le has visto? (p. 117, doña Pura).

d) El hablante, que progresa en su enunciación a partir de una base conceptual subjetiva, puede encontrarse que, a medida que fluyen sus palabras, una o varias ideas nuevas, recuerdos, sinestesias o emociones, por ejemplo, interfieren en el contenido de su comunicación. Cuando esto ocurre, el núcleo comunicativo se amplía o se reduce, de acuerdo con las necesidades subjetivas del hablante. Para Galdós es particularmente útil la *suspensión de la frase*, recurso que emplea continuamente en *Miau*, pues es también muy versátil en la expresión de matices emotivos. A veces, la suspensión refleja simplemente los titubeos propios de una turbación no deseada:

—Y si yo te dijera... vamos a ver (palideciendo), ¿si yo te dijera que no quiero a Ponce?...

—**Ahí tienes tú una cosa...** Vamos (balbuciendo), una cosa que me produce el efecto de un porrazo en la cabeza... [...] Porque cuando se aborrece a un hombre, como me aborreces tú a mí... (confuso y sin saber a qué santo encomendarse), **no se le dice nada que pueda extravíarle respecto a...**, quiero decir, respecto a los sentimientos de la persona que le aborrece, **porque podría suceder que el aborrecido...** No, no atino a explicarte lo que siento (p. 206, Abelarda y Víctor).

La suspensión es a veces sólo momentánea, y el hablante acaba completando su expresión (aunque sea de forma inesperada o con aquello que hubiera preferido no decir):

—Sí, hijo mío, bienaventurados los brutos, **porque de ellos es el reino... de la Administración.** (p. 93, Villaamil).

—Parece **mentira que detrás de esas pupilas haya... lo que hay** (p. 190, Abelarda).

—Te amo, te amo, y te amaré siempre, sin esperanza, **porque no puedo aspirar a poseer tan... rica joya.** Insultaría a Dios si tal aspiración tuviese... (p. 299, Víctor, que miente descaradamente).

—Qué personaje de campanillas entrará en el despacho del Ministro con cara feroce diciendo: «**De aquí no me muevo hasta que me den... eso?**»? (p. 210, Villaamil).

—¿Que dónde les encierro?... Todo lo quieres saber. **Pues les encierro... donde me da la gana.** ¿A ti qué te importa? (p. 359, Dios);

pero en su mayoría, los ejemplos presentan la sintaxis y (con ella) la información bruscamente interrumpidas, como reflejo unas veces de la exaltación emocional en que se encuentran los personajes:

—Tonto, y me desprecias a mí por ella; **a mí, que me dejaría matar por...** Mamá, mamá, yo quiero ser monja (p. 247, Abelarda).

—¡Qué mujeres, Dios santo! Prendarse de un zascandil porque tiene la cara bonita, **sin reparar...** Y que él la desprecia, no hay duda (p. 384, Villaamil);

otras, de aquello que, compartido y consabido, no precisa de más palabras para el interlocutor-cómplice:

—¡Ah!... Noticia fresca... Pero dime, **¿crees tú que Víctor, por ese lado...?** (p. 254, Villaamil); como reflejo del temor a decir lo que se desearía no pensar siquiera, o de desinterés.

—Estamos como queremos, sí... Tenemos cerrado el horizonte por todas partes. **Mañana...**

—Dios nos nos abandonará (...). Estoy tan acostumbrada a la escasez, que la abundancia me sorprendería y hasta me asustaría... **Mañana...**

No acabó la frase ni aun con el pensamiento (p. 89, Villaamil y doña Pura);

del especial efecto que se desea causar en el/los interlocutor/es:

—Usted estará cortado para quien guste; no me meto en eso. Pero lo que es Abelarda, lo que es Abelarda...

Ponce le miró serio también, esperando el final de la frase, y la insignificante bajó la vista hacia su labor de costura.

—Digo que lo que es ella no está cortada para usted. Y lo sostendré contra el que opine todo lo contrario (p. 199, Víctor),

etcétera.

Otros ejemplos nos muestran la intercalación de paréntesis subjetivos o asociaciones nuevas, rompiendo la linealidad de la expresión y ampliándola:

—Me ha dado la corazonada..., ya sabes tú que rara vez me equivoco..., la corazonada de que en lo que resta de mes te colocan (p. 72, doña Pura).

—¿No sabe? A Cañizares, ¿se acuerda usted?, el que estaba en Propiedades, aquel a quien llamábamos don Simplicio, le han dado las doce mil. ¿Ha visto usted polacada mayor? (p. 215).

—Porque... verás, me alegro de tener esta ocasión de decírtelo; eso te perjudica (p. 222, Pantoja).

Este sitio sí que es de primera... Pero no, me verían los guardas de Consumos, que están en esos cajones, y quizás... son tan brutos... me estorbarían lo que quiero y debo hacer... (p. 381, Villaamil).

3. Pero en lo que Galdós se muestra realmente maestro es en la reproducción de los *recursos de realce y énfasis*, con los que el hablante, obedeciendo a su personal impulso, destaca cara a su interlocutor una parte de su enunciado o su propia actitud de comunicación. Es este un rasgo de expresividad que ofrece en el lenguaje coloquial la máxima diversificación y que aparece en prácticamente todos los personajes galdosianos (y no sólo de *Miau*); es, sin duda, uno de favoritos del autor, junto con el recurso al cliché. La razón radica seguramente en que tales procedimientos (más léxicos que sintácticos) «colorean» siempre de forma adecuada el lenguaje, permitiendo al lector identificar con facilidad el registro usado por los personajes (casi siempre el popular) e instalarse en él.

a) Como ocurre continuamente en la vida real, los personajes galdosianos hacen especial hincapié en *destacar cara a su interlocutor su participación subjetiva en el juicio emitido*, lo cual no es, a su vez, más que un modo de mejor imponerse personalmente a él; de ahí el énfasis en la expresión del pronombre personal sujeto:

—No hay tal; no señor (...). Porque, mediador entre el contribuyente y el Estado, debo impedir que ambos se devoren, y no quedarían más que los rabos si yo no los pusiera en paz,. Yo formo parte de la entidad contribuyente, que es la Nación; yo formo parte del Estado,

como funcionario. Con esta doble naturaleza, yo, mediador, tengo que asegurar mi vida para seguir impidiendo el choque mortal entre el contribuyente y el Estado... (p. 140, Víctor);

la presencia del pronombre (dativo) afectivo:

—¡Pobre hijo!, **me** le traen todo el santo día hecho un carterito (p. 74, Sra. de Mendizábal);

y las numerosas expresiones de *autoafirmación personal* que salpican su conversación superponiéndose a la modalidad expresiva del enunciado: desde las más claras, asumidas en primera persona:

—**Lo que yo le digo a usted:** mientras no venga la escoba grande... (p. 128, Mendizábal),

a otras mucho más sutiles, en que la autoafirmación se encubre a veces bajo supuestas necesidades, órdenes, o preguntas que, obviamente, no esperan respuesta:

—Yo, **si he de decir verdad**, deseo que le coloquen porque esté ocupado, nada más que porque esté ocupado. **No puede usted figurarse**, Federico, lo mal que le sienta a mi marido la ociosidad (p. 115, doña Pura).

—Lo primero es la fe, **¿sí o no?** (p. 129, Mendizábal).

—Merezco, **¿sabes qué?**, pues que el Ministro me llame, me haga arrodillar en su despacho y... (p. 336, Villaamil).

—Ya lo creo que es importante. **¡Figúrese usted!** (p. 116, doña Pura);

bajo argumentos de tipo general, mediante la expresión de lo consabido:

—Es que también él se calza a una momia... sí... **¿no sabía usted?** (...) Eso lo saben hasta los perros... y ella le protege, le regala cada dos años su ascensito (p. 330, Argüelles).

—Mírate en el espejo de Cucúrbitas; él **será todo lo melón que se quiera**, pero verás cómo llega a director, quizás a Ministro (p. 187, doña Pura),

e incluso en auténticas atribuciones (gratuitas) al interlocutor, que le hacen cómplice en la ponderación del juicio (como no podía ser menos, Víctor es un maestro en el empleo de este recurso «retórico» de autoafirmación):

—Con licencia no...; es decir..., he tenido un disgusto con el jefe. Salí sin dar cuenta a nadie. **Ya conoce usted mi carácter**. No me gusta que nadie juegue conmigo... Ya le contaré (p. 132, Víctor).

—**Yo seré todo lo malo que usted quiera; pero**, en medio de mi perversidad, tengo una manía, vea usted (p. 149, Víctor).

—Soy muy desgraciado... **No lo sabes tú muy bien.** Aquí me tienes arrastrado por un vértigo de pasiones insanas (p. 205, Víctor).

Además, la *negación enfática*, de la que se pueden recoger numerosísimos ejemplos en *Miau*, es otro de los recursos de realce favoritos de Galdós. Veamos alguna:

- De seguro ha hecho alguna pillada y viene a que tú se la tapes.
- ¡Yo! ¡**Como no se la tape el moro Muza! A buena parte viene...** (p. 134, Villaamil).
- La cédulas personales no se cobraban **ni a tiros** (p. 140, Víctor).
- No quiero oírte, no quiero verte **ni en pintura** (p. 142, Villaamil).
- Pero estoy deseando que se largue de mi casa. De su mano **ni la hostia** (p. 222, Villaamil).
- ¡**Qué se ha de morir, hombre!** No pienses en eso (p. 248, Abelarda).
- Si usted va allá y lo manda pegando un bastonazo fuerte con ese palo en la mesa del Ministro...
- ¡**Quiá!** No hacen caso (p. 356, Dios).

c) Pero el recurso expresivo mejor y más abundantemente representado en *Miau* es, con mucho, la *intensificación afectiva* de la cantidad o de la cualidad, mediante procedimientos que van desde la modificación o la derivación morfológica al aprovechamiento del llamado «discurso repetido» (clichés, locuciones...), pasando por recursos más propiamente sintáctico-semánticos y por el empleo de ciertas figuras de pensamiento (gradación, hipérbole, metáfora y comparación, principalmente).

Entre los morfológicos, además de ciertas *modificaciones expresivas en la forma de las palabras* (pasmarotas, p. 86; *cojitranco*, p. 317...) y de la *prefijación* («requema», p. 323; recondenadas, p. 335; requetebien, p. 340...), el más utilizado por los personajes galdosianos es el de la *sufijación*. Sufijación peculiar y clásica en el caso de los superlativos, aumentativos y despectivos:

- Sea mil y mil veces enhorabuena, **queridísimo...** (p. 340, Villaamil).
- ¡Ah, Villaamil, qué **honradísimo** es! (p. 88, doña Pura).
- ¿Es de oposición?
- No; **ministerialísimo**, pero disidente, ahí está el chiste (p. 268, Villaamil).
- Nada de **casorios** (p. 279, Dios).
- ¡**Valiente bicharraco!**... (p. 324, Villaamil).
- Pues si esas muñe**onas** supieran arreglarse y pusieran todos los días, si a mano viene, una cazuela de patatas... (p. 75, Sra. de Mendizábal).
- Si, después de todo, su yerno de usted es un cursi... así como suena, un **cursilón** (p. 328, Argüelles).
- Total, que saqué una **millonada** para el Tesoro (p. 140, Víctor).
- ¡Vaya con el Señorón aquel...[...]**!** ¡Si sería el anciano ciego que le quería dar un **bromazo...**! (p. 84, Luisito);

y siempre rentable en el uso del diminutivo afectivo, abundantísimo en *Miau* (y en general en Galdós). Prácticamente todos los personajes lo usan, como es corriente en el habla cotidiana con los niños, para hablar con Luisito Cadalso o para referirse a él:

—Luisín, bobillo, estoy aquí. (...) ¡Qué tontín! Pasas sin decirme nada (p. 64, Sra. de Mendizábal).

—Pues ve, hijo, ve corriendito, y te estás abajo un rato, si quieres (p. 68, doña Pura).

—No estudies, corazón, que lo que quieren es secarte los sesitos. No hagas caso; tiempo tienes de echar talento (p. 165, tía Quintina) .

—Tú vas a ser curita (p. 279, Dios).

—A ver: saque usted toda la ropita de mi hijo para juntarla con la mía (p. 346, Víctor).

—...sólo que... por lo que pueda suceder, me encomiendo a Dios y a san Luisito Cadalso, mi adorado santín... (p. 390, Villaamil);

(en correspondencia, también el niño los emplea con cierta frecuencia: *tiíta*, *abuelito...*); aparece, además, el diminutivo «de autocomplacencia»:

—Rico, no... Ahorrillos (p. 149, Víctor).

—Y cuánto gozo yo viéndoles tan afanados, y considerando a las Miaus tan aturdiditas... (p. 382, Villaamil),

el intensificador:

—Eso es, lo mejorcito que tienes; estropéalo donde no le puedes lucir (p. 302, doña Pura).

—Parece que es [Dios], porque lo sabe todito... (p. 128).

—¿Es que te da ahora el antojillo de seguir viviendo, cobarde? (p. 367, Villaamil);

el despectivo:

—¿Pero es de veras que te casas con ese pajarito frito de Ponce? (p. 172, Víctor),

y, sobre todo, el diminutivo irónico, salpicado con sabiduría por todo el texto y en boca de prácticamente todos los personajes:

—¡Patatas ellas; pobrecitas! (p. 75, Sra. de Mendizábal).

—No te lo puedo decir; pero me consta que ha venido a recomendárselo un diputado de la provincia en que servía la alahajita de tu yerno. (...) El Jefe le enseñó las vacantes de provincias, y tu yernito se dejó decir con arrogancia que a provincias no iba ni atado (p. 223, Pantoja).

—¡Vamos; tengo entre la familia una reputacioncita...! (p. 295, Víctor).

—¿Quién recomendó a Víctor Cadalso para que echaran tierra al expediente y encimita le encajaran un ascenso? (p. 327, Sevillano).

—Yo te aconsejo que lo mires despacio, que lo estudies, pues para eso te da el Gobierno un sueldo, sin ir a la oficina más que un ratito por la tarde, y eso no todos los días... Y que tus hermanitos lo estudien también con el biberón de la nómina en los labios (p. 337, Villaamil).

Entre los recursos de intensificación más propiamente sintácticos, Galdós recurre continuamente al *superlativo iterativo* (o de reiteración léxica, en sentido amplio), a veces reforzado (con partículas, sufijos o fórmulas fijadas), y muy útil en ocasiones —como afirma Lamíquiz⁸— para superlativizar expresiones semánticamente completas y lógicamente absolutas (que no pueden, en rigor, ser «superlativizadas»):

—Pero aunque estoy **convencido** de que no consigo nada, **convencidísimo**, sí... (p. 100, Villaamil)

—«**Jamás** hice ni consentí un chanchullo, **jamás**, Señor, **jamás**» (p. 284, Villaamil)

—Me pasan cosas **muy gordas**, **pero muy gordas**. (...) Mi tío está **muy malo**, **pero muy malo**. (...) **Muy malo**, **muy malito**... (p. 192, Ponce)

—Sea **mil y mil** veces enhorabuena, **queridísimo**... (p. 340, Villaamil)

—Que tengo que ser cura... ¿ves? **lo mismo**, **lo mismito** (p. 369, Luisito)

—Yo me alegraré mucho y hasta **las aplaudiré** desde allá; **vaya si las aplaudiré**» (p. 379, Villaamil).

Es corriente también el empleo de la *expresión figurada*, generalmente fosilizada, y de *locuciones intensificadoras*:

—Y de seguro que esta noche las tres lambionas se irán también **de pindongueo** al teatro. (...) El día que les cae algo, aunque sea de limosna, ya las tienes **dándose la gran vida** y **echando la casa por la ventana** (pp. 74-75, Sra. de Mendizábal).

—Pero la Pellegrini **con tantos humos** no es **ninguna cosa del otro jueves** (p. 86, doña Pura).

—Viven ahora del **sable**. El buen señor **da unas estocadas... de maestro** (p. 262, Sra. de Mendizábal).

—Vean ustedes lo que saca uno de **quemarse las cejas** por estudiar algo que sirve de remedio a esta Hacienda moribunda... (p. 309, Villaamil).

—También él **se calza a una momia** [se acuesta con una vieja] (p. 330, Sevillano).

—Siempre te descuelgas por aquí cuando estamos **con el agua al cuello** (p. 147, doña Pura).

8 «El superlativo iterativo», *Boletín de Filología Española*, 38 y 39, 1971, pp. 15-22.

- Y que las hay **de buten** (p. 256, un subalterno).
- Es que... (...) quiero darle un parabién bien dado... una enhorabuena **de padre y muy señor mío** (p. 341, Villaamil).
- ... y la **mar de cirios**... (p. 365, Villaamil).
- ¡**Cuidado que** soportar esto treinta años!... (p. 377, Villaamil).
- Este sitio sí que es **de primera**... (p. 381, Villaamil).

Además de todas estas expresiones estereotipadas, la *proposición consecutiva* está también fijada con valor ponderativo y es procedimiento muy corriente, que permite una cierta libertad de elección por parte de los hablantes/personajes:

- Mia tú, *Caarso*, si a mí me dieran esas chanzas, de la galleta que les pegaba **les ponía la cara verde** (p. 62, Murillo).
- Se da una importancia, **que ni el Ministro**...
- Era tan asno, **que le ocupábamos en traer leña para la estufa** (p. 215, Argüelles).

Y fijados están también el *empleo irónico de ciertos adjetivos valorativos*, precediendo siempre al sustantivo (o al verbo):

- Lo que tiene usted que hacer (con cierta fatuidad) es aprender de mí.
- ¡**Bonito** modelo! (p. 142, Villaamil).
- Valiente** mico nos han dado» (p. 182, doña Pura).
- Pues, ¿qué querías tú, que le mantenga yo el pico? **Bonitos** estamos para eso (p. 151, doña Pura);

y el de *adjetivos y sustantivos calificadores de carácter despectivo*, uso en el que es un experto Villaamil: «ese *badulaque* de Rubín» (p. 70), «ese *vigardón* de Montes» (*ibídem*), «*cojitranco* de los demonios», «un *escuerzo sietemesino*» (p. 324)...

En los momentos de mayor excitación emocional de sus personajes, Galdós recurre a la *insistencia* mediante la enumeración de sinónimos aproximados, que provocan generalmente una *gradación* en la expresión de lo ponderado:

- Nada de melindres de esperanza; nada de *si será o no será*; nada de debilidades optimistas (p. 101, Villaamil).
- ... y que no se me ocurre que me puedan colocar **ahora, ni mañana, ni el siglo que viene**... (p. 142, Villaamil).
- Y ese **estúpido jefe, ese animal, ese bandido**... (p. 144, Víctor).
- Farsante, pinturero, monigote**, me las pagarás... (p. 306, Abelarda).
- Al otro le daría yo el hachazo del siglo; pero **no basta un hachazo, ni dos, ni ciento... ni mil**. Estaría toda la noche dándole golpes y no le acabaría de matar (p. 307, Abelarda).

Y, siempre atento a los hallazgos expresivos del lenguaje hablado popular, el autor aprovecha con acierto el empleo de ciertas *figuras de pensamiento* que permiten la creatividad del hablante y propician la imaginación del interlocutor-lector. Por ejemplo, la *hipérbole*:

- ... porque mañana supongo que saldrá a repartir **dos arrobas** de cartas (p. 89, doña Pura).
- [El] Había tantas, tantísimas cartas, que no bajaban, según Cadalsito, de **un par de cuatrillones** (p. 96).
- ¡Tenlo por cierto. No me colocan **hasta el día del juicio por la tarde!** (p. 117, Villaamil).
- Ya ves cuán abatido está el pobre señor, [...]. **Se le puede ahogar con un cabello** (p. 127, Dios).
- ... el sombrero **del año del hambre** (p. 151, doña Pura).
- Eso sí, en arreglar los trapitos para suponer **no hay quien las gane** (p. 75, doña Pura).
- Alma más negra no echó Dios al mundo** (p. 351, Abelarda).
- Antes veremos salir el sol por occidente que a mí entrar en la oficina** (p. 170).
- Pero pronto le calé, y ahora me pongo en guardia, porque es el **hombre más malo que Dios ha echado al mundo** (p. 134, Villaamil) (más adelante, p. 237: el más malo y más traicionero que hay bajo la capa del sol).
- Como le asciendan antes que a mí, crea usted que **todo el Colegio de Sordomudos me tendrá que oír** (p. 326, Sevillano);

la *metáfora*:

- No, señor mío, **yo no voy al trapo rojo, sino al bulto** (p. 141, Víctor).
- Eres inofensivo, **no muerdes, ni siquiera ladras**, y todos se ríen de ti (p. 88, doña Pura);

sobre todo, del tipo «A es B»: «el expediente es *música*», p. 254, Pantoja; «¡Ah, qué hombre! Era *una joya*», 310, Villaamil; «Eres *un ángel*, no soy digno de ti», p. 180, Víctor) y muy particularmente la *comparación*, procedimiento muy popular y que puede sorprender, en sus diversas modalidades (igualdad, superioridad, inferioridad), con las más curiosas o disparatadas asociaciones:

- ... y ser tan delicado y tan de ley que estás siempre **montado al aire como los brillantes** (p. 88, doña Pura)
- Yo estoy **tan convencido de ello como de que ahora es de noche** (p. 101, Villaamil)
- Ya ves cuán abatido está el pobre señor, **esperando como pan bendito su credencial** (p. 127, Dios)
- Y **dormiré como un canónigo** (p. 134, Víctor)
- Son más feas que un túmulo** (p. 63, Murillo)
- Te digo que estos Villaamiles **son peores que la filoxera** (p. 74, Sra. de Mendizábal)

- Dice que Ponce es más tonto que quiere (p. 203, Luisito).
- ¡Cuánto más guapo es que Cucúrbitas y el propio Pantoja! (p. 372, Villaamil).
- Tiene peor ortografía que un perro (p. 71, Villaamil).

Otros recursos «coloquiales»

Pero nuestro trabajo no estaría completo si limitáramos este breve comentario sólo a los fenómenos de expresividad coloquial que refleja Galdós en su(s) novela(s) y no aludiéramos al menos a otros muchos recursos del lenguaje coloquial que, aunque utilizados con mucho menor profusión por su vinculación más directa con los mecanismos de la oralidad, aparecen en *Miau*, salpicados acá y allá, contribuyendo con su presencia a la verosimilitud del conjunto.

1. Gran parte de ellos responden a la tendencia espontánea del hablante al *menor esfuerzo* para alcanzar la comunicación, que actúa (como la afectividad) como un auténtico principio de organización discursiva en el coloquio. Esta tendencia, que no coincide exactamente con la de economía del discurso, se refleja sobre todo en el uso (relajado, peculiar y fluido) del canal de comunicación y en la expresión (poco precisa) del sentido global del mensaje.

1.a. Los vocativos, las *fórmulas de saludo y despedida*, e incluso las *de cortesía*, destinados en la actualización oral a facilitar el uso (apertura o cierre) del canal de comunicación, cuidadosamente seleccionados por Galdós, se convierten en recursos fundamentales de interacción en la novela y orientan con bastante precisión al lector acerca del carácter de los personajes: Víctor, oportunista y mentiroso, llama a doña Pura (que le desprecia) *mamá* (p. 134, por ejemplo) y a «la insignificante» Abelarda (a quien él desprecia), *alma mía y vida mía* (p. 291); la tía Quintina, que quiere hacerse cargo de Luisito, le llama *corazón* (p. 165), y la Sra. de Mendizábal, que le adora, *cielo, bobillo* (pp. 64 y 65); Villaamil y doña Pura llaman *hijo* al nieto, y cuando ésta se enfada con su marido le llama *señor mío* (p. 88); Milagros, que dependía de su cuñado, le hablaba con gran consideración:

—El huevo ése es para mi hermana, **si te parece**. Voy a encender lumbre. **Haz el favor** de partirme unas astillas mientras yo voy a ver si encuentro fósforos (p. 103),

etcétera. Como los vocativos, los que llamo *nexos temáticos* orientan a los interlocutores y al lector acerca del uso que del canal comunicativo hace el hablante (uno de ellos, «y digo más», es una de las muletillas de Villaamil):

—Pero, **en fin**, dejemos a un lado estas miserias. **Como te decía**, he determinado acudir otra vez al amigo Cucúrbitas (p. 71, Villaamil).

—Salí sin dar cuenta a nadie. Ya conoce usted mi carácter. No me gusta que nadie juegue conmigo... Ya le contaré. **Ahora vamos a otra cosa**. Llegué... (p. 132, Víctor).

Y, aunque fuera del registro oral no son frecuentes y suelen requerir explicación, Galdós pone también en boca de sus personajes *expresiones retardatarias* que les sirven para evitar posibles vacíos discursivos:

—Pero, en resumidas cuentas, ¿sigues o no en tu destino en Valencia?

—Le **diré a usted...** (mascando las primeras palabras; pero discurrendo, al fin, una respuesta que disimulase su perplejidad). Aquel Jefe Económico es un trapionda... (p. 132, Víctor).

1.b. Aunque la precisión, normalmente, no forma parte de los intereses comunicativos del hablante en la modalidad coloquial, el texto literario tiene como receptor al lector y debe, incluso cuando imita el registro coloquial, informarle con precisión acerca de lo que ocurre en la ficción. Por eso, en sus novelas, Galdós se limita a unos pocos recursos que permiten siempre reconocer sin vacilación la intención del hablante, aun cuando se realice por medios indirectos, poco explícitos desde el punto de vista semántico. Por ejemplo, mediante el *eufemismo*, que sus personajes utilizan en maldiciones, juramentos e insultos y para referirse a conceptos como la vejez, la pobreza, la maldad o la muerte:

—Verás, verás... ¡recontro!... **me caso con la biblia...** (p. 123, Luisito).

—**Me futro**⁹ en tu absolutismo y en tu inquisición (p. 386, Villaamil).

—La condenada administración es una **hi de mala hembra** con la que no se puede tener trata sin deshonorarse (p. 329, Villaamil).

—Vamos, Víctor, no te burles **de estas canas** (p. 139, Villaamil) [metonimia eufemística].

—Se me ocurre que podría usted tomar hasta dos mil reales, porque no serán una ni dos las cosas que **se han ido a Peñaranda** (p. 149, Víctor) [llevadas a la casa de Empeños].

—Dígame, ¿es malo mi papá?

—**No es muy católico** que digamos (p. 278, Dios).

—Pues el pobre don Ramón, cuando **cierre el ojo**, se irá derecho al Cielo (p. 75, Sra. de Mendizábal).

9 Durante el coloquio que siguió a esta comunicación, el profesor Antonio Cabrera señaló «me futro» como un canarismo de Lanzarote; no aparece, sin embargo, en *El español en Canarias* (Manuel Almeida y Carmen Díaz Alayón, Santa Cruz de Tenerife, 1988). El profesor Joaquín Garrido, por su parte, se inclinaba por considerarlo galicismo (trad. «me cachis»). Corominas, en su *Diccionario crítico etimológico*, señala: «Nota Román (autor chileno) que es palabra muy peyorativa para la gente, pero no para las clases altas.» Se emplea *¡futro!* (del latín *future*) como interjección de enfado en Asturias, y *¡foutre!* en francés; en Argentina, el verbo significa «fastidiar». Y el origen que me parece más probable es el gallego, idioma en el que existe el verbo *futrarse*, con el significado de «ensuciarse», que cuadra perfectamente al sentido de nuestro ejemplo. Recuérdese que (de acuerdo con el profesor Julián Ávila), en la época en que escribe *Miau*, Galdós mantenía ya relaciones íntimas (aunque esporádicas, y al parecer no muy intensas) con doña Emilia Pardo Bazán, posible fuente oral de la expresión. Si esta explicación, verosímil, se ajusta a la realidad, la apreciación de *me futro* como eufemismo, hecha a posteriori e intuitivamente, debería ser revisada.

—¿Y quién nos la va a pedir [cuenta]? ¿Los gusanitos? Cuando llega la de vámonos nos recibe en sus brazos la señora Materia, persona muy decente (p. 266, Víctor);

por medio de la *creación léxica* popular:

—El tal mocoso era (...) **un mátalas-callando** (p. 303, Abelarda).

—**Me futro** en tu absolutismo y en tu inquisición (p. 386, Villaamil).

—Crean ustedes que la perdición del país es la **faldamenta** (p. 310, Villaamil) [influencia de las mujeres en la Administración];

o por medio de la *fórmula inespecificativa*, con la que el hablante enfatiza y remata su enunciado sin precisar su significado:

—Como usted lo oye. Mi papá le dijo una noche que estaba enamoradísimo de ella, por lo fatal... ¿sabe? Y que él era un condenado, y **qué sé yo qué...** (p. 356, Luisito);

o por el *recurso al cliché*, procedimiento favorito de Galdós, abundantísimo en toda su obra y, sin duda, uno de los más atendidos, considerado tradicionalmente como «el medio de que se sirvió Galdós para devolver al lenguaje literario el aliento vital de la palabra hablada»¹⁰. Aunque se pueden documentar en *Miau* muchas de estas expresiones fijas, doblemente cómodas en la comunicación (para el emisor, en cuya mente brotan de una sola vez; y para el receptor, que las interpreta «en bloque»), citaremos solamente algunas de las que denuncian un tratamiento peculiar (no sabemos si coloquial o literario; es decir, si de los personajes o de Galdós) del cliché o expresión estereotipada (ruptura, deformación-eco, intertextualidad):

—Sí, hijo mío, **bienaventurados los brutos, porque de ellos es el reino...** de la Administración (p. 93, Villaamil).

—En resolución, ya no tengo que mantener el pico a nadie, ya soy libre, feliz, independiente, y **me abro al cartaginés incautamente**. ¡Qué dicha! (p. 372, Villaamil).

—Por eso, al llegar la colocación ya debíamos el sueldo de todo un año. De modo que perpetuamente estábamos lo mismo **a ti suspiramos**, y mirando para las estrellas... (p. 376, Villaamil).

—Van a tener que ponerte **camisa...** o **corsé de fuerza** (p. 301, Víctor).

—Pondré en juego todas las influencias y haré **que hasta el lucero del alba le hable al Ministro** (p. 101, Villaamil) [cp.«cantarle las 40 al lucero del alba»].

¹⁰ Manuel C. Lassaletta, *Aportaciones al estudio del lenguaje coloquial galdosiano*, Madrid, Ínsula, 1974, p. 11. Vid., además, el trabajo de Graciela Andrade Alfieri y J. J. Alfieri «El lenguaje familiar de Pérez Galdós», *Hispanófila*, 22, 1964, pp. 27-73.

—Pero ¿a qué me sacas ahora la Administración (exaltada), ni **qué tiene que ver el burro con las témporas?** (p. 349, doña Pura).

—... me cogieron el mundo, «sabes?, (...), y cuando quise enterarme, se había caído al mar. **Costó Dios y ayuda sacarlo** (p. 359, Dios).

Y aunque, dadas las condiciones de urgencia en que se actualiza el lenguaje coloquial, el hablante tiene pocas posibilidades de interrumpir su emisión antes de darla por terminada y se ve poco inclinado a la autocorrección, en *Miau* encontramos un ejemplo muy representativo de interrupción-autocorrección: cuando Ponce anuncia en casa de su novia la agonía de su tío (del que es presunto heredero), doña Pura no puede contener su alegría, y su lenguaje la traiciona por dos veces, al decirle a Ponce:

—... Pero dígame usted, Ponce (volviendo al comedor con rapidez gatuna), ¿va de veras? Estará usted **muy contento**, muy... triste, quiero decir. (p. 192).

—¡Pobre señor!... ¿Y qué hace usted que no se planta en casa del **difunto...**, digo, del enfermo? (p. 193).

2.b. Generalmente, los recursos coloquiales que más dificultades ofrecen al autor para su incorporación a la obra literaria son aquellos que reflejan la espontánea adaptación de los interlocutores y de su lenguaje a las condiciones variables de la situación de comunicación vivida y compartida en el coloquio. En sentido amplio, se podría hablar de *recursos de incorporación contextual al enunciado* con valor deíctico (de la situación de comunicación y de la perspectiva ocasional de los hablantes). Galdós ha utilizado en *Miau* algunos (pocos, y con precauciones) de los más representativos:

a) El *cambio de punto de vista* del hablante (frecuente en Villaamil, que aparece en sus monólogos hablando solo, incluyéndose en un plural sociativo, invocando a Dios y hablándose a sí mismo en segunda persona: véanse, por ejemplo, las páginas 95, 100, y todas las del soliloquio que precede a su suicidio).

b) *Lo consabido*, implícito, que refleja el común conocimiento que tienen los comunicantes de la situación previa de discurso:

—¿Y los guantes? —preguntó doña Pura a su nieto cuando le vio entrar con las manos desnudas.

—Aquí están... **No los he perdido** (p. 273, Luisito).

c) *Señales de localización espacio-temporal*, directamente relacionadas con el *aquí-ahora* vivido por los personajes (particularmente, el presente de indicativo con proyección al futuro o con valor de imperativo, y el infinitivo generalizador por el imperativo):

—Y ahora estamos esperando cálices chiquititos (...), santos **de este tamaño**, así, mira (p. 270, la tía Quintina).

—Mira, Luisín, en cuanto acabes **te vas** abajo y **le dices** al amigo Mendizábal... (p. 107, Villaamil).

—Se lo voy a decir a mi abuelo —(...)— y **no vengo** más a esta escuela.

—Pues, si se te ocurre algo, **llamas**... (p. 150, doña Pura).

—No, si yo no he de volver. Mañana estaré muy lejos, amigo mío. Señores (volviéndose a los chicos y saludándoles sombrero en mano), **conservarse**. Gracias; que les aproveche... Y no olviden lo que les he dicho... **ser libres, ser independientes**... como el aire (p. 374, Villaamil).

d) *Indicios de la interacción y de la alternancia comunicativa*. Muestra en algunos ejemplos la *cooperación interlocutiva* (el interlocutor completa el mensaje y el sentido del compañero):

—Y basta y sobra. Ojalá no me hubiera ocupado de escribirlas. Bienaventurados los brutos...

—**Porque de ellos es la nómina de los cielos**... Bien dicho, señor don Ramón (p. 226, Villaamil, Argüelles);

en otros, la activa influencia del interlocutor sobre el mensaje del hablante, que le hace numerosas apelaciones y «concesiones» (menos por cortesía que por la necesidad de ser aceptado):

—Miren ustedes; a mí me pasa esto por decente, pues si yo hubiera querido desembuchar ciertas cosas que sé referentes a pájaros gordos, **¿me entienden ustedes?**... digo que si yo hubiera sido como otros... (p. 311, Villaamil).

—Sus ideas son distintas de las mías... **¿Qué es lo que usted quiere ¿Más religión?** Pues venga religión, venga; pero no oscurantismo... (128, Villaamil).

—Lo primero es la fe, ¿sí o no?

—**Corriente**; pero... No, amigo Mendizábal; no exageremos (p. 129, Villaamil);

en otros, la interrupción inoportuna:

—No niego que me entró tentación de enseñárselos a mi papá, y se los enseñé...

—Pero si yo no te pido explicaciones, hijo de mi alma.

—**Déjeme acabar**... Y mi papá se puso furioso y a poco me pega... (p. 336, Villaamil y Urbanito Cucúrbitas),

e incluso se puede encontrar en algún ejemplo ese «andar cada uno a lo suyo» que aparece con frecuencia en la charla intrascendente, en la que (por irrelevante o conocido de antemano) no interesa realmente lo que el otro dice:

—Ya no hay modestia, ya no hay sencillez de costumbres. ¿Qué se hizo de aquella pobreza honrada de nuestros padres, de aquella... (no recordando lo demás) de aquella, pues... como quien dice...?

—Pues el pobre don Ramón, cuando cierre el ojo, se irá derecho al cielo (p. 75, Mendizábal y su esposa).

A MODO DE CONCLUSIÓN

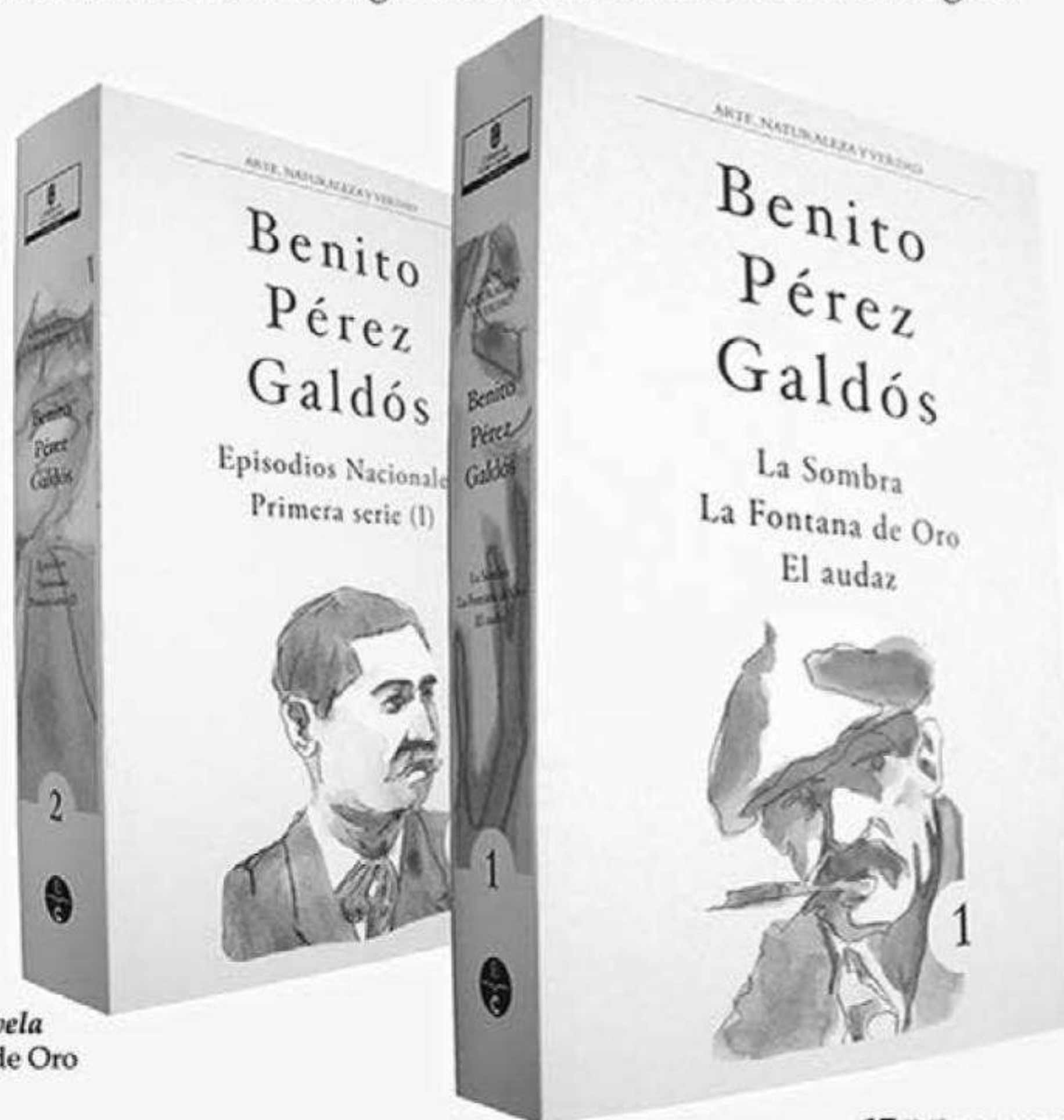
Este rápido repaso (sin pretensiones de exhaustividad) por los procedimientos de imitación coloquial empleados en *Miau* nos ha permitido presentar como una cuestión «técnica» lo que, con toda probabilidad, fue para Galdós simplemente una cuestión de sentido común y de buen instinto lingüístico. Y este es quizá el principal mérito de nuestro autor; porque no hay recetas mágicas que nos indiquen qué fenómenos, una vez seleccionados, nos permitirían, convenientemente dosificados y aliñados, obtener un buen (convinciente) resultado. No es fácil, aunque en las novelas de Galdós pueda parecerlo, conseguir que un personaje hable, por ejemplo, con la grandilocuencia con que habla Víctor Cadalso en *Miau* y que esto no sólo resulte verosímil como lenguaje hablado cotidiano, sino que se sienta como una característica consustancial en él (en vez de como una interferencia «literaria» del autor). Y en este sentido, Galdós es, pues, mucho más que un buen observador y un buen imitador; es, ante todo, un creador excepcional. Porque, destinado a ser oído y desaparecer, el lenguaje coloquial sólo raramente alcanza adecuado reflejo literario; y aun en esas ocasiones, como suele ocurrir, casi nunca la ficción supera a la (abigarrada) realidad.



ARTE, NATURALEZA Y VERDAD

Benito Pérez Galdós

Una edición del total de la novela galdosiana en su discurrir cronológico.



Dirección:
Yolanda Arencibia

1 Caminos para la novela
La Sombra • La Fontana de Oro
El audaz

2 y 3 Novelando la Historia
Episodios nacionales 1ª serie

4 y 5 Novelando la Historia
Episodios nacionales 2ª serie

6 Inquietudes y ficción
Doña Perfecta • Gloria

7 Otros conflictos y otras historias
Marianela • La familia de León Roch

8 Un nuevo camino
La desheredada • El amigo Manso

9 Epopeyas cotidianas
El doctor Centeno • Tormento • La de Bringas

10 y 11 La maestría de la novela
Fortunata y Jacinta

12 Patologías sociales
Lo prohibido • Miau

13 Experimentos técnicos y realidad
La incógnita • Realidad

14 El personaje en su quemadero
Las novelas de Torquemada

15 La voluntad femenina
Tristana • La loca de la casa

16 Desconciertos espirituales
Ángel Guerra

17 Dilemas espirituales
Nazarín • Halma

18 Propuestas espirituales
Misericordia • El abuelo

19 y 20 Novelando la Historia
Episodios nacionales 3ª serie

21 y 22 Novelando la Historia
Episodios nacionales 4ª serie

23 Novelando la Historia
Episodios nacionales 5ª serie

24 Finales en utopía
El caballero encantado
Casandra • La razón de la sinrazón

TÓPICOS Y OTROS VESTIGIOS PERIODÍSTICOS GALDOSIANOS ENTRE 1882 Y 1901

CECILIO ALONSO

UNED. C. A. «Francisco Tomás y Valiente». Alzira-Valencia

Benito Pérez Galdós escribió en 1906 que su amigo Navarro Ledesma se había dispersado escribiendo para la prensa sobre asuntos diversos, víctima de cierto «tributo ineludible o penitencia impuesta» que pesaba sobre la actividad de los intelectuales españoles¹. Justamente esto es lo que él consiguió evitar: el quedar enredado de por vida en la absorbente profesión periodística, como le sucedió a Bécquer, a Ortega Munilla y a tantos otros.

Había dedicado al periodismo sus primeros ocho años de escritor, entre 1865 y 1873, desde *El Ómnibus* y *La Nación* a *El Debate* y *Revista de España*. En aquella etapa juvenil no se había limitado a ser un simple colaborador sino que —mejor o peor retribuido— fue periodista con todas sus consecuencias, todo lo profesional que se podía ser cuando el oficio de escribir en los papeles solía suponer un paso previo para ingresar en la política. Quienes entonces renunciaban a tal aspiración se condenaban a permanecer ocultos en los telares de la redacción, perdidos en lo más oscuro del oficio.

Galdós debió de ver esto claro y supo eludir aquel tributo penitencial empujado por una vocación narrativa y testimonial que fue cobrando cuerpo en aquellos años de aprendizaje. Utilizó el trabajo periodístico en su fase de formación para adquirir experiencia y, tan pronto pudo, se emancipó de los duros condicionamientos de las redacciones. Se concentró en su obra narrativa no sólo con fe estética sino también con la esperanza de vivir de ella. Desligado del periodismo y enfrascado en la aventura de crear la novela nacional española, sólo cedió ante la irrenunciable oferta del diario bonaerense *La Prensa* sabiendo, además, que el lejano efecto de sus opiniones apenas perturbaría sus oídos. En sus correspondencias argentinas ejerció de cronista universal en

¹ B. Pérez Galdós, «Paco Navarro», en *Obras Completas*, VI, Madrid, Aguilar, 1942, p. 1472 b.

el decenio de los años ochenta, cuando aún no gozaba del aura popular que le acompañaría más tarde. Pero durante aquellos años sustrajo una importante porción de su obra al público español que aguardaba sus novelas mientras desconocía al comentarista de la actualidad. Su trabajo en *La Prensa* no tuvo nada de formulario y, en ocasiones, alcanzó calidades de dietario personal. Ahora bien, es evidente que esta preferencia suya por el distanciamiento argentino para proyectar en la lejanía su visión de la España de la Restauración respondía también a una motivación económica que le reportaba quinientas pesetas cada dos meses, según los cálculos de Shoemaker². Por ello sorprende algo que se ausentara de los más importantes diarios españoles cuando éstos comenzaban a afirmarse empresarialmente y a pagar mejor a sus colaboradores más destacados, favorecidos por la legislación de imprenta impulsada por Sagasta a partir de 1883. Sobre todo si aceptamos la hipótesis de que Galdós prefirió la Argentina como marco para sus cartas peninsulares más por razones retributivas y publicitarias que por impulsos de un proyecto de periodismo literario. Años después Luis Bonafoux diría, a propósito de las crónicas bonaerenses de Rubén Darío, que hacer literatura con la actualidad madrileña era «hacer encaje de virutas», aunque se podían hacer milagros si la paga era de ochocientos francos por cuatro crónicas al mes, mientras que en Madrid no habría cobrado más de ocho duros por las cuatro³. Seguramente Bonafoux exageraba, porque en los primeros años del siglo XX, Valle-Inclán ya iba cobrando en los Lunes de *El Imparcial* diez duros por colaboración. Y, en años anteriores, Pardo Bazán y *Clarín* por dos entregas mensuales en el mismo suplemento estaban muy cerca de lo que Galdós recibía en *La Prensa*, aunque la media anual de artículos publicados por aquéllos fuera sensiblemente inferior.

El proceso de los trabajos periodísticos de Galdós nos resulta conocido gracias a Shoemaker, Hoar, Pérez Vidal, Utt, Woodbridge, Dendle, Víctor Fuentes, García Pinacho, etc. sin olvidar el excelente ensamblaje biográfico de Ortiz-Armengol muy atento a extraer de las hemerotecas cualquier dato útil para recomponer los movimientos vitales de don Benito. Pero si la reconstrucción de su actividad periodística como sujeto literario admite pocas novedades, quizá no podamos decir lo mismo si hablamos de reconstruir la imagen de escritor «insigne» que se fue forjando en la prensa de su tiempo para acercarlo al gran público con toda la versatilidad de la palabra escrita, cuando los medios gráficos de los diarios apenas podían ofrecer fotograbados en línea o algunas manchas tramadas, por lo general, indescifrables.

² William H. Shoemaker, *Las cartas desconocidas de Galdós en La Prensa, de Buenos Aires*, Madrid, Eds. de Cultura Hispánica, 1973, p. 40.

³ Luis Bonafoux, «Poetas», en *Casi críticas. Rasguños*. París, Ollendorff [1914], p. 89.

RETRATO TÓPICO

Esta imagen pública se comenzó a perfilar con rasgos de retrato tópico, a partir de 1882 cuando *Clarín* y Ortega Munilla⁴, cada uno por su lado, coincidieron en declararlo escritor nacional. Sus semblanzas respectivas fueron filón de rasgos definidores que abasteció a gacetilleros y publicistas durante mucho tiempo: fecundidad, laboriosidad, modestia, disciplina en el trabajo, capacidad de observación, vida retirada, desdén por el aplauso necio...

Siete años después *Clarín* lamentaba que el conocimiento público de Galdós estuviera blindado por una sarta de tópicos periodísticos que dificultaban el conocimiento del escritor⁵. No caía en la cuenta de que su autoridad intelectual había sido, y seguía siendo quizá sin proponérselo, una de las fuentes originarias de los mismos. No en balde, el folleto que dedicó al novelista canario en 1889 difundiría nuevos rasgos fisiognómicos de largo efecto entre gacetilleros y entrevistadores hasta los primeros años del siglo XX. Para ellos Galdós era alto, moreno, retraído, con fisonomía próxima a «la de un benemérito comandante de la Guardia Civil, con su bigote ordenancista»; su frente sugería genio y pasiones; los ojos, algo plegados en los párpados, penetrantes y tiernos, alentaban una inocente malicia de artista; vestía discretamente como si pretendiera pasar desapercibido y, sobre todo, era callado: no hablaba, prefería escuchar... La imagen de un hombre, en fin, que parecía disimular su talento.

A partir de 1889 la atención bibliográfica y crítica de la prensa como índice de su evolución artística y profesional comenzó a adquirir rasgos termométricos de su proyección simbólico-social. No es preciso un rastreo exhaustivo de referencias en los periódicos de aquellos años para observar su incremento gradual hasta el momento de su incorporación activa a la política republicana (1907).

Ya el 14 de junio de 1889, al día siguiente de ser elegido académico, el diario liberal *El Resumen* certificaba su celebridad en su sección «Galería Nacional» mediante una olvidada semblanza, al pie de un retrato en línea, que remozaba los consabidos tópicos con algunos datos nuevos entre simpáticas ironías. Era este el mismo periódico que había publicado poco antes un dibujo de Pons que lo mostraba dibujando en el proceso de la calle Fuencarral⁶:

Pérez Galdós es canario, y (...) se le puede considerar como el canario más sonoro porque habla poco y escribe mucho. Novelas, artículos, correspondencias para América, proyectos de contestación al discurso de la Corona, todo sale de su pluma y le queda tiempo para pintar cua-

⁴ *Clarín*, «Propaganda. Del estilo en la novela (Conclusión)», *Arte y Letras*, 5 (Barcelona, 1 de diciembre de 1882), p. 35.

⁵ Leopoldo Alas, *Clarín, Celebridades españolas contemporáneas. B. Pérez Galdós. Estudio crítico-biográfico*, Madrid, Fernando Fe, 1889, pp. 32-33.

⁶ *El Resumen*, 2 de abril de 1889, p. 2

GALERÍA POPULAR



PÉREZ GALDÓS

Es imposible hablar en pocas líneas de don Benito Pérez Galdós. Su figura literaria llena la historia de la cultura española en este siglo.

Las generaciones venideras, con su espíritu de crítica, echarán abajo la obra literaria de muchos escritores que ahora pasan por eminentes; pero mientras España sea España, vivirán los *Episodios nacionales*, *Doña Perfecta*, *El amigo Manso*, *Fortunata y Jacinta*, y otras novelas que hacen inmortal el nombre de D. Benito.

Galdós es la negación más completa de las relaciones que se suponen entre el aspecto físico y la valía intelectual. Quien no le haya visto personalmente, tardaría en reconocer en su cabeza modesta, vulgar y poco expresiva, al primer novelista español, al que en la inmortalidad tendrá derecho indiscutible a sentarse a la diestra de Cervantes, Dios padre de nuestra literatura.

D. Benito, además de su gran talento, tiene una condición inapreciable: la laboriosidad. Trabaja todos los días del año; hasta cuando pasea hace estudios de observación para sus novelas, y así se comprende que haya podido escribir siendo aún joven cincuenta volúmenes; además de seis u ocho comedias é innumerables artículos.

Su pasión dominante es ahora el teatro. Se le ha pegado la fiebre dramática que agita a Zola; pero en los dos casos hay que confesar que ambos ilustres escritores han nacido mejor para la novela que para el teatro.

Creemos inútil decir más sobre la personalidad literaria de Pérez Galdós. ¿Quién no le conoce en España?... Con decir que es el primer novelista español de este siglo y el segundo después de Cervantes, está dicho todo.

Actualmente está Galdós preparando la publicación de *El abuelo*, una novela inspirada en *El rey Lear* del gran Shakespeare, manantial inagotable de inspiración donde han bebido los grandes escritores de todos los pueblos.

GALERIA NACIONAL

DON BENITO PÉREZ GALDÓS



Anoche le eligieron individuo de la Academia Española, por veintidos votos contra dos; pero con esto no ha sido Pérez Galdós el que ha sido ganando, sino la Academia que cuenta en su seno al autor de *La Fontana de Oro*, de *El Abuelo*, de *Los Episodios Nacionales* y de las más preciosas novelas contemporáneas que traducen, con mucho gusto, alemanes, ingleses y franceses.

Pérez Galdós es canario, y sin agraviar al Sr. Leon y Castillo, se le puede considerar como el canario más sonoro, aunque habla poco y escribe mucho.

Novelas, artículos, correspondencias para América, proyectos de contestación al discurso de la Corona, todo sale de su pluma y le queda tiempo para pintar cuadros, hacer dibujos, politiquer en *El Correo*, despachar en la Transatlántica donde tiene un empleo, asistir como diputado a las sesiones del Congreso, y como curioso a las del Juicio oral cuando son importantes.

Esta abundancia de tiempo de que dispone, consiste en que es soltero, madruga mucho y traspacha poco. No va al teatro nada más que por la tarde, a sociedad nunca y a los conciertos siempre que puede.

Veranea en Santander, viaja todos los años por Inglaterra y Alemania, y su sueño dorado consiste en establecer en Madrid una librería a su gusto.

Y la establecerá, porque hasta ahora ha conseguido todo lo que ha querido. En lo único que le ha contrariado la suerte, ha sido en hacerle célebre.

Pero no tiene más remedio que resignarse.

dros, hacer dibujos, politiquiar en *El Correo*, despachar en Trasatlántica donde tiene un empleo, asistir como diputado a las sesiones del Congreso, y como curioso a las del juicio oral cuando son importantes.

Esta abundancia de tiempo de que dispone, consiste en que es soltero, madruga mucho y trasnocha poco. No va al teatro nada más que por la tarde, a sociedad nunca y a los conciertos siempre que puede.

Veranea en Santander, viaja todos los años por Inglaterra y Alemania, y su sueño dorado consiste en establecer en Madrid una librería a su gusto.

Y la establecerá, porque hasta ahora ha conseguido todo lo que ha querido.

En lo único que le ha contrariado la suerte, ha sido en hacerle célebre. Pero no tiene más remedio que resignarse.

Otros apresurados redactores, a partir de entonces, tergiversaron los términos de la matriz clariniana donde se había acuñado que Galdós era hombre «de fisonomía nada vulgar». Así ocurrió en un breve texto aparecido en una sección anónima de semblanzas ejemplares publicada en el diario republicano *El Pueblo*, de Valencia, titulada «Galería Popular»:

Galdós es la negación más completa de las relaciones que se suponen entre el aspecto físico y la valía intelectual. Quien no le haya visto personalmente, tardaría en reconocer en su cabeza modesta, vulgar y poco expresiva, al primer novelista español...⁷.

Un artículo de Rodrigo Soriano, publicado en *El Imparcial* en 1897 y recogido en libro poco después⁸, trataba de neutralizar los tópicos sin conseguir superarlos del todo. Según él, Galdós había sido un enigma para su público hasta que salió al escenario para saludar por vez primera en el estreno de *Realidad* en 1892:

Cuando el entusiasmado público llamaba al autor, cuando se lo imaginaban moreno los rubios y rubio los morenos, presentóse tímidamente en el palco escénico, un alto y delgado señor, embutido en estrecha ropa que por sus dobleces revelaba haber estado guardada durante largo tiempo. El rostro nada ofrecía de interesante, por más que fijándose un poco, atraían sus penetrantes ojos oscuros y temblorosos como dos gotas de café...

Las banalizaciones siguieron inspirando referencias periodísticas como cierto «Perfil», con retrato a plumilla, que Tomás Carretero le dedicó en *El Español* a principios de 1899, al publicarse *De Oñate a La Granja*⁹:

⁷ Cfr. «Galería Popular. Pérez Galdós», *El Pueblo*, Valencia 18 de noviembre de 1897, p. 1.

⁸ Rodrigo Soriano, «Don Benito», *El Imparcial*, 8 de febrero de 1897. Reproducido en *Grandes y chicos* (Valencia; Pascual Aguilar, 1899).

⁹ T. C., «Perfil. Pérez Galdós», *El Español*, 4 de enero de 1899.

D. Benito es un señor alto, enjuto, moreno y pálido, con los ojos chiquitos, negros, que lleva siempre entre los labios un cigarrillo de papel, colocado en una boquilla de cartulina y pluma. Como tipo no tiene nada de particular. Una señora marquesa o condesa le preguntó un día a Arturo Mérida, refiriéndose al novelista: «¿Quién es ese maestro de obras que siempre pasa con usted por aquí? (...) Pocas veces se ve al insigne escritor y el que no le conoce, ni siquiera se fijará en él...

En parecida línea estaba la imagen que nos dejó el ensayista argentino José León Paganó, a finales de 1900, cuando lo entrevistó en su despacho de la calle Hortaleza, para *La Rassegna Internazionale*¹⁰. El visitante, autor de un estudio sobre *Gloria*, aseguraba que Galdós, contra su costumbre, se había mostrado particularmente locuaz. aunque ello no fue suficiente para prescindir de los más repetidos tópicos clarinianos:

La conversación se deslizó con animada vivacidad, lo cual quiere decir que he tenido suerte, porque es menester advertir que el rasgo más característico de Galdós es no hablar. (...) Pérez Galdós habla con una sobriedad tal, que a veces llega a desconcertar; y si se le pregunta algo acerca de él mismo, la conversación decae completamente. (...) No es muy amigo de confianzas; él da al público sus novelas, no su persona. Y, con frecuencia, prefiere escuchar lo que otro dice, antes que hablar él. Cuando lo hace, se advierte en toda su persona no sé qué indolencia, que se traduce en sus gestos raros, aunque sus ojos penetrantes y dulces expresen con frecuencia la fina y maliciosa ironía que tan grande papel desempeña en su obra de novelista. Es alto, el bigote caído, de aspecto bonachón y sencillo. De seguro que, a no conocerle, no se sospecharía lo que es¹¹.

EL CULTIVO DEL JARDÍN

La insistencia en reforzar la imagen de un Galdós retraído genera otros tópicos insospechados, como el del hortelano que cultiva su jardín santanderino, asociado al motivo de su «laboriosidad». En él incurrió José Laserna, redactor de *El Imparcial*, aquejado de errónea erudición, cuando lo visitó en julio de 1902¹²:

D. Benito estaba en la huerta. Allí le sorprendí descansando algunos momentos del rudo trabajo mental que le absorbe desde la cinco de la mañana, en que se levanta, hasta las nueve de

¹⁰ «Benito Pérez Galdós». Recogido en *Al través de la España Literaria*, Barcelona, Maucci, 1904, II, pp.77-112.

¹¹ Entrevista para *La Rassegna Internazionale*, recogida en *Al través de la España Literaria*, Barcelona, Maucci, 1904, II, pp.95-96.

¹² Cfr. José de Laserna, «Notas de viaje. Apuntes telegráficos. En casa de Galdós», *El Imparcial*, 30 de julio de 1902.

la noche, en que se acuesta. Echaba el maestro un vistazo al fresal, regaba las plantas, inspeccionaba el gallinero evocando en mi memoria que la figura de D. Benito, como Juan Jacobo (*sic*), cultiva su jardín.

Si el visitante era un liberal exigente, como Luis Morote, el tópico del artista contradictorio —metódico en su trabajo y desaliñado en la indumentaria— podía enriquecerse con símiles procedentes del arsenal ideológico historicista tan grato a la retórica regeneracionista:

Todos los días a la hora en que el sol templaba sus rayos y empieza a esparcir su sombra por el jardín de la finca (...) Galdós empuña la regadera, una regadera muy grande y muy pesada, con que da a beber abundantemente a sus flores, a sus árboles frutales, a sus hortalizas, todo bien cuidado por los brazos diligentes de Rubín, el compañero inseparable del artista. Y después, hecha en mano, se aplica D. Benito a partir leña, en un alarde no buscado de fuerza, de robustez, de salud. La mayor parte de las tardes, su placer favorito, inocente ocupación, en que goza como un muchacho, consiste en hacer un gran montón de ramas, de yerbajos, de cajones y hasta de trastos viejos, y prenderle fuego. Era como la purificación de las viejas yerbas del fanatismo, hipocresías y vicios que pueblan la historia de España¹³.

Azorín, en su conocida visita de 1904 a San Quintín como cronista viajero del diario *España*, tampoco se privó¹⁴ de inventariar minuciosamente la huerta galdosiana con sus seis u ocho cuadros de coles, pimientos, tomates, patatas; un laurel, una malvarrosa, seis perales y un tablar de fresones, sin olvidar la hora del riego y el gusto de hacer hogueras. El tópico seguía vivo en 1907, al llegar el periodista Manuel Ciges Aparicio, que trabajaba entonces para *España Nueva*¹⁵: el Galdós familiar enfrascado en regar las plantas del huerto y quizá algo incómodo ante las visitas, «tan sencillo, tan agnóstico y tan trivial», distaba mucho de parecer el gran Pérez Galdós que el mundo admiraba.

GALDÓS MÍSTICO

De raíz clariniana es también el tópico de la religiosidad patente en «ciertos misticismos muy bien sentidos y expresados» por Galdós en algunos de sus libros¹⁶. De ello se hizo eco Rodrigo Soriano en su citado artículo al escribir que «quienes lo conocían íntimamente lo pintaban como recatado y místico personaje». Pero menos conocida es

¹³ Luis Morote, «En Santander. Oyendo a Pérez Galdós», *Heraldo de Madrid*, 31 de agosto de 1903.

¹⁴ Azorín, «Veraneo sentimental. En "San Quintín" con el maestro Galdós», *España*, 5 de agosto de 1904.

¹⁵ M. Ciges Aparicio, «Al caer la tarde», *España Nueva*, 10 de agosto de 1907.

¹⁶ Clarín, *B. Pérez Galdós...*, ed. cit., p. 35.

la referencia de un redactor no identificado de *Crónica de Santander*, visitante de Galdós en San Quintín, que lo situaba en una atmósfera esteta y espiritual, de vagas sensaciones simbolistas. Una pulcra versión prerrafaelita de don Benito que reprodujo parcialmente *Heraldo de Madrid* el 12 de octubre de 1898, bajo el título de «Galdós, místico». El autor del artículo hurgaba en el equívoco de una cierta «conversión espiritual» estimulada por la publicación de *Ángel Guerra, Nazarín y Halma*:

El armonium seduce a Galdós...

—Verán ustedes —nos decía el autor de *La loca de la casa*—, verán ustedes qué grandeza hay en todo esto: en la música «ojiva» que arroba el espíritu. —Y arrancaba gemidos al blando instrumento, y esparcía por la poética morada, precioso joyero de tantas perlas artísticas, las notas meliosas de una plegaria inspirada en la fe sincera: La tarde enviaba su tibia luz a través de las vidrieras de colores, hechas como para una catedral, con las grandes figuras de San Juan Evangelista y de San Pedro, con otro apóstol asomando en la altura, con las tres palabras que son el catecismo literario de Galdós, trazadas en los cristales: *ars, natura, veritas*.

Y aquella luz agonizante de la tarde, y aquella transparencia de las polícromas vidrieras, y aquella mística melancolía de la plegaria, de la música de rezar, que a Galdós subyuga; y aquel hombre insigne encorvado sobre las teclas, y poniendo suma atención en pisar el marfil a tiempo; y aquella oscuridad que iba borrando en el centro del salón las siluetas de muebles y de esculturas y los matices de los cuadros, daban a la estancia un tono y un timbre sombrío de conventual rincón, y hacían pensar en un tributo rendido en celda de fervoroso monje, a la imagen blanca de Jesús, al rostro angustiado del mártir del Gólgota, que se destaca en lo alto de una pared, inclinado hacia el suelo, como abrumado por el peso de las humanas iniquidades, como sumido en el dolor del cruel martirio, como en actitud de pronunciar, con apagada voz, el *consumatum est*, revelación postrera de la más sublime resignación que ha presenciado el mundo.

Galdós místico, les parecerá una novedad, acaso, a quienes pondrían su misticismo en duda; pero Galdós mantiene en el despacho aquel donde se volvería a escribir *Doña Perfecta*, en aquella sala de disección donde el frío escalpelo abre despojos y pedazos de la sociedad, para arrancarla sus secretos, un extraño ambiente, una atmósfera singular de religiosidad «artística». Todo lo grande de la fe, allí está y allí se ve y allí se oye: una cruz sobre la mesa donde se escribieron tantos libros inmortales; el rostro demacrado y consumido de Jesús crucificado, esculpido por mano hábil en el mármol, sobre valiosos recuerdos de pintores y de músicos, de artistas que sintieron lo sublime; el armonium que habla al corazón con sus ligeras notas, cuando interpreta la música sagrada que guarda Galdós con tanta solicitud como su viejo archivo un maestro de capilla; y en un primoroso mueble, obra cuidada de inteligente obrero, unas inscripciones que hablan al espíritu, y le envuelven más y más en sanos pensamientos: *Ave Maria gratia plena. Judicame Deus de gente non sancta et ab omni iniquo et doloso herue me*.

La afición de Galdós por el armonium, ya advertida por Emilia Pardo Bazán cuando lo visitó por primera vez en su casa de la Plaza de Colón, fue difundida por otros

medios en el fin de siglo contribuyendo a reforzar la imagen de energía espiritual reclamada por los voceros periodísticos del regeneracionismo. Así lo constataba Tomás Carretero en 1899:

Galdós es el más constante de los obreros. ¡Gran ejemplo apara los que quieran regenerarse...! Su fuerza de voluntad, en la que no se nota el esfuerzo nunca, es infinita. Hace poco tiempo quiso aprender a tocar el armonium —Galdós es dibujante y músico— y aprendió: constancia admirable y admirada por los inteligentes¹⁷...

EL ESCRITOR EXPLOTADO Y LA OFICINA EDITORIAL

Otro motivo desarrollado en la prensa, entre 1897 y 1900, fue el de Galdós editor de sus propias obras, liberado de socios sin escrúpulos. Contribuyeron a su desarrollo Soriano, Blanco-Belmonte y Antonio Palomero, entre otros¹⁸. El manido tópico de la laboriosidad se remozaba fundido ahora con el de su victimización económica, hasta alcanzar instantes de gran efecto. Lo malo es que entre lo dicho por la prensa a través de sueltos y artículos, y lo que realmente había sucedido en el pleito de Galdós para recuperar la propiedad literaria de sus libros, resuelto mediante acuerdo judicial con su socio Miguel de Cámara, hubo un cúmulo de omisiones e insinuaciones frívolas y superficiales, cuando no maliciosas. Nadie recordaba, en cambio, que la ruptura con Galdós amargó los últimos días de su ex socio en La Guirnalda, sin que el escritor se mostrara afectado por ello.

Algún articulista fue tan lejos en su apoyo que el propio don Benito se alarmó temiendo que la publicidad acabara desvelando en perjuicio suyo los aspectos más oscuros de su ruptura con Cámara. Así ocurrió con Rodrigo Soriano que, en julio de 1897, tomó a beneficio de inventario la defensa de Galdós diciendo que en su sociedad con Cámara había hecho como *el sastre del Campillo* que ponía «el hilo, la aguja, el trabajo, el dinero, el arte, el nombre, todo» repartiendo luego los beneficios al 50 por 100. En suma, que Galdós trabajaba y los demás cobraban. Afirmaba que el «ruidosísimo y archiescandaloso pleito» lo había ganado el novelista, en mayo de 1897, con la ayuda de Maura y consideraba oneroso el laudo que si bien le devolvía la propiedad de su obra sólo le concedía la administración de la mitad de los ejemplares almacenados. Nada se decía de la indemnización porque «había cosas que convenía guar-

¹⁷ T. C., «Perfil. Pérez Galdós», *loc. cit.*

¹⁸ Cfr. *Juan Parlante* (seud. de Felipe Sánchez Calvo), «La literatura y los editores. Un pleito ruidoso.- Un novelista y su editor», *El Imparcial*, 7 de diciembre de 1896, p. 3; Rodrigo Soriano, «El Sr. Pérez», Los Lunes de *El Imparcial*, 23 de julio de 1897; M. R. Blanco-Belmonte, «En la casa Galdós. Producción literaria», *El Español*, 11 de abril de 1900; Antonio Palomero, «Hablando con Galdós», *El Liberal*, 14 de abril de 1900.

PROFIL

PÉREZ GALDÓS

D. Daxila es un señor alto, enjuto, moreno y pálido, con los ojos chiquitos, negros, y que lleva siempre entre los labios un alfilerillo de papel colocado en una bequilla de cartulina y pluma. Como tipo es tiene nada de particular. Una señora mariposa le convida lo preguntó un día á Arturo Méndez, refiriéndose al novelista: «¿Quién es ese maestro de obras que siempre pasa con usted por aquí?» Efectivamente,



era un verdadero maestro de leer... niyas. La señora mariposa no se había equivocado mucho. Pocas veces se ve al insigne escritor, y el que se le encuentra, si siquiera se mira en él. Yo le he encontrado una vez en la calle de Embajadores - pero antes de publicar *Marcelino* - y por aquellos mismos días, muy tarde, en un café de la calle de la Magdalena, al rifón de los barrios bajos. Por aquel señor, indistinguible de todos, no pasaba nada al nadie que él se viera. ¿Qué de nosotros, de todos los que hemos pasado una vez ante él, por chicos ó grandes que sea, está segura de no encontrarse mañana inmortalizado por la pluma de Galdós? La obra de Galdós es un mundo, y un mundo describe tan á la viva y con tal intensidad artística, que se iguala con la realidad. ¿Quién ha leído sus obras, sintiendo los sucesos que presenció y los relatados por el gran escritor: quién recuerda, como á un amigo que no ha visto hace mucho tiempo al padre D. Iñigo del Sagrado; quién, al pasar por la calle de Calleseras, se extraña de no ver la algarabía de los chicos de la escuela de aquel maestro, milla y media y media leñista; quién piensa encontrarse en manos á buen, al entrar en un día de la calle de Pasastrada, con aquella tortilla de *Marcelino*, donde tantos conciertos pines se dan; hay el otro de Turquesa, y tal otro bueno, al abrir las caracillas de la Plaza Mayor, en el agosto postal de Pulpillón, á la garrida muchacha que enseñó *Pelusa* tomándose con gran desconfianza un huevo crudo... ¿Quién que Galdós es leen las obras de este gran artista y de este gran trabajador? ¿Trabajador? Galdós es el más recalcante de los obreros... (Gran ejemplo para los que quieren regenerarse... Es fuerza de voluntad, en la que se es nota el esfuerzo nuevo, en infinito poco tiempo quien aprende á tomar el armario... Galdós es disciplinado y metódico - y aprendió con tanta admiración y admirada por los inteligentes... Nuestro gran Galdós, fuerte, constante, trabajador y artista, es de aquellos hombres á quien Roberto Hamada - quien andamos, creó, no se le olvida. - F. C.



D. Daxila Pérez Galdós, con su perro favorito, en su jardín.

dar en silencio». Pero, a continuación, calculaba sucintamente que el rendimiento de los cien mil volúmenes editados en veinticinco años ascendía a un millón de pesetas. «¿Dónde está el millón? No tratemos de averiguarlo...», concluía el cronista... Por supuesto Soriano debió de escribir pensando en los intereses del novelista, si nos atenemos a la costumbre de éste a recurrir a sus amigos de la prensa para hacer publicar notas y gacetillas en su beneficio.

Como no podía ser de otro modo, Miguel de Cámara, enfermo de gravedad, se sintió maltratado, y, en su nombre, su hermano Manuel dirigió una carta de réplica a *El Imparcial* que retrasó su publicación algunos días. Al parecer don Benito, contrariado y temeroso de un posible escándalo, advirtió al autor del artículo que Cámara se disponía a pedirle explicaciones por la superficialidad con que había tratado el asunto del pleito. Galdós no quería dar cuartos al pregonero. El 29 de julio, desde San Sebastián, Soriano le escribió una carta tranquilizadora con desenfado y sorna:

Hasta el momento (cuatro de la tarde) no he conseguido el inenarrable honor y la inmerecida honra de recibir la tan anunciada carta de tan acreditado editor Sr. Cámara. *Mr. La Chambre* no se ha dignado venir a turbar mis deliquios veraniegos. Es así que nada puedo hacer hasta que el propio editor venga a molestarme. Si tal llega, como presume Vd. y yo deseo; porque me encanta la pelea con los bribones, mi papel se ha de limitar a manifestarle, con toda la franqueza que me caracteriza y el desprecio que le corresponde, que mis datos proceden del *coram populo* y no de Vd.; que yo no acostumbro a servirme de manos ajenas cuando escribo y que del alza y baja de la opinión me valgo para inspirar mis crónicas. Así es que mientras no me pruebe lo contrario seguiré creyendo cuanto dije. Le diré, además, que *Don José María* o a *Don Francisco Esteban* o a *Don Luis Candelas y de la Cámara*, pues así debe llamarse semejante *niño de Écija*, le diré, que se las entienda para todo directamente conmigo y para nada con Vd. y que no estoy dispuesto a entablar polémicas inútiles sobre cosas que no me importan. Si se considera personalmente ofendido a él le corresponde venir a buscarme aquí. Prefiero que me dé una estocada a que me edite un libro. Así pues, Vd. para nada tiene que ver con esto y yo sabré sacar el caballo y el... cámara. Váyase Vd. pues tranquilo a Santander...

Por fin, la esperada carta, firmada el 28 de julio por Manuel de Cámara, apareció el 5 de agosto, camuflada en la 4.^a plana de *El Imparcial* en forma de comunicado¹⁹. En ella se recordaba que no hubo ningún «ruidosísimo y archiescandaloso pleito» sino una orden judicial que declaró disuelta la sociedad, ordenando la intervención e inventario de existencias que se suspendió al ser aceptados los recursos de Cámara. Por tanto en el llamado pleito no llegó a recaer sentencia. Por otro lado, era falsa la afirmación de que Galdós lo hubiera puesto todo en la sociedad: Cámara anticipaba dinero y gastos de impre-

¹⁹ Manuel de Cámara, «Comunicado», *El Imparcial*, 5 de agosto de 1897, p. 4.

sión y edición que se compensaba de los ingresos generales, distribuyendo después los beneficios a partes iguales. Del laudo dictado por los letrados Maura, Villalba Hervás y Azcárate ante el notario Francisco Moya resultaba que Galdós había recibido un exceso de 29.571, 31 pesetas sobre lo que le correspondió entre 1879 y 1896, saldo que había de incrementarse con un 6 por 100 de interés. Manuel de Cámara concluía con aspereza:

Aquí se ve con toda evidencia que quien fumaba era D. Benito y quien escupía D. Miguel. No vino, pues, tarde la liquidación para el señor Galdós, *sino para Cámara*, aunque el señor Soriano, que desde luego ignoraba éstas y otras muchas cosas, haya escrito lo contrario. Si la injuria de *vampiros* que se lanza a los editores se dirige también al socio del Sr. Galdós, partícipe, éste con él, por mitad también, en las utilidades de la imprenta, obtenidas, así en sus propias obras como en las ajenas que allí se editaban, lo rechazo como calumnioso. ¡Vampiro quien, en efectivo y libre de todo gasto, entrega a un autor en España, aunque se llame D. Benito Pérez, sobre lo que ya le había entregado en los cinco primeros años de la sociedad 54.400 *y pico de duros*, amén de otras cantidades que no son de este lugar, pero que constan en documentos irrecusables! (...) Si, como dice el Soriano, hay muchas cosas sobre las que conviene guardar silencio, eso convendrá tal vez a don Benito Pérez Galdós, no a D. Miguel de Cámara, cuyos actos no necesitan que se les ampare con el silencio.

Soriano envió su contrarréplica, pero se debió de perder en la redacción del diario de Rafael Gasset, que dio por zanjada la cuestión sin llegar a publicarla²⁰.

De los años en que Galdós se ocupó de administrar sus obras directamente procede el pintoresco tópico del escritor oficinesco, pertrechado en su despacho de la calle Hortaleza 132, como lo mostraba Soriano con desenfado, en un espacio lleno de papeles, facturas y libros de contabilidad, donde el escritor insigne asumía la dirección de «una casa de comercio»:

Así quiero servirlo al público; con el libro mayor, la pluma en la oreja, las obleas, el tintero. ¡Qué intimidad...! (...) Empujen una mampara y entren el despacho del Sr. Pérez. Allí otra mesa de oficina, los mismos papeles, idénticas facturas, semejantes obleas, frascos de goma, sillas, etc. etc. Y allí también el Sr. Pérez, un empleado, igual a los demás, que anota, escribe y garrapatea en un libro enorme, como libro de coro, y de cuando en cuando levanta la cabeza para decir:

—Cuatro de *entradas*. Dos mil de *salidas*. Al *libro mayor*. Apunta la *diferencia*...

Tres años más tarde (abril de 1900), puesta ya en el mercado la tercera serie de los *Episodios*, apareció en *El Español* un artículo de Marcos Rafael Blanco-Belmonte²¹ que tam-

²⁰ Vid. las cartas de Soriano fechadas en agosto y septiembre de 1897, en el Archivo de la Casa-Museo Galdós de Las Palmas.

²¹ M. R. Blanco-Belmonte, «En la casa Galdós. Producción literaria», *El Español*, 11 de abril de 1900.

bién adoptaba la forma de visita a la casa editorial de Galdós, pero conduciéndose en términos de reportaje periodístico, sin concesiones literarias. El autor se acogía superficialmente al método experimental, simulando una indagación sin duda amañada, pero con aportación de datos útiles. Belmonte se entrevistó con el sobrino del escritor, José María Hurtado de Mendoza, con el supuesto objetivo de comprobar si el negocio editorial era tan ruinoso como se decía. La respuesta reforzaba el tópico de la prosperidad del novelista-editor, en hipérbole tan optimista que parecía incitar al público a comprar los libros de Galdós por contagio del éxito que se pregonaba. Don Pepino le pintó un panorama color de rosa que en nada hacía suponer la limitada vida de aquel negocio, cuya administración —como es sabido— fue traspasada a los sucesores de Hernando, a partir de 1906:

Abrir la casa editorial y agotarse las obras puestas a la venta, todo fue uno. Se repetían ediciones, se conservaban sin distribuir las formas en la imprenta, se rompían los caracteres tipográficos, se hacían diez mil libros de cada tirada y el público siempre ansioso no daba tiempo a que los volúmenes descansasen en las estanterías, llevándose los poco menos que desde el taller de encuadernación. En vista de esto hubo que recurrir al procedimiento de estereotipar. De este modo, en reducido espacio se conservó el cliché, la negativa del libro, y en contadas horas fue fácil sacar tantos cuantos miles de positivas —volúmenes— fue preciso.

El éxito de la tercera serie de los *Episodios* había aconsejado al editor Galdós poner imprenta propia. En doce meses se habían estampado y puesto a la venta noventa y un mil volúmenes, y en dos años se habían vendida ciento cuarenta mil. Se decía que, de *Vergara*, los libreros Fernando Fe y San Martín habían despachado cada uno más de mil ejemplares en doce horas. En cuatro días se agotó la edición de diez mil volúmenes. Concluía el articulista sus inmejorables cuentas asociando el tópico del editor próspero y opulento a la excelencia literaria del escritor. Galdós había conseguido:

... un alcázar de inmortalidad para su nombre y un palacio de oro formado con el importe de los libros por él escritos. Gran productor ha juntado a la honra el provecho y ha amonedado el metal precioso de su privilegiado talento. Luchó y venció como artista y como industrial.

HACIA LA SUPERACIÓN DE TÓPICOS Y FRONTERAS

Desde 1897 —al filo de la resolución del conflicto editorial— algunos articulistas de fino talante crítico intentaban romper tópicos insinuando que Galdós estaba cambiando de estilo. Esta era la impresión del joven Jacinto Benavente en la «Plana del Lunes» de *El Globo*²², cuando observaba que *Misericordia* había desconcertado tanto a lec-

²² Jacinto Benavente, «La última novela de Pérez Galdós. (Notas de un lector)», *El Globo*, 7 de junio de 1897, p. 1.

tores como a críticos. Para él se trataba de una hermosísima novela donde el autor, a quien muchos consideraban un escritor frío, se identificaba sentimentalmente con la pobreza iluminándola «con tan poderosa luz que la miseria parece en él consoladora, como en divino evangelio» sin provocar terror ni justificar «arranques de oratoria socialista». El nudo de su comentario giraba en torno al cambio de percepción que se estaba operando en la imagen que de Galdós tenía su público, cosa que los críticos sobrellevaban con dificultad:

Justamente sus obras últimas han sido las menos celebradas por el público en general. Por la crítica (excepciones hechas) mal comprendidas (peor que mal). Hay críticos, la mayor parte, *de espera*. No se atreven a pensar por cuenta propia; no a pensar, a sentir. El Pérez Galdós de ahora no es el de antes. ¡Caramba! ¡Nosotros que teníamos una porción de frases hechas para juzgar de cada una de sus obras! Ya no se puede repetir lo mismo de siempre. ¿Qué dirá Fulano? ¿Qué pensará Zutano de esta evolución? Esperemos. Lo cierto es que ni el público ni la crítica agradecen la nueva dirección del escritor. ¿Es culpa de éste? No, por cierto. En España es más difícil conservar el público que adquirirlo. La admiración, molesta; se busca un pretexto para romper la corriente admirativa...

Pero algo nuevo sucedió en febrero de 1900 —en plena resaca del Tratado de París— que removió los horizontes del tratamiento periodístico de un escritor cuyo prestigio en el extranjero contrarrestaba la intensa sensación de postración nacional que predominaba en la prensa española. Diarios madrileños de diverso signo político se hacían eco del interés que estaba despertando en París la figura y la obra de Galdós. Los argumentos de autoridad de la crítica francesa se estimulaban la reivindicación del novelista en el interior. *El Español* publicaba la semblanza firmada por Boris de Tannenberg en *Le Temps*²³, que evocaba al escritor en su gabinete de trabajo de la Castellana, bajo un retrato de Dickens y junto a las obras de Balzac, hacia 1885, invistiéndolo de todas sus virtudes tópicas: sobriedad, discreción, modestia, ausencia de toda pedantería, trabajo, observación...

El mismo día *Lorena* (seud. del joven Manuel Bueno) comentaba dicho artículo en su columna diaria en la primera plana de *El Globo*²⁴, para extraer una lección consoladora evocando al gran escritor capaz de testimoniar en aquel momento fuera de España «la única gloria que nos queda: la gloria artística.». Días después, *El Liberal* reproducía a dos columnas el prólogo de Alfred Morel-Fatio a la traducción francesa de Bixio para la casa Hachette²⁵. El prologuista hacía hincapié en el extraordinario éxito de los

²³ «Pérez Galdós. Su persona», *El Español*, 21 de febrero de 1900.

²⁴ *Lorena*, «Volanderas. Galdós en París», *El Globo*, 21 de febrero de 1900.

²⁵ «Galdós en París», *El Liberal*, 23 de febrero de 1900.

Episodios entre el gran público más que entre las minorías selectas. Pero con ser vigoroso su efecto educativo en la formación de la conciencia histórica de los españoles, mayor aprecio merecían las novelas contemporáneas con las que el autor había conseguido tener por público a España entera.

El propio Galdós parecía interesado en que se conociera esta proyección europea de su opinión y de su obra, cuando lo entrevistó Antonio Palomero para *El Liberal*²⁶, diario republicano, cuya tendencia al noticierismo había reducido considerablemente sus contenidos literarios en aquellos momentos de crisis. Galdós era la excepción pues no en balde acababa de regresar de París donde había hecho diversas gestiones acerca de la difusión de su obra en Francia, y donde tomó contacto con diversos escritores famosos con Gómez Carrillo de anfitrión²⁷. Aunque, como es sabido, Galdós no se retraía a la hora de reclamar de periodistas amigos apoyos publicitarios, el entrevistador asumía formalmente la iniciativa, encareciendo lo mucho que costaba obtener declaraciones del escritor y cultivando los sobados tópicos de su bondad, recato, modestia y laboriosidad. Pero lo interesante es que Palomero difundió algunos aspectos relativos a la suerte de la obra galdosiana en Francia, cuestión a la que *El Liberal* ya había prestado atención semanas antes a propósito de la publicación de *Misericordia* en *Le Temps*²⁸. La entrevista de Palomero, que —a diferencia de León Pagano— hace hablar a Galdós de manera verosímil, confirma los datos que recoge Ortiz-Armengol²⁹ acerca del apoyo del embajador Fernando León y Castillo para facilitar una entrevista con Isabel II, fuente directa de los dos últimos episodios de la tercera serie, *Los Ayacuchos* y *Bodas reales* que tenía en preparación. Contiene datos de interés sobre la satisfacción del escritor por la recepción de *Misericordia* en París, venciendo la resistencia nacionalista de la crítica francesa, y anticipaba buenas perspectivas para introducir en la prensa de la capital francesa sus novelas *Miau* (*Le Temps*); *Gloria* (*Le Journal des Débats*) y *Nazarín* (*Le Figaro*). Por el contrario, declaraba dificultades para llevar *El abuelo* a la Comedia Francesa pese a la ayuda de Claretie, y a sus contactos con Antoine.

La virtud del artículo de Palomero radicaba en que sustituía tópicos por informaciones muy concretas de la sociedad literaria, como la alusión a las fallidas relaciones de Galdós con la casa Ollendorff, aproximando la figura del escritor a la inmediatez de los intereses del mercado literario, lejos de las vaporosas sublimaciones tópicas de las que se ha hecho mención:

... Me ha ocurrido una cosa notable, que prueba el poco interés con que se atiende a la propiedad literaria, en España singularmente. Ollendorff iba a publicar *Fortunata y Jacinta*; cuando el contra-

²⁶ Antonio Palomero, «Hablando con Galdós», *loc. cit.*

²⁷ Cfr. Brian J. Dendle, «Galdós, La Jeunesse and O».

²⁸ «Galdós en París», *loc. cit.*

²⁹ Ortiz-Armengol, *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica, 1995.

to estaba casi formalizado me enseñó el acuerdo de la Convención de Berna, en virtud del cual podía prescindir en absoluto de mi autorización para publicar esa novela. Uno de los Congresos literarios (no de la Prensa) que se reúnen con frecuencia por esos mundos de Dios, sin que nadie se preocupe de sus resoluciones, había aprobado una resolución, a la que se adhirió España, como tantos otros países, que derogaba lo más substancial de nuestros Tratados de propiedad literaria. En dicha proposición se considera toda obra extranjera, que cuenta diez años de publicación en su país, como del dominio público en el que intenta traducirla. Yo ignoraba esto; el editor no quiso formalizar el contrato, aunque sin desistir de publicar la novela, y me pidió una carta para ponerla al frente autorizando la edición. A lo que me negué, para no sentar un mal precedente, pues las obras así publicadas suelen sufrir mutilaciones y alteraciones que redundan en su perjuicio.

TEXTOS MANIPULADOS

Para mutilaciones y alteraciones no había que ir tan lejos. León Pagano, en su ficticia entrevista, ya había transmitido una imagen intelectual contrahecha de Galdós haciendo pasar por declaraciones suyas lo que no era sino un intencionado pastiche que el entrevistador hizo con algunos textos teóricos del novelista, principalmente de su discurso de ingreso en la R. A. E., fragmentado a conveniencia y transcrito al pie de la letra puesto en primera persona. Por ejemplo, hace decir a Galdós como si respondiera a sus preguntas:

En el discurso pronunciado en la Academia el día de mi recepción, hice observar los caracteres de la sociedad presente como materia novelable...

Y seguían cuatro largos párrafos del discurso —tres páginas— cuyo exclusivo interés estriba en el criterio de selección del entrevistador.

De este tipo de manipulaciones textuales hay otros testimonios, dignos de mayor atención, en la prensa española del fin de siglo bajo los efectos inmediatos de Cavite y Santiago de Cuba. Interesa de ellos la aplicación ideológica que llegó a hacerse de algunos pasajes galdosianos muy anteriores con la pretensión de establecer paralelismos entre pasado y presente que permitieran reforzar opciones políticas radicales sin que el autor prestara previa conformidad a tales amaños. Ocurrió en los primeros números del semanario regeneracionista *Vida Nueva*, dirigido por Eusebio Blasco y sostenido por Rodrigo Soriano cuya amistosa confianza con el novelista había de ser instrumento decisivo del futuro desplazamiento ideológico de éste hacia la izquierda radical. Dicha amistad lo llevó a tomarse libertades que no agradaron a don Benito, abstraído en la elaboración de la tercera serie de sus *Episodios*, sin tiempo para definirse públicamente en los graves acontecimientos que se estaban produciendo, si bien su vuelta al relato histórico ya fue interpretado por algunos comentaristas como comprometida respuesta cívica.

Por razones de prestigio, Galdós figuraba en la redacción del semanario, aunque según confesó en una de sus cartas a Soriano (1899) no estaba al tanto de su contenido ni

de la reutilización que se estaba haciendo de algunos escritos suyos durante más de un año. En el verano de 1898, cuando comenzaron a producirse las primeras remesas de repatriados de las guerras coloniales, *Vida Nueva* anunció un reportaje a cargo de «uno de sus más eminentes redactores»³⁰ presente en «uno de los puertos de desembarco» —directa alusión al novelista, afincado en Santander—, siempre que las circunstancias lo permitieran y el formalismo oficial no lo impidiera. Ignoramos lo que pudo ocurrir con dicho «formalismo», en cambio sabemos que Galdós no respondió a la petición epistolar que le hizo su amigo Soriano, desde San Sebastián, en septiembre de 1898:

Mi querido Don Benito: Si ve Vd. *Vida Nueva* verá Vd. la campaña valiente que hacemos pero necesitamos de todos y más de Vd. ¡Cuánto le agradeceríamos que mandase unas líneas respecto de desembarco de repatriados en Santander! Personas de la nombradía de Vd. son las únicas que pueden mover hoy a este descuajaringado país. Sabe cuánto le quiere Rodrigo Soriano³¹.

Quizá durante este tiempo la relación con aquellos intelectuales inquietos encontrara cauce a través de su sobrino José Hurtado, sin que, inicialmente, el escritor se enterara del reciclaje de viejos textos suyos en aquellas páginas. Sin embargo, meses después, al advertirlo, se quejó de aquella práctica, según se deduce de las cartas de Soriano. El periodista donostiarra se justificó tratando de vencer la débil severidad de Galdós argumentando que el semanario lo había defendido contra quienes —como Julio Burell³²— habían puesto en duda la oportunidad de publicar la 3.^a Serie de *Episodios*. Galdós acabó olvidando el asunto. Y aunque ya no hubo más retales, en las páginas de

³⁰ «¡A Santander! ¡A Santander!», *Vida Nueva*, 28 de agosto de 1898.

³¹ Archivo de la Casa-Museo de Galdós, Las Palmas de Gran Canaria.

³² Julio Burell había publicado una reseña crítica de Mendizábal donde lamentaba a Galdós de estar burocratizando su trabajo narrativo trabajando sobre personajes que, como Zumalacárregui y Mendizábal, tenían poco de novelesco. Cfr. «Dominical. Mendizábal. Nuevo Episodio», *Heraldo de Madrid*, núm. 2.932, 20 de noviembre de 1898, p. 1. Rodrigo Soriano defendió a Galdós en su artículo «Mendizábal», *Vida Nueva*, 27 de noviembre de 1898. Sobre ello versaba la carta que remitió al novelista en junio de 1898 donde le reprochaba: «Hablé de Mendizábal en *Vida Nueva* y no tuvo a bien escribirme dos letras. Defendimos a Vd. contra los ataques de Burell y de otros bureles y no se dignó Vd. decirnos si le parecía bien o si le parecía mal. Insertamos en *Vida Nueva* los anuncios de sus libros y tampoco logramos sacarle de su mutismo. Lo único que supimos de Vd. fue que se oponía a que publicáramos sus artículos viejos. Yo he pensando muchas veces si la franca y leal amistad que junta con admiración ferviente sentía hacia Vd., que mis desinteresadas campañas en pro de sus obras, hechas cuando desmayaban muchos amigos o se ocultaban prudentemente otros, si mi culto hacia la personalidad literaria había terminado en injusta frialdad por su parte no por la mía. ¿Tan malo y olvidadizo es el mundo que un año de separación acaba con las amistades al parecer más duraderas? No lo creo así pero mi franqueza me obliga a decir lo que siento. Gracias a nuestros esfuerzos hemos logrado hacer un periódico, *Vida Nueva*, que cuenta con poderosos elementos y base firme. Bueno o malo, equivocado o feliz responde a desinteresadas y generosas ideas y en esto se funda su fuerza. Nadie podrá echarnos en cara cobardía para decir verdades y emprender campañas justas ahora, cuando se atormenta en Montjuich a los inocentes y se empapuzza de religión y latín a la juventud florida...»

Vida Nueva pueden verse los flagrantes ejemplos de la irrespetuosa manipulación que sufrieron aquellos textos galdosianos, medios sacrificados al fin, sin miramiento por las formas literarias ni por el derecho a la integridad de la obra. Son tres artículos, que a veces se han tomado por originales:

Título en <i>Vida Nueva</i>	Publicado	Obra de procedencia	Publicado
Fumándose las colonias (1815)	19-6-1898	Memorias de un cortesano de 1815	1875
XIX-XXI La Patria	10-7-1898	Trafalgar, X	1873
Cómo piensa un español neto	28-8-1898	El Dr. Centeno, 2. ^a , III, II	1883

Sería demasiado prolijo acudir a la ecdótica para describir y tipificar aquí las supresiones y variantes introducidas en estos textos. Basta con reproducir unas líneas del primero de ellos para que el lector se haga una idea aproximada del grado de intervención de los redactores de *Vida Nueva* en los textos originales de Galdós:

MORIAS DE UN CORTESANO DE 1815 (1875)

[Texto original] XIX

A las nueve de la noche pisaba yo la Cámara Real, aquella deslumbradora cuadra, colgada y ornada de amarillo, en cuyas paredes los más hermosos productos del arte (todavía no se había formado el Museo del Prado) recibían diariamente, como gentil holocausto, el humo de los mejores cigarros del mundo. Diversos bustos de príncipes de ambos sexos puestos sobre las mesas, alegraban la estancia con sus caras satisfechas. Las miradas de sus ojos de mármol parece que confluían al centro, y se contemplaban unos a otros, a veces risueños, ceñudos a veces, según era festiva o lúgubre la tertulia. Casi en el centro de uno de los testers, media docena de hombres desvergonzados, sucios, casi desnudos unos y haraposos otros, con semblante estúpido y ademanes incultos todos, se reían de la tertulia constantemente, embrutecidos por el vino. Eran *Los Borrachos* de Velázquez. A veces aquellos hombres puestos en alto, entre los cuales el del centro escrutaba con su mirar insolente toda la sala, parecían una especie de tribunal de locos. En un rincón, junto al hueco de la ventana, refugiado en la sombra y casi invisible, veíase un hombre lívido, exangüe, cuya mirada oblicua lo abarcaba todo desde el ángulo obscuro. Vestía de negro, y en una de sus manos llevaba un rosario. Era *Felipe II*, pintado por Pantoja. En aquel retrato se detuvo en pie Napoleón, contemplándolo con atención profunda un día de Diciembre de 1808.

Cuando yo entré en la Cámara Real, Su Majestad estaba sentado en un sillón a poca distancia de la chimenea encendida; tenía la cabeza echada hacia atrás, de modo que miraba al techo, dirigiendo hacia él el humo de su cigarro.

FUMÁNDOSE LAS COLONIAS*[Vida Nueva, 19-6-1898]*

[] Pisaba yo la Cámara Real, aquella deslumbradora cuadra, colgada y ornada de amarillo, en cuyas paredes los más hermosos productos del arte (todavía no se había formado el Museo del Prado) recibían diariamente, como gentil holocausto, el humo de los mejores cigarrillos del mundo... [.]

[.] Casi en el centro de [] los testers, media docena de hombres desvergonzados, sucios, casi desnudos

[] y haraposos [], con semblante estúpido y ademanes incultos todos, se reían de la tertulia constantemente embrutecidos por el vino. Eran *Los Borrachos* de Velázquez... [.]

[.] En un rincón, junto al hueco de la ventana, refugiado en la sombra y casi invisible, veíase un hombre lívido, exangüe, cuya mirada oblicua lo abarcaba todo desde el ángulo oscuro. Vestía de negro, y en una de sus manos llevaba un rosario. Era *Felipe II*, pintado por Pantoja. [.] Su Majestad [*D. Fernando VII*] estaba sentado en un sillón a poca distancia de la chimenea encendida; tenía la cabeza echada hacia atrás, de modo que miraba al techo, dirigiendo hacia él el humo [*del*] cigarro...

EL REGRESO A LA POLÍTICA SOÑADA

El estreno de *Electra* intensificó el interés de la prensa europea por la figura Galdós. A la citada entrevista de León Pagano en *La Rassegna Internazionale* de Roma, se sumaba la de *Viator* (seud. de Henri Becker) en *Le Siècle* otra firmada por *Viator* (seud. de Henri Becker), también estructurada según el reiterado modelo de la visita a su despacho en la calle Hortaleza. Pero fue su artículo para la *Nouvelle Presse Libre* de Viena, escrito en marzo de 1901, el texto de mayor efecto para reforzar el liderazgo intelectual que comenzaba a adquirir por aquellos días entre regeneracionistas liberales y republicanos³³. El artículo fue reproducido íntegro por *Heraldo de Madrid*, y comentado con entusiasmo por la prensa radical³⁴.

³³ «Une interview de Pérez Galdós. L'auteur d'Electra. Ses idées. L'instruction publique en Espagne. La jeunesse intellectuelle. Les plaies sociales. L'union latine. Confiance dans l'avenir», *Le Siècle*, 25 de abril de 1901. Vid. Josette Blanquat, «Au temps d'Électra (Documents galdosiens)», *Bulletin Hispanique*, núm. LXVIII (1966), pp. 253-308.

³⁴ «El artículo de Galdós. La España de hoy», *Heraldo de Madrid*, 9 de abril de 1901; «El artículo de Galdós», *El País*, 1 de abril de 1901, p. 3.

A esta creciente simpatía no era ajena la voluntad política del escritor que acababa de romper con la prensa gamacista, y de rechazo con su abogado en el pleito editorial, Antonio Maura, que seguramente pensaba en él como portaestandarte de su proyecto reformista desde el liberalismo dinástico. La ruptura obedeció a un motivo nimio: las objeciones críticas, por otro lado bastante mesuradas, que Salvador Canals hizo a *Electra* en su reseña publicada en *El Español*, que rompían con el favor incondicional que este diario de Germán Gamazo había dispensado a Galdós y sus intereses, desde su fundación en 1898³⁵.

Ocurrió que don Benito, en la primavera de 1901, comenzó a desmontar por sí mismo la imagen mostrenca de santón orgánico del liberalismo dinástico que un amplio sector de la prensa había ido construyendo inercialmente en los últimos lustros del XIX. Los radicales —con Soriano al frente, secundado por Maeztu y los jóvenes intelectuales muñidores del éxito de *Electra*— actuaron como revulsivo del escritor maduro, que aspiraba a una segunda juventud ideológica para plasmar su concepto de la regeneración moral del nacionalismo español, tambaleante tras el agotamiento colonial. De modo imprevisto, Galdós iniciaba un proceloso desplazamiento hacia la izquierda que, para el sector más reaccionario de sus lectores, ponía en tela de juicio su condición representativa de «escritor nacional» indiscutible, relegándolo a la de libelista sectario de la antiespaña.

La primavera de 1901 supuso la prefiguración de un desquiciamiento de las posiciones políticas en las que Galdós se desentendió de su condición de liberal constitucionalista para lanzarse a un decenio de independencia ideológica, ambigua en el fondo —porque, como piensa J.-F. Botrel³⁶, el sentido de su obra literaria a principios del XX tendía al conservadurismo— pero de gran funcionalidad en la eufórica imagen intelectual que pudo transmitir en los años que precedieron a la Semana Trágica, a la guerra de Melilla y a la Conjunción republicana y socialista, su momento estelar. Galdós, intelectual orgánico desarticulado por las hondas divisiones del liberalismo español, hubo de aproximarse transitoriamente a un socialismo cuyos postulados básicos no compartía, y por el que tampoco llegó a ser aceptado plenamente. Pero, por encima de cualquier objeción, prevalece la temeraria gallardía de un compromiso nacional propio, que renunciaba al proyecto político maurista en el umbral de la vejez contra sus propios intereses particulares que a buen seguro hubieran estado mejor protegidos junto al nuevo líder conservador.

Por supuesto, la prensa —tan generosa en testimonios puntuales de este proceso, de los que aquí se han aportado una mínima muestra— fue también el espejo que reflejó el instante en que Galdós razonó por vez primera su decisión de regresar a una po-

³⁵ Vid. Salvador Canals, «Crónica de teatro. Electra», *El Español*, 31 de enero de 1901; «Hoja del Calendario. La baja de Galdós», *El Español*, 1 de febrero de 1901.

³⁶ J.-F. Botrel, «Benito Pérez Galdós, Benito Pérez Galdós ¿escritor nacional?», en *Actas del primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Publicaciones del Cabildo Insular, 1977, pp. 60-79.

lítica que soñaba idealizada, sin profesionales ni privilegios, «aplicación práctica de los derechos de todos». Fue en la carta que envió al diario santanderino *El Cantábrico*, dirigido por el republicano José Estrañi Grau, donde reconocía que para resolver las dolencias de España era inútil pretender sustraerse a la política, aunque la alternativa práctica todavía le apareciera en forma de aspiración alegórica de luces y tinieblas:

Nos ha unido y nos unirá más cada día el amor a la libertad de pensamiento, nos une también el temor a la oscuridad de que estamos amenazados y que acabaría por sumirnos en triste ceguera si no pudiéramos cerrar el paso a las tinieblas vaporosas en que quieren envolvernos.

Estos años, de transformación de la imagen pública de Galdós, que hemos evocado brevemente, están llenos de claroscuros. Los tópicos reseñados, en líneas generales, hasta 1897 tendían a fijar la imagen del escritor como figura nacional en la cultura liberal de elite. Más tarde, con la radicalización republicana y anticlerical de principios del XX, Galdós comenzó a ser objeto de todos los deseos, disputado particularmente por dos sectores —gamacista y sorianista— en una confrontación que finalmente él se encargaría de dirimir a favor del segundo, tras los inesperados efectos del estreno de *Electra*, que reactivaron su conciencia política como no lo habían logrado el proceso de Montjuich ni la guerra del 98. Durante el decenio siguiente la prensa de todos los matices —pese a la inquina clerical y a las reservas obreras— tendería a convertir a Galdós en un valor cultural de dominio público, concediéndole la más amplia proyección popular entre los escritores españoles de su tiempo.



INSULA

MONOGRÁFICOS Y ESTADOS DE LA CUESTIÓN

- **Francisco de Quevedo: La pasión por la literatura** (núm. 648, diciembre 2000).
- **Gerardo Diego: Memoria y Literatura** (núm. 649-650, enero-febrero 2001).
- **La ficción sentimental: Hablar de amor** (núm. 651, marzo 2001).
- **Vigencia y balance de «Nueve novísimos poetas españoles»** (núm. 652, abril 2001).
- **Bajo el ala del Sur: Pedro Garfías (1901-2001)** (núm. 653, mayo 2001).
- **«Levante sus primores la agudeza»: Baltasar Gracián (1601-2001)** (núm. 655-656, julio-agosto 2001).
- **De la fábula a la vida: Juan Chabás (1900-1954)** (núm. 657, septiembre 2001).
- **Teatro de Lope de Vega: Géneros, escena, recepción** (núm. 658, octubre 2001).
- **Leopoldo Alas, un clásico contemporáneo** (núm. 659, noviembre 2001).
- **La literatura inverosímil de Enrique Jardiel Poncela** (núm. 660, diciembre 2001).
- **José Saramago: Escritura abierta** (núm. 663, marzo 2002).
- **Galicia viva: Líneas abiertas** (núm. 664, abril 2002).
- **Lecturas de 1902: Perspectivas y contrastes** (núm. 665, mayo 2002).
- **La otra orilla del español: Las literaturas hispánicas de los Estados Unidos** (núm. 667-668, julio-agosto 2002).
- **La poesía revelada: Luis Cernuda (1902-1963)** (núm. 669, septiembre 2002).
- **Ángel Crespo: El realismo y la magia** (núm. 670, octubre 2002).
- **Los compromisos de la poesía** (núm. 671-672, noviembre-diciembre 2002).
- **Retornos y pasajes de Benjamín Jarnés** (núm. 673, enero 2003).
- **Miseria y dignidad del hombre en el Renacimiento** (núm. 674, febrero 2003).
- **De libros y lectores en la España medieval** (núm. 675, marzo 2003).
- **Blas de Otero: Nuevas lecturas críticas** (núm. 676-677, abril-mayo 2003).
- **Max Aub en el siglo XXI** (núm. 678, junio 2003).
- **El español en Estados Unidos y Puerto Rico** (núm. 679-680, julio-agosto 2003).
- **Tirso en el siglo XXI** (núm. 681, septiembre 2003).
- **¿Quién es el autor del *Lazarillo*?** (núm. 682, octubre 2003).
- **¿Quién es el autor del *Lazarillo*? II** (núm. 683, noviembre 2003).
- **El diálogo peninsular medio siglo después** (núm. 684, diciembre 2003).
- **Estampas sobre la nueva narrativa mexicana** (núm. 685-686, enero-febrero 2004).
- **La novela española actual: ¿Un producto mercantil o un lugar de encuentro?** (núm. 688, abril 2004).
- **La escritura de Salvador Dalí (1904-2004)** (núm. 689, mayo 2004).
- **Perfiles de un siglo: Pablo Neruda (1904-2004)** (núm. 690, junio 2004).
- **Isabel I (1451-1504): Las letras en torno al trono** (núm. 691-692, julio-agosto 2004).
- **El folletín: Un género marginal en las letras españolas del siglo XIX** (núm. 693, septiembre 2004).
- **Recuerdos de vida y literatura: Hinojosa y Souvirón en su Centenario** (núm. 694, octubre 2004).
- **Cervantismos Americanos** (núm. 697-698, enero-febrero 2005).
- **El otro Centenario: Rubén Darío y *Cantos de vida y esperanza*** (núm. 699, marzo 2005).
- **La recepción del *Quijote* en su IV Centenario** (núm. 700-701, abril-mayo 2005).
- **El género del columnismo de escritores contemporáneos** (núm. 703-704, julio-agosto 2005).
- **Estado editorial y crítico de la obra de Juan Ramón Jiménez** (núm. 705, septiembre 2005).
- **Poesía mexicana en el umbral del milenio: entre la tradición y la ruptura** (núm. 707, noviembre 2005).
- **«Biblioteca de Literatura Universal»: la elaboración de un canon** (núm. 708, diciembre 2005).
- **El *tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias** (núm. 709-710, enero-febrero 2006).
- **Letras argentinas. Un nuevo comienzo. Novela y cuento** (núm. 711, marzo 2006).
- **Valle-Inclán en escena** (núm. 712, abril 2006).

LA LOCA DE LA CASA: PELÍCULA Y NOVELA CINEMATOGRAFICA

MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

Historiadora

INTRODUCCIÓN

La literatura y el cine mantienen una intensa y peculiar relación que, prácticamente, se estableció con el nacimiento del cinematógrafo a finales del siglo XIX, ya que este divertimento o artilugio técnico, inicialmente popular, que iría ganando adeptos hasta convertirse en el arte más significativo del siglo XX, tomaría, preferentemente, como forma y modo de expresión las formulas narrativas de la novela decimonónica.

Desde sus comienzos y durante los más de cien años de vida del cine se ha hablado y escrito, profusa y reiteradamente, sobre la compleja conexión establecida entre estas dos manifestaciones artísticas, y se ha discutido, y se discute, sobre cuanto debe el cine a la literatura o, a la inversa, cuanto debe ésta al cinematógrafo en la actualidad. Esta antigua, y aún hoy viva, controversia ha dado origen a incontables estudios y análisis que plantean los distintos puntos de vista mantenidos al respecto. Pero aunque no entremos a analizar este prolongado y amplio debate, sí hay que señalar que en España, a lo largo de la historia del cine, son numerosos los escritores cuyas obras han sido el origen de diversos títulos cinematográficos, convirtiéndose éstas, con diferentes resultados y muy diversa fortuna, en imágenes. Uno de los importantes autores de nuestra literatura por los que el cine se ha interesado es don Benito Pérez Galdós, del que se han realizado versiones fílmicas de algunos de sus títulos más conocidos. *La loca de la casa*, que se convirtió en película en 1926, sería una de las primeras en rodarse para la pantalla, tras la realización para el cine mudo de dos versiones de *El Abuelo*, y aunque en la actualidad el film no se conserva, podemos conocer algunos detalles de esta cinta por las fotografías de su rodaje que están depositadas en la Filmoteca Nacional y también a través de la Novela Cinematográfica que con motivo de su realización fílmica se publicó en 1927.

GALDÓS Y EL CINE

Aunque no se conocen muchas referencias de la opinión de Galdós sobre el cinematógrafo que irrumpió en la sociedad y en los espectáculos a finales del siglo XIX, hay un comentario de don Benito, que finalizaba un artículo que resumía su actividad como director artístico del teatro Español, publicado en *El Liberal* en junio de 1913, y en el que nos ofrece una aguda observación sobre el nuevo entretenimiento, que posteriormente sería conocido como el arte del siglo XX; este dictamen nos aproxima al pensamiento del escritor sobre ese nuevo medio de expresión que atraía a los espectadores y generaba controversias:

Y ya que hablo de reformas, no terminaré esta Memoria sin decir algo de ese cinematógrafo, en cuyos progresos ven muchos un peligro serio, que nos traerá total decadencia, quizá la muerte del teatro.

Creo, sí, que a los espectáculos artísticos que tienen por principal órgano la palabra, les quita mucho público *el cine*; creo también que como indudable progreso científico, se perfecciona de día en día, trayendo nuevas maravillas que cautivan y embelesan al público

No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro; antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio una deidad nueva hija de la Ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar una idea; así como los Poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo.

Este comentario de un sexagenario Galdós, atraído e interesado por *ese cinematógrafo* que supuestamente amenazaba al teatro, pone en evidencia la preocupación del escritor por todo lo que le rodeaba, y asimismo plantea algunos puntos de interés, entre los que se pueden mencionar la temprana opinión del autor sobre el cine, su aproximación a ese progreso científico que maravillaba al público o su propuesta favorable a la colaboración del teatro y el cinematógrafo. Otro elemento interesante que presenta este texto es la enigmática frase con la que responde a la pregunta retórica de cómo debía realizarse la cooperación de estos dos medios de expresión: «¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto»; esta ambigua respuesta de don Benito, *ese quizá lo sepa pronto*, hace pensar que ya, en esa fecha de 1913, se habían realizado gestiones para comprarle los derechos para que algunas de sus obras literarias fueran llevadas al cine, sobre todo si tenemos en cuenta que la primera versión fílmica de *El Abuelo* se realizaría en 1916. En la

prensa se pueden encontrar noticias que muestran el interés que, en la primera década del siglo XX, el cine mostraba por la obra galdosiana, y hay varias referencias de que diversas productoras, en fechas distintas, llevaron a cabo negociaciones para adquirir los derechos que permitieran la filmación de algunas creaciones de Galdós¹, como los *Episodios Nacionales*, *Marianela* y *El Abuelo*. Este drama, como he indicado, conocería su primera versión fílmica en 1916 con el título de *La Duda*, y una segunda en 1925 que se denominaría igual que la obra literaria; posteriormente se han realizado para el cine dos nuevas películas que narran las desventuras del conde de Albrit, convirtiéndose en una de las obras de nuestra literatura que más veces se ha llevado a la pantalla.

Desde 1916 a 1998 se han realizado en España once películas basadas en las novelas o en el teatro de don Benito, reconociéndose en los títulos de crédito que el argumento se basaba en la obra correspondiente, aunque hay otras que, según muchos críticos y analistas, se basan en la narrativa galdosiana aunque el nombre del escritor no figure ni aparezca en los títulos ni en la ficha técnica. A las filmaciones que se han realizado para la gran pantalla habría que añadir las versiones que, de la obra de Galdós, se han hecho para la televisión, de las que en la actualidad se conocen seis, aunque se sabe que se filmaron otras adaptaciones televisivas que desgraciadamente no se conservan. En España, los libros de Galdós que han sido llevados al cine, a lo largo del siglo XX, son: *El Abuelo*, *La loca de la casa*, *Marianela*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana*, *Tormento y Doña Perfecta*, habiendo sido algunos de ellas traspasadas al celuloide en más de una ocasión. A estas versiones cinematográficas habría que añadir las que se adaptaron para la pequeña pantalla y de las que se conservan: *El Abuelo*, *La Fontana de Oro*, *Miau*, *Fortunata y Jacinta*, y *La de San Quintín*, a las que hay que sumar la filmación que para este medio se hizo de la adaptación teatral de *Misericordia* que en 1977 dirigió José Luis Alonso. A estos trabajos habría que agregar otras películas inspiradas en la narrativa galdosiana como: *El dos de Mayo*; *El Guerrillero*, basada en la figura de *El Empecinado*, y *Prim*, ya que, aunque en ninguno de los títulos de crédito de estos films figure que están basados en los *Episodios Nacionales*, se sabe que su director, José Busch, estuvo interesado en un proyecto para convertir en imágenes esa obra tan importante en la literatura y en la historia española, y algunos analistas señalan que las obras de don Benito hubieran podido servir de inspiración para realizar su guión y llevar a cabo el rodaje. A estas películas *inspiradas* en obras de Galdós habría que añadir *Viridiana*, de Buñuel que, según apuntan varios estudiosos, está basada en el mundo galdosiano, y que a pesar de que no se corresponde con ninguna obra concreta presenta elementos de *Ángel Guerra* y *Halma*.

¹ Para conocer más detalladamente algunas de los diversos intentos de compra de derechos a don Benito por parte de distintas productoras cinematográficas *vid.* María de los Ángeles Rodríguez Sánchez, «*El Abuelo* galdosiano en el cine mudo español», Comunicación presentada en el XV Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Monterrey (Mexico) en julio de 2004 [pendiente de publicación].

LA LOCA DE LA CASA, VERSIÓN CINEMATográfica

La loca de la casa, comedia en cuatro actos que se estrenó en el Teatro de la Comedia de Madrid el 16 de enero de 1893, interpretando sus principales papeles María Guerrero y Miguel Cepillo, fue la tercera versión fílmica de una obra galdosiana y la última realizada en el cine mudo, ya que después de este film no se rodó ninguna otra película basada en una obra de Galdós, hasta que en 1940 Benito Perojo realizó *Marianela*.

Tras la filmación de *El Abuelo* de José Busch, en 1925, que obtuvo una buena acogida por parte del público, será *La loca de la casa* la que se llevará al cine en 1926. Hay que tener en cuenta que en las primeras décadas del siglo XX una importante fuente de inspiración para las adaptaciones cinematográficas fue la dramaturgia y fueron numerosas las filmaciones que se realizaron de obras teatrales de autores de prestigio y muy conocidos por el público, como Galdós, Echegaray, Dicenta, Arniches, Benavente y otros muchos. Estas adaptaciones de conocidos dramas y comedias de autores célebres atraían al público y favorecían la asistencia de los espectadores a las salas debido al conocimiento que éstos tenía del hecho teatral y de su entorno. Es en este marco en el que se ha de insertar el rodaje de esta obra galdosiana, sin duda muy popular debido a las numerosas reposiciones teatrales que se habían realizado desde su estreno a finales del siglo XIX.

Aunque en la actualidad no conocemos esta película, perdida al igual que otras muchas del cine mudo español, sus preparativos ocuparon un importante espacio en la prensa cinematográfica de la época, a través de la cual podemos conocer detalles relativos tanto a su preparación como a su compleja y aplazada distribución. Por las revistas especializadas sabemos cómo se desarrolló la filmación; cómo se utilizaron escenarios naturales de los alrededores de Barcelona para el rodaje; quiénes fueron los actores que participaron, y sobre todo podemos observar el largo tiempo que tardaría en estrenarse oficialmente, hecho que hace escribir a Juan Antonio Cabero: «Por lo que tardó en presentarse al público, puede deducirse la escasa acogida que tuvo»². *Arte y Cinematografía*, en octubre de 1926, anunciaba el inicio del rodaje de *La loca de la casa*, bajo la dirección de Luis R. Alonso y publicaba la siguiente noticia sobre la película:

—Don Oscar Hormemann y el conocido operador y toma de vistas don Luis R. Alonso, con la encantadora estrella española Carmen Viance y el actor Manuel San Germán, completando el cuadro de intérpretes Consuelo Quijano, Ana Siria, Matilde Artero, Rafael Calvo, Modesto Ribas, Alfonso Orozco, Juan Nadal y Antonio Mata; llegaron a nuestra ciudad para filmar

² Juan Antonio Cabero, *Historia de la Cinematografía española. 1896-1949*, Graficas Cinema, Madrid, 1949, 1.ª ed. p. 288.

los exteriores de la adaptación cinematográfica de la famosa novela³ de don Benito Pérez Galdós, *La loca de la casa*.

La adaptación cinematográfica y dirección artística a cargo del propio operador, nuestro buen amigo don Luis R. Alonso.

Nos consta que se han filmado hermosas vistas de nuestra ciudad⁴, con interesantes y bellos parajes de la ciudad catalana⁵.

Unos meses después la misma revista comentaba que en Madrid se había realizado una prueba privada de este film y que la película había obtenido un éxito importante:

Nos dicen de Madrid que ha obtenido un señalado triunfo, al ser presentada en prueba privada, la adaptación a la pantalla de la novela original de don Benito Pérez Galdós, *La loca de la casa*, filmada bajo la dirección artística y toma de vistas de Luis R. Alonso (ediciones Oscar Hormemann). Dícese asimismo que la gentil estrella Carmen Viance obtiene en esta película un nuevo triunfo a los muchos logrados en su brillante actuación en el mundo de la cinematografía.

Esperamos con creciente interés nos sea pasada pronto en Barcelona⁶.

A lo largo de 1927 son numerosas las noticias, localizadas en la prensa especializada, que se refieren a este film o que anuncian, una y otra vez, su próximo estreno. En enero de 1927 la revista *Fotogramas* incluye un largo comentario sobre la película señalando que ya está finalizada la que algunos definen como una superproducción:

Ya está terminada la película *La loca de la casa*, que sobre el drama inmortal de Galdós ha dirigido Luis R. Alonso.

No tenemos más referencias de esta película que unas muy escasas de quien la ha visto en pruebas, y por ello nos reservamos el juicio que pueda merecernos por esas impresiones. (...) cuando llegue el momento, [se hará] la crítica de la que ya han empezado a llamar una superproducción.

Así debía ser el intento de llevar la obra inmortal a la pantalla si nuestra producción estuviera en un plano que admitiera la posibilidad de ese *súper* que se adjudica con esta cinta. Si no

³ Es curioso que la obra de Galdós sea presentada como novela, en este y en el anuncio siguiente, aun cuando nunca fue pensada como tal, aunque se conozcan dos versiones de la misma. La primera edición de *La loca de la casa*, se corresponde con el texto que se presentó en el Teatro de la Comedia en octubre de 1892, como comentó Galdós, y la segunda con la reimpresión de la versión en sus *dimensiones teatrales* que el autor anunciaba en el prólogo a la edición de enero de 1892.

⁴ Se refiere a Barcelona, en cuyos alrededores se rodaron algunas de las escenas de la película.

⁵ *Arte y Cinematografía*, octubre 1926, núm. 306. p. 67.

⁶ *Arte y Cinematografía*, noviembre-diciembre 1926, núm. 307-308. p. 92.



Victoria con su hábito de novicia.
Esta imagen de Carmen Viance
fue utilizada como propaganda del film
La loca de la casa

Reunión en el jardín de los Moncada.
Esta fotografía se corresponde
con el fotograma reproducido
en la página 15 de la novela
cinematográfica



fuera un acierto, el fracaso sería rotundo, porque no es admisible que se haga una adaptación de una de las más importantes obras de la actual dramaturgia si en esa adaptación ha de perder valores.

Insistir sobre esto sería prejuzgar, cosa que no queremos hacer; por lo tanto, nos limitaremos a esperar del temperamento y de la honradez artísticos del Sr. Alonso una producción que justifique su fama. La interpretación ha sido encomendada a los mejores artistas de nuestro elenco cinematográfico...⁷.

Los comentarios sobre la realización del film iban acompañados de numerosos anuncios sobre el mismo en los que se incluían diversos fotogramas y fotos del rodaje, aunque, en ocasiones, el acompañamiento textual no se refiriera específicamente a esta cinta, como ocurre en el artículo publicado en *La Pantalla*, del 27 de mayo de 1928, en el que se analizaba como se hacía una película en España y en el que se incluía un fotograma de *La loca de la casa*, bajo el que se leía: «Impresión de una escena de *La loca de la casa* en el claustro del Monasterio de Poblet. (Foto L. R. Alonso.)»⁸.

Esta revista, en noviembre de 1928, publicaría una crítica sobre el film que no explica las razones que demoraron su estreno durante tan largo tiempo, pero que atribuye a este retraso parte del fracaso de la película, así como su escasa aceptación en las pantallas, ya que en el intervalo de los dos años transcurridos desde el final del rodaje a su estreno oficial, el cine había cambiado bastante, debido a las renovaciones técnicas constantes y a que su divulgación y mayor aceptación por parte del público suponía un mejor conocimiento de lo que se realizaba. Esta reseña también comenta y destaca algunos factores que sin duda habían perjudicado al film, como su lentitud, sus excesivos letreros, su escasa definición y su anticuado resultado:

Estrenada en la época de su edición, esta cinta no habría sido mejor, pero indudablemente había parecido menos mala. Su realización marcaba, entonces, un leve progreso en la balbuciente cinematografía nacional. Hoy, a plena madurez el arte mudo, logradas ya en España algunas —pocas— cintas de moderna factura y acertada orientación, este film vacilante, lento, con sus profusos letreros —admirables, como nacidos de la pluma gloriosa de D. Benito Pérez Galdós, pero inadaptables a la marcha rápida y rectilínea del cinematógrafo moderno—, sólo puede alcanzar el éxito, de cortesía debido *a los de casa* para animarles a proseguir, con más ahínco y mayor empeño, su obra.

Juzgar a los interpretes por esta cinta, que únicamente puede estimarse como un ensayo afortunado, sería impropio e injusto, ya que la mayoría de ellos han dado en obras posteriores la medida exacta de su saber⁹.

⁷ *Fotogramas*, enero, 1927, núm. 5.

⁸ *La Pantalla*, 27 de mayo de 1928, núm. 22, p. 342.

⁹ *La Pantalla*, 11 de noviembre de 1928, núm. 45, p. 755.

Las críticas al estreno, recogidas por la prensa especializada y los diarios, fueron diversas como lo han sido las referencias a este film por parte de los distintos historiadores del cine, algunos de los cuales no la mencionan al citar las versiones cinematográficas de las obras de Galdós, y ni siquiera se ponen de acuerdo al señalar la fecha de su primera proyección oficial en Madrid.

El director de esta película fue Luis Rodríguez Alonso, nacido en Palencia y fallecido en Madrid en 1929. Los primeros trabajos, de este futuro técnico y director cinematográfico, fueron como dibujante y fotógrafo en el semanario *La Esfera*, incorporándose, en 1916, al cine donde inicialmente trabajó como responsable del equipo técnico en diversas productoras, para posteriormente dirigir documentales y debutar como realizador con *La sobrina del cura* (1926), basada en la obra de Arniches, filmando a continuación *La loca de la casa* (1926), sobre la obra de Galdós. Además de su trabajo de dirección participaría, como iluminador y encargado de la fotografía, en numerosas películas de otros conocidos realizadores de la época. Como director, además de las mencionadas, rodó, entre otras, *Las estrellas* (1927); *El orgullo de Albacete* y *Por un milagro de amor* (1928). Como iluminador cabe destacar su participación en *Pepita Jiménez* (A. G. Carrasco, 1925); *Los chicos de la escuela* (F. Rey, 1925), *Don Quintín el Amargao* (M. Noriega, 1925); *Baixant de la Font del Gat/La Marietade l'ull viu* (Amichatis, 1927)¹⁰.

El papel de la protagonista, Victoria, que en el estreno de la obra galdosiana fue interpretado por María Guerrero, en la pantalla lo realizó Carmen Viance (Carmen Hernández Álvarez, 1905-1985), joven y conocida actriz que había debutado en la pantalla en *Mancha que limpia*, versión fílmica de la obra de Echegaray. A pesar de ser una actriz de gran éxito, y una de las figuras más populares en los años veinte del pasado siglo, nunca abandonó su puesto de administrativa en la Presidencia de Gobierno, que había obtenido por oposición. Aunque llegó al cine por casualidad y carecía de formación interpretativa, siendo totalmente autodidacta, se comentaba que era muy flexible en sus trabajos y que interpretaba con gran naturalidad, y en los resúmenes biográficos que se hacen de ella se destaca que en sus papeles ponía de «manifiesto su extraordinaria fuerza dramática y su contenida interpretación»¹¹. Trabajó con los mejores directores del cine mudo y participó en películas de éxito, como *Mancha que limpia* (José Busch, 1924) *La Casa de la Troya* (Pérez Lugin, 1924), y *Gigantes y Cabezudos* de (Florián Rey, ¿1930?), con quien también trabajaría en *La aldea maldita* (1930). Como dato curioso se puede comentar lo que Carmen Viance cobró por su papel de Victoria, ya que en una entrevista, realizada en 1927, la joven actriz explicaba diversos aspectos de

¹⁰ Fernando Lara, «Alonso Luís R» (pp. 49-50), en José Luis García Berlanga (dtor.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.

¹¹ Joaquín Canovas Belchi, «Carmen Viance» (pp.902), en José Luis García Berlanga (dtor.), *Diccionario del cine Español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.

su labor cinematográfica y señalaba que por su trabajo en *La loca de la casa*, que no había excedido de un mes, había cobrado 4.000 pesetas¹². De las otras intérpretes femeninas que trabajaron en este film, Consuelo Quijano, Ana de Siria y Matilde Artero, no he localizado ningún dato.

El personaje de Pepet, que en su primera realización teatral interpretó Miguel Cepillo, fue representado en su versión fílmica por Rafael Calvo (Rafael Calvo Ruiz de Morales, Madrid, 1886-1966). Este actor había comenzado a trabajar, siendo muy joven, en la compañía teatral de su primo Ricardo Calvo y posteriormente participó en diversos rodajes del cine mudo español, pasando más tarde a trabajar en Joinville y Hollywood, donde en 1931 «interpreta papeles breves en siete films dialogados en castellano»¹³. Al regresar de EE. UU. se reincorporaría al cine español como actor secundario, salvo en la película *Sin novedad en el Alcázar* (A. Genina, 1940), donde daría vida al comandante del Alcázar de Toledo durante la guerra civil. En ese año de 1940 también intervendrá en el rodaje de *Marianela*, que, basada en la obra homónima de Pérez Galdós, realizaría Benito Perojo y que fue la primera versión para el cine sonoro de una obra del escritor canario. Otro de los actores que participó en *La loca de la casa* y que había colaborado en otra versión fílmica de una obra galdosiana, siendo el protagonista de *El Abuelo* en la versión dirigida por José Busch, fue Modesto Ribas (1874-1939), actor que se incorporó al cine después de muchos años de dedicación a la escena, realizando su primer trabajo para el celuloide a los órdenes de Busch, con el que trabajaría en numerosas películas, que se alternaban con sus papeles a las órdenes de otros importantes directores como Florián Rey y Eusebio Fernández Ardavín, debido a lo cual es fácil encontrar su nombre en numerosos films de esos años, algunos de los cuales, como *La aldea maldita* (1930), han pervivido y obtenido el reconocimiento de la crítica actual.

Daniel, el eterno enamorado de Victoria, fue interpretado por Manuel San Germán (1897- ¿?) que era un conocido galán de la época al que se le denominaba como el *Rodolfo Valentino español*. Los inicios de este actor en el cine fueron, como en el caso de otros muchos actores, a las órdenes de J. Busch, con el que trabajaría en varios títulos. Durante los últimos años del cine mudo alternó su participación en el cine alemán y francés con las producciones españolas. Antonio Mata fue un importante secundario en el cine de esa época que colaboró en numerosas realizaciones de los más conocidos directores. De Alfonso Orozco Romero y Juan Nadal no he encontrado datos.

¹² Luis R. de Aldecoa, «Una conversación con Carmen Viance», *La Pantalla*, 1927, 21 de enero de 1927, núm. 4, p. 61

¹³ Juan B. Heinink, «Calvo Rafael» (p.174), en José Luis García Berlanga (dtor.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998.

LA LOCA DE LA CASA, NOVELA CINEMATOGRAFICA

El cine se fue desarrollando y asentando como espectáculo al compás del siglo XX y según transcurrían los primeros años de esa centuria esta diversión, inicialmente popular, iba tomando un considerable auge e interesando a un mayor número de público, a la vez que despertaba el interés de algunos intelectuales, y ganaba notoriedad entre las distintas clases sociales. En España este mayoritario interés del público por el cine generó desde muy pronto, 1907, la publicación de revistas especializadas que informaban de todo lo relacionado con el panorama cinematográfico, tanto nacional como internacional. A través de las páginas de estas publicaciones que, en ocasiones, también incluían noticias de otros espectáculos como el teatro, el circo o los cafés-cantantes, podemos conocer numerosos detalles que aportan diversos datos de interés como la realización de películas hoy perdidas; las polémicas sobre la relación de literatura y cine que ya se pueden localizar en esos años; cómo se llevaban a cabo los rodajes y qué actores participaban en los mismos; así como una variada serie de noticias e informaciones que ponen de manifiesto como el cine se iba integrando rápidamente en la vida cotidiana de la población y como se convertía en un fenómeno sociológico con importantes repercusiones, no sólo en el espacio visual y de la imagen, sino también en campos tan diversos como los espectáculos o el ámbito publicitario.

Junto a estas revistas especializadas en el cine, cuyas portadas reproducían la imagen de los ídolos del gran público, y que en su interior analizaban el fenómeno cinematográfico y sus repercusiones a la vez que servían de reclamo publicitario para los espectadores con la reproducción de carteles y fotos de las cintas rodadas, comenzaron a publicarse una serie de colecciones populares que recogían los argumentos cinematográficos de las películas, nacionales y extranjeras, y que incluían algunos fotogramas relativos al film narrado. La publicación de estas colecciones, que aparecieron en Barcelona, en los primeros años veinte del pasado siglo, ponen de manifiesto la gran influencia del cine en la vida social de la época ya que fueron muchas las colecciones que proliferaron y que, con ligeras variaciones, ofrecían narrativamente lo que se proyectaba en las pantallas, algunas de estas colecciones fueron *Grandes Films*, *Novela Femenina Cinematográfica*, *Novela Film*, *Novelacine*, *Novela Popular Cinematográfica...*, etc., cuyos títulos especifican su contenido y una cierta especialización que las dirigía a públicos determinados. La mayoría de estas colecciones fueron desapareciendo paulatinamente de los quioscos, al perder parte de su funcionalidad, con la llegada del cine sonoro a las pantallas.

Estas *novelas*, en el momento de su publicación, informaban al lector-espectador del desarrollo del argumento de la película narrada y le mostraban algunas imágenes de aquello que podían ver en la pantalla, y en la actualidad permiten conocer el contenido y algunos fotogramas de numerosos films hoy lamentablemente perdidos. Analizadas hoy, con la perspectiva del tiempo transcurrido, estas publicaciones transmiten la

sensación de que trascienden su inicial función de reclamo y apoyo al filme y que, al igual que los enunciados que se insertaban en las películas, servían para prestarle la palabra al cine mudo. Por otro lado, algunos títulos, sobre todo aquellos que reproducen obras literarias de reconocidos autores de la literatura, presentan diversos puntos de interés y nos enfrentan con un curioso fenómeno que es la plasmación de una misma obra bajo diferentes formas expresivas: inicialmente novela o drama que se convierten en película silente para más tarde ser *novela cinematográfica*.

La primera de estas colecciones en salir al mercado con gran éxito fue *La Novela Semanal Cinematográfica*, que comenzó a publicarse en Barcelona en noviembre de 1922 y que se editaría hasta agosto de 1932; durante este período se ofrecieron al público unos 600 títulos, que recogían los argumentos de los films realizados tanto en la cinematografía nacional como internacional, y que obtuvieron una magnífica acogida, que permitió la reedición de algunos títulos en varias ocasiones, aunque su tirada inicial era bastante alta ya que «en sus mejores momentos llegó a ser de veinte mil ejemplares»¹⁴. Su tamaño era pequeño y su precio, que figuraba en la portada, variaba según se tratase de un número normal que costaba veinticinco céntimos o extraordinario que subía a cincuenta céntimos. Los números extraordinarios presentaban el doble de páginas y de fotogramas que los sencillos que solían tener 32 páginas y 7 fotogramas.

Como ya he comentado, de Galdós se editó en esta colección *La loca de la casa*, que se publicó el 30 de julio de 1927¹⁵, es decir, casi un año antes de que la película fuese estrenada oficialmente, y algún tiempo después de su pase privado en Madrid y Barcelona¹⁶. La película basada en el drama original galdosiano mereció un volumen extraordinario, que se publicó con el número 294 y que consta de 65 páginas numeradas, y de 12 fotografías del film.

Poco antes de la publicación de esta adaptación de *La loca de la casa* habían aparecido en esta misma colección dos obras de Echegaray, *Mancha que limpia* (4 de mayo de 1927) y *A fuerza de arrastrarse* (8 de junio de 1927), que habían seguido el mismo proceso de convertirse primero en película y posteriormente en novela cinematográfica, y que se publicaron como número sencillo. Esta diferenciación —Gal-

¹⁴ José Luis Martínez Montalbán, *La Novela Semanal Cinematográfica*, Madrid, C. S. I. C., 2002, p. 14.

¹⁵ La fecha de publicación no aparece en el ejemplar, aunque es la que da José Luis Martínez Montalbán, autor del catálogo y de la recopilación de *La Novela Semanal Cinematográfica*. (José Luis Martínez Montalbán, *op. cit.*, p. 237).

¹⁶ El primer pase de esta película, en prueba privada, fue en Madrid en noviembre-diciembre de 1926, al que siguió el de Barcelona, también en pruebas, y que tuvo lugar el 20 de enero de 1927. El estreno oficial se realizó en el Pathé Cinema (Barcelona) el 18 de mayo de 1928, y en el cine Madrid de la capital, el 19 de mayo de 1928. Aunque hay críticos que retrasan su estreno hasta noviembre de ese año en el cine Madrid, fecha que coincide con algunas de las críticas localizadas (Palmira González López y Joaquín Canovas Belchi, *Catálogo del cine español. Películas de ficción [1921-1930]*, vol. 2, Filmoteca Española, Madrid, 1993, p. 90-91).

dós número extraordinario, Echegaray sencillo— me hace recordar una anécdota, relativa a los dos escritores, que fue comentada en la prensa con motivo del alto precio que habían alcanzado las localidades para el estreno del primer drama de Galdós que llegó a la escena: *Realidad. Don Quijote*, periódico satírico, publicaba, el 10 de abril de 1892, un comentario en el que ironizaba sobre la valoración que el Teatro de la Comedia hacía del merito de Galdós y Echegaray señalando que la empresa de ese local teatral estimaba:

... el mérito de los autores, prejuizando las obras y expidiendo desde la contaduría patentes de genio. Cuando se estrenó *Realidad* las butacas costaban 15 pesetas¹⁷. Ahora se ha estrenado la comedia de Echegaray *Sic vos nom vobis* y se ha fijado en 10 pesetas el precio de dichas localidades. Corolario: La empresa cree que Echegaray tiene cinco pesetas menos de talento que Pérez Galdós.

Pero volviendo a la publicación de esta peculiar versión de *La loca de la casa* en esta colección popular que plasma su adaptación fílmica, comentaremos algunos datos relativos a la misma. En la portada, donde figuran algunos de los nombres de los actores que participaron en la filmación así como el precio del volumen y el número correspondiente de la publicación, se reproduce un fotograma que presenta a Victoria con los hábitos monjiles pero no en compañía de Pepet, el protagonista masculino, sino de Daniel el eterno enamorado de Victoria. Esta presentación creo que se explica por que este personaje estaba interpretado por un célebre galán de la época, Manuel San German, conocido como el *Rodolfo Valentino español*, y, sin duda, su imagen debía tener un mayor atractivo para los lectores-espectadores, o quizá deberíamos decir para las lectoras-espectadoras que el rudo Pepet interpretado por Ricardo Calvo. De hecho Daniel, aun siendo un personaje secundario en el desarrollo de la acción, aparece en varios de los fotogramas de la publicación y también en muchos de los que se utilizaron para hacer publicidad de la película. Al final del texto narrativo figura una nota en la que se prohibía su reproducción, y también se indica que su contenido había sido «Revisado por la censura gubernativa». En la primera página, tras los datos relativos a la empresa *La Novela Semanal Cinematográfica*, aparece el título de la película señalando que era una «Adaptación cinematográfica de la obra maestra de don BENITO PÉREZ GALDÓS, interpretada por los prestigiosos artistas: Carmen Viance, Manuel San German, Consuelo Quijano, Alfonso Orozco, Rafael Calvo, Modesto Rivas, Ana Siria, Juan Nadal, Antonio Mata, Matilde Artero, etc.» También figura en estos particulares títulos de crédito que la dirección artística correspondía a Luis R. Alonso y que era una ex-

¹⁷ A pesar de lo que se dice aquí, en distintos periódicos de 1892 se comentó que las localidades para el estreno de *Realidad* habían costado la cantidad de veinticinco pesetas.

clusiva de Selecciones Capitolio, que era la productora del film. Por último se comentaba que con este ejemplar se regalaba la postal-fotografía de Ford Sterling.

Si consideramos esta narración como un resumen de la película y una vez comparados ambos textos —drama-novela cinematográfica— observaremos que, entre ellos, hay escasas variaciones, y que algunas, como la escena inicial que muestra la llegada a Barcelona de José María Cruz en un trasatlántico, fueron introducidas como un elemento atrayente que destacara la versión fílmica sobre la teatral, a la vez que revelaba las diferencias de los dos medios de expresión, aunque hay que advertir que en la versión cinematográfica se conservan el argumento y los personajes fundamentales creados por don Benito. A continuación enumeraré algunas de las variaciones introducidas, aunque éstas no suponen, en ningún caso, un cambio sustancial en el desarrollo de la acción, ya que sólo son mínimas transformaciones en la personalidad de algunos personajes, la desaparición de otros, o la menor importancia de algunos factores religiosos, que, en conjunto, sirven para agilizar y a la vez actualizar la trama, al igual que ocurre con el vestuario de los actores que se corresponde con la época de los años veinte, momento del rodaje del film. Entre las pequeñas modificaciones introducidas hay que señalar la desaparición del personaje de Rafael, hermano de Victoria, y de los hijos huérfanos de éste que quedan al cuidado de Gabriela; la diferente, y más negativa, personalidad de la marquesa de Malavella y un cierto cambio en la figura de doña Eulalia Moncada que es presentada como menos beata y egoísta que en el drama. La monja que acompaña a Victoria sólo tiene en el film una figura presencial y no hay ninguna referencia a los consejos dados por ésta a la joven en la obra teatral, asimismo desaparecen, en la versión fílmica, las exigencias del cumplimiento religioso que Victoria hará a Pepet en su compromiso inicial antes de acordar su matrimonio. También considero reseñable señalar que en la película don Juan Moncada, tras la unión matrimonial de Victoria, y su alejamiento de los negocios familiares en manos de Cruz, no aparece avejentado y triste como lo describe Galdós, sino contento de su nueva situación en la que no tiene necesidad de preocuparse de nada. Las figuras de Daniel y Jaime están prácticamente desdibujadas en esta versión cinematográfica; sólo Daniel tendrá una presencia mayor hacia la mitad del film para ser el motivo desencadenante de la separación del matrimonio, y más tarde para confirmar, ante sí mismo y ante los demás, el amor de Victoria por su marido. En resumen se puede decir que las variaciones incorporadas al film son menores y no suponen ningún cambio fundamental en la esencia del drama.

LA LOCA DE LA CASA. ARGUMENTO DE LA PELÍCULA

A pesar de lo conocido del argumento de la obra galdosiana y manteniendo la idea de que la novela cinematográfica es la plasmación resumida del film, y que éste no presenta cambios sustanciales, considero que tiene interés reproducir resumido el argumento de esta versión, teniendo en cuenta que la película no se conserva y que podemos conocer



Daniel (Manuel San Germán), confiesa a la marquesa que ha sido rechazado por Victoria que ama a su marido Pepet

Enfrentamiento entre Daniel y Cruz. Este fotograma se reprodujo en *La Novela Semanal Cinematográfica*, p. 51



algo más de su desarrollo a través de esta publicación. El film comienza con el regreso de José María Cruz de América, donde había amasado una gran fortuna, y se narra su llegada al puerto de Barcelona, en la cubierta de un gran buque desde donde contempla la ciudad y los cambios que ha sufrido en su ausencia. En esta primera aparición de Pepet ya se describe, somera pero acertadamente, su personalidad y sus antecedentes. Esta introducción finaliza con una descripción del personaje¹⁸: «Él era un hombre casi brutal, forjado entre las llamas del pueblo, ser áspero que no conocía apenas las delicadezas de la civilización. Pero se alegró infinitamente de encontrarse de nuevo en su país» (p. 4).

El segundo apartado, que suponemos se corresponde con el segundo o tercer plano del film, presenta a la familia Moncada, al padre «hombre rico, propietario fabricante...» (4); a sus dos hijas tan diferentes, «Victoria, de carácter bullanguero, alegre y juguetón, era denominada *la loca de la casa*, formando contraste con su hermana Gabriela, muchacha pensativa, calmosa y suave» (p. 5), y por supuesto doña Eulalia, hermana de Moncada, «que desempeñaba tiernamente su cometido maternal» (p. 5). A esta inicial presentación de la familia Moncada se une la descripción de la marquesa de Malavella, que quería casar a sus dos hijos con las dos hermanas, aunque su personalidad presenta unos rasgos distintos a los que la definían en la obra galdosiana; de ella se dice que como estaba «necesitada de dinero, había hipotecado su finca a don Juan Moncada, y ello le permitía seguir viviendo una existencia de rumbo y ostentación» (p. 5). Esta mujer derrochadora difiere bastante de la descrita por Galdós, ya que en la obra dramática se incide, en varias ocasiones, en señalar que la marquesa, que se había arruinado por la *mala cabeza* de su marido para los negocios, había sacado adelante a sus hijos a costa de un gran esfuerzo. Asimismo, en lo que llamaremos el texto fílmico, se resalta la importancia de esta boda y lo que significaría para las dos familias, ya que los blasones de los Malavella darían lustre a la casa de Moncada, que a su vez pondría el dinero necesario para evitar la ruina de los aristócratas. Este hecho no se menciona en el texto de don Benito.

Para celebrar el compromiso entre Daniel y Jaime con las hermanas Moncada ambas familias irán a Montserrat —se incluye fotograma de Victoria y Daniel con el monasterio de Montserrat al fondo— donde pasarán una semana, y donde Victoria, arrebatada por un misticismo ardiente, tomará la decisión de hacerse monja y romper su compromiso matrimonial con Daniel. Firme en sus propósitos, la joven partirá para el convento, y al poco de su marcha comenzarán las desventuras económicas de la familia Moncada. Ante la difícil situación creada será Huguet, amigo y agente de don Juan, quien, enterado del regreso de Pepet, se ponga en contacto con éste, que había sido sirviente de los Moncada, para proponerle que ayude a la familia. Cruz pasea con Jordana cerca de la *torre* de los Moncada y allí será donde verá a Gabriela, decidiendo que es con ella con quien quiere casarse y crear una familia. Enterado de esto Huguet hablará con doña Eu-

¹⁸ Para no hacer reiterativas las notas, tras las citas textuales relativas a la novela cinematográfica se indicará la página correspondiente a continuación del texto. Todas ellas están tomadas de la obra mencionada.

lalia para que ella convenza a su hermano y a su sobrina del matrimonio de conveniencia que se plantea y que evitaría la temida ruina. Ese día llega la noticia de que Victoria, que tomará los hábitos poco después, regresa a la casa a pasar una pequeña temporada.

Pepet, con Huguet y Jordana, visita a la familia, que tienen como invitados a la marquesa y a sus hijos, y se reúnen todos en aquel jardín, que el *indiano* considera como suyo porque en él transcurrió su infancia, y en este espacio será en el que Cruz evoque sus recuerdos infantiles. Hay un fotograma que muestra esta reunión de todos los personajes en el jardín escuchando a Pepet. A continuación se comenta que Cruz, «a pesar de esta fortuna que había amasado con su propia sangre, seguía conservando los hábitos de ganancia y plebeyez propias de su días mozos» (p. 13), elementos de su carácter que desagradan profundamente a Gabriela al igual que otras características del personaje como su rechazo de todo lo que no sea esfuerzo y trabajo, las vulgares manifestaciones de su fuerza o los tatuajes que muestra a los presentes. Ante la actitud de Pepet, doña Eulalia le reprende porque se está pintando con feos colores y dando miedo a Gabriela, lo que dificultará sus planes de matrimonio con la joven, aunque él se mantiene firme en su postura y añade que se le tendrá que amar tal y como es. Ante la petición de matrimonio Gabriela le rechaza y el desprecio mostrado por la joven hiere la dignidad de Pepet, que enfadado se va de la casa, dejando a su propietario y al resto de la familia al albur de su suerte: «Por él podía hundirse la casa de Moncada cuanto antes... Que la salvarsen los jóvenes de carrera, los señoritos aristócratas, escrofulosos, parlanchines, ineptos...» (p. 19).

Al salir verá pasar a Victoria que llega, acompañada de una monja, con la palma del domingo de ramos (hay fotograma de esta escena en el que se puede ver a la joven novicia con su palma en la mano y a la monja que la acompaña, mientras Pepet las observa) y «aquella dulce mujer aplacó los ánimos de Cruz» (p. 19). Este texto es el mismo que figura bajo la imagen.

En la escena siguiente se explican los sentimientos de Gabriela que ama a Jaime y que no quiere sacrificar su vida *en aras de la riqueza*, y un poco más adelante se comenta la llegada de Victoria y el encuentro de ésta con su padre. La situación económica empeora, y tras la negativa de Gabriela a la propuesta matrimonial de Pepet, las posesiones de los Moncada pasarán a Cruz, quedando la familia en la miseria. Victoria entra en el despacho cuando su padre y Huguet hablan de este tema. Este momento es recogido en un fotograma. Más tarde las dos hermanas hablarán sobre la situación y Gabriela insiste en que no puede casarse con un hombre al que no ama, aunque la salvación económica de la familia dependa de ello. Huguet resume la situación de los Moncada: «Dos hijas y no podían salvar a don Juan. La una, metida a monja; la otra, incapaz de sacrificar su amor al novio que era el futuro, por el amor de su padre que significaba el ayer» (p. 27).

Victoria se dedica a ordenar el despacho paterno y allí la encuentra Cruz, que pasará a discutir con don Juan los términos del trato comercial. Moncada abatido ante esta situación abandona el despacho ya que no puede presenciar como se reparte su fortuna (hay un fotograma que reproduce esta escena). Ante la desolación de su padre,

Victoria siente uno de sus inexplicables impulsos y se entera de las condiciones de la transacción impuestas por Cruz. Mientras, se produce un encuentro entre la marquesa y Moncada en el que ésta pide un aplazamiento sobre el vencimiento de la hipoteca de Clot, la finca donde ella había nacido. Don Juan, aunque sabe que esa finca va a venderse, le promete interceder para que se le conceda la prórroga.

Victoria se queda a solas con Pepet para mantener una conversación con él, en el que le pregunta el porqué de su interés por Gabriela, que él le explica diciendo que los que habían sido pobres quieren unirse a aquellos que «ya eran poderosos cuando ellos eran humildes» (p. 32). Victoria le comenta que, en el caso de aceptar, su hermana se casaría con él sin amarle, a lo que Pepet responde que «el verdadero amor viene con el trato... y nada más» (p. 32). Hay fotograma de esta escena y el pie se corresponde con esta frase de Cruz.

La situación que se plantea aquí es, evidentemente, la misma que en la obra dramática, aunque no parece traslucirse el femenino momento de duda de Victoria ante el posible rechazo de Pepet después de haber propuesto ella la boda. Sí se manifiestan, sin embargo, sus dudas religiosas, y queda bien plasmado el ardid de la joven que le dice a Pepet que será ella quien se case con Jaime, hecho que éste rechaza. Al igual que en el drama, cuando Victoria accede a ser su esposa, Cruz le pide que se lo repita a todos, para que se enteren de que «la loca de la casa vuelve a la razón y se casa con Pepet» (p. 37). Hay fotograma de esta escena en la que se ve a una Victoria destocada y a Cruz, entre otros personajes, señalándola. El pie de la foto repite esta frase textual del texto galdosiano. Victoria impone sus condiciones que no están tan detalladas como el drama, y que en esta versión se reducen a la restauración de la casa y el crédito de los Moncada.

Se realiza el matrimonio de Cruz y Victoria, y también el de su hermana Gabriela y Jaime. Cruz es quien atiende los negocios de la familia, y sigue aumentando su patrimonio, imbuido por la idea de ganar más y más para sus futuros hijos. Mientras, Victoria, que ayuda a éste en la administración de la fábrica, sobrelleva *con resignación el sacrificio*, puesto que su marido carece de delicadeza.

La marquesa agobiada, porque no puede pagar su empréstito, pide ayuda a don Juan para conseguir que Pepet le conceda una prórroga. En su conversación hay una breve referencia a Daniel, que no ha aparecido prácticamente hasta este momento. Gabriela y Jaime regresan de su viaje de novios y se produce el encuentro de las dos hermanas; ante las preguntas de Gabriela, Victoria comenta que Pepet era rudo, pero con un fondo de bondad y que ella está dispuesta a cambiarle. Cruz, vestido como un trabajador manual, le da a Victoria un talón para pagar unos gastos y ésta, siguiendo uno de sus impulsos, decide entregárselo a su hermana para que se lo haga llegar a la marquesa y que pueda hacer frente al pago de su hipoteca sobre su finca de Clot. Daniel, que ha de hacer de mensajero, se siente herido en su orgullo y decide devolver el cheque a Victoria, aunque primero habla con su madre, escena que es contemplada por Pepet y de la que se conserva un fotograma, con las ideas que sobre ellos tiene Cruz, en el pie: «*Familia ridícula de famélicos ... ¿Qué tramarán?*» (p. 47).

Pepet se siente celoso e interroga a Victoria sobre la presencia de la marquesa y su hijo en la casa y le pide el talón que poco antes le ha entregado. La joven le explica lo que ha hecho con él y se enfrenta a su marido, negándose a reclamarlo. Daniel entra en la casa, llamado por Pepet, para devolver el talón que generosamente le había dado Victoria. La devolución del talón al matrimonio aparece representada por un fotograma. La joven esposa ante la postura egoísta de su marido, decide que no puede vivir con él y le dice que se va de la casa y se separa de él, lo que enloquece a Cruz. Ante el escándalo acude toda la familia, y Pepet comenta que su esposa quiere abandonarle. Esta escena aparece representada en un fotograma. Cuando Victoria se marcha, Pepet comprende que *amaba realmente* a su esposa y jurará reconquistarla.

Victoria acudirá a hablar con don Juan, que le pregunta si realmente está decidida a separarse de su marido, a lo que ella responde negativamente, ya que opina que bajo la dureza de su esposo hay un gran corazón, y añade que existe otra razón, que comenta al oído de su padre, que la impele a regresar a su hogar. A su vez Daniel habla con la marquesa y le comenta la pasión que siente por Victoria y como ha intentado que ella, a pesar de su vínculo matrimonial, vuelva con él, aunque ha sido rechazado y se ha dado cuenta de que Victoria no le ama. Hay un fotograma que representa el encuentro de Daniel y Victoria en un parque donde él le declara su amor.

Por fin, en el bautizo del último hijo de Jordana que se celebra en la Casa de Expositos, don Juan habla con Pepet e indirectamente le dice que va a tener un hijo, situación que alegra a Cruz, que irá presuroso a hablar con Victoria, y ella se da cuenta que «aquel bruto, aquel antiguo gañán se enternecía ante la nueva paternidad. Vertía lágrimas humanas y divinas» (p. 60). Ella *impondrá sus condiciones* para regresar con él, condiciones que serán aceptadas en todos sus términos por Pepet.

La novela cinematográfica finaliza prácticamente igual que la obra teatral. Moncada comenta a Cruz que:

—Victoria hace de ti lo que quiere...

—Eso no —respondió Pepet—. Mientras más la quiero, más me afirmo en ser quien soy... Me tengo por indomable, pero me agradan los latigazos de la domadora. Yo no puedo vivir sin ella, ni ella sin mí. Que lo diga. ¿Verdad Victoria? Y luego mi hijo... mi hijito...

Y acarició a su esposa con infinita ternura. Era otro hombre; la paternidad había aplacado su fiereza; el hijo obtenía su victoria antes de nacer... (p. 62).

El final del original teatral creado por Galdós es:

MONCADA: Eres hombre vencido y domado. Victoria hace de ti lo que quiere.

CRUZ: Eso no. Mientras más la quiero, más me afirmo en ser lo que soy. Es que teniéndome por indomable, me agradan los latigazos de la domadora. Ni yo puedo vivir sin ella ni ella sin mí. Que lo diga, que lo confiese.

VICTORIA: (*Con arranque*). Lo confieso, sí. Eres el mal, y si el mal no existiera, los buenos no sabríamos que hacer... ni podríamos vivir¹⁹.

RELACIÓN DE FOTOGRAMAS REPRODUCIDOS EN *LA NOVELA SEMANAL CINEMATOGRAFICA*

A continuación recojo una breve descripción de los fotogramas que acompañan a la narración del argumento publicado en *La Novela Semanal Cinematográfica*, así como los pies textuales que los apoyan. Es fácil pensar que estos textos se correspondiesen con algunos de los comentarios aclaratorios utilizados en la película, que se insertaban entre las diferentes escenas, con el fin de explicar el desarrollo de la acción, y que eran habituales en el cine mudo.

- Victoria y Daniel en Montserrat. Bajo la foto se lee: «Subieron a Montserrat la montaña santa...» La imagen captada en Montserrat muestra los escenarios naturales donde se rodó el film (p. 7).
- Reunión en el jardín de los Moncada, cuando Cruz visita la finca. En este fotograma, evidentemente no está Victoria que aún no ha llegado a la casa. Bajo la imagen se reproduce a una frase de Pepet: «—Y digo que lo considero mío... porque en él me crié...» (p. 15).
- Victoria, vestida con los hábitos de novicia y con una palma en la mano, llega a su casa, acompañada de una monja; la escena es observada por Pepet. Bajo el fotograma: «Aquella dulce mujer aplacó los ánimos de Cruz...» (p. 19).
- Victoria con su padre y Huguet en el despacho del primero. El pie dice: «—No te extrañe su conducta; te trata como a enemigo y tiene razón...» (p. 26).
- Victoria con su padre en un salón de la casa. Bajo la imagen leemos: «—No puedo presenciar como reparten mi fortuna...» (p. 29).
- Victoria y Pepet en las negociaciones iniciales planteadas por la joven. Él dice: «—El verdadero amor viene con el trato... y nada más» (p. 33).
- Pepet anuncia a la familia, ante una Victoria destocada, que la loca de la casa se casará con él. Bajo la imagen se lee: «...que la loca de la casa vuelve a la razón y se casa con Pepet...» (p. 36).
- Cruz observa a la marquesa y a Daniel que hablan sin percatarse de su presencia. Esta imagen parece rodada en exteriores. El pie expresa las ideas de Pepet sobre esta familia: «Familia ridícula de famélicos ... ¿Qué tramarán?» (p. 47).
- En la imagen, Cruz y Victoria miran a Daniel que les entrega el cheque. Daniel vestido con traje y sombrero, que descansa en una silla. Pepet en mangas de camisa. El

¹⁹ Benito Pérez Galdós, *Obras Completas. Teatro*, Madrid, Aguilar, 1986, p. 215.

decorado es un despacho vulgar. Bajo la imagen: «—... no consiento que mi madre acepte semejantes auxilios.» (p. 51).

- Escena que transcurre en el mismo decorado que el fotograma anterior. Victoria se refugia en los brazos de su padre. Daniel mira al suelo, Gabriela y la marquesa contemplan la escena. Pepet en un lado observa a todos. El pie explica la situación con las palabras de Cruz: «—Nada, que mi mujer pretende abandonarme...» (p. 53).

- Victoria y su padre hablan sobre la reciente separación de ésta. Escena en el jardín de la casa de campo de los Moncada. El pie reza: «—¿Es definitiva vuestra separación? ¿Lo has pensado bien?» (p. 55).

- Victoria y Daniel en un hermoso jardín. Él declara su amor a la joven que pudorosa mira al suelo. El pie dice: «—Fui a decirle toda mi pasión...» (p. 57).

Galdós, en su artículo de 1913, comentaba que el teatro para recobrar su fuerza tendría ineludiblemente que pactar con el cinematógrafo, y su obra así lo hizo, aun en vida de su autor, aunque él ya no pudiera, debido a su ceguera, contestar a su retórica pregunta de cómo se llevaría a cabo la colaboración de estos dos diferentes medios de expresión, ni siquiera pudiera ver los resultados de su primera obra traspasada al celuloide, *El Abuelo*, escondido bajo el título *La Duda*. A esta realización siguieron otras y a través de los años los personajes galdosianos, con diversa fortuna, han sido recreados en las pantallas españolas y americanas, aunque desconozcamos a muchos de ellos ya que algunas de las películas que se rodaron, basándose en las creaciones galdosianas, se han perdido, al igual que otros films creados en los primeros tiempos del cine. La desaparición de estas películas impide que los espectadores actuales podamos saber como estas obras, de célebres autores, fueron llevadas al celuloide, y por tanto ignoramos como fueron presentadas, interpretadas e incluso comprendidas estas creaciones, que inicialmente habían sido hechas para un medio de expresión diferente.

Debido a esta carencia de material filmico, sobre todo en aquellas realizaciones de versiones literarias, considero de interés recuperar esta colección de *La Novela Semanal Cinematográfica*, y subrayar su importancia ya que, a través de ella, podemos conocer detalles y escenas de los films desaparecidos, como ocurre con el drama galdosiano comentado aquí. El texto de esta versión, los fotogramas reproducidos en ella, junto a las fotos que se conservan del rodaje y los anuncios insertados en prensa, es todo lo que se conserva de la película, y son los escuetos elementos que tenemos para conocer detalles y escenas de *La loca de la casa* en su versión fílmica, y por ende este texto, es, de momento, la única forma en que podemos aproximarnos a ella y hacernos una idea de cómo esta obra galdosiana fue presentada al público de la segunda década del pasado siglo, y en alguna medida saber cómo, en esta ocasión, se realizó esa colaboración entre teatro y cine que Galdós proponía, aun desconociendo como debería llevarse a cabo.

EL TRABAJO DE GALDÓS

ABC, miércoles 22 de agosto de 1906, p. 10. Edición 2.^a.

Por telégrafo

Santander, 21, 11 n. He tenido ocasión de hablar con Galdós, el cual me ha dicho que en estos días terminará el penúltimo episodio de la serie, titulado *Prim*.

Tiene en estudio otra nueva serie de episodios, que terminará en *Santiago de Cuba*.

No es cierto que haya ofrecido obras a Lara. Este año no estrenará nada en los teatros. Es posible que en la otra temporada dé obras al Español y a la Comedia.- *Segura*.



AUTORES Y LIBROS

Noticias Literarias

ABC, martes 13 de noviembre de 1906. p. 4. Edición 1.^a.

***Prim*, por Benito Pérez Galdós**

Hoy aparecerá en todas las librerías este nuevo libro del insigne don Benito, penúltimo tomo de la cuarta serie de sus imponderables *Episodios Nacionales*... Cuando ésta se termine ¿sentirá el maestro la tentación de escribir otra, añadiendo 10 volúmenes más a su monumental epopeya? La nota que figura en la postrera página de *Prim*, sirve para contestar a cuantos se hagan esa pregunta: *La de los tristes destinos*, tomo XI, y

último de los *Episodios Nacionales* se publicará en marzo de 1907... Quiere decirse que al finalizar la serie cuarta, Pérez Galdós dará por terminada su tarea.

Y en verdad que no necesita continuarla para legar al porvenir la historia exacta, completa y minuciosa del espíritu español en el siglo XIX. ¡En ese siglo tan vario, multiforme, pintoresco y rico en toda suerte de cambios, andanzas y peregrinaciones, el más complejo, sin duda de nuestra accidentada Historia...! Las «novelas españolas contemporáneas» enlazan con los *Episodios*, que vienen a ser como la prehistoria de nuestro tiempo; y ellas nos muestran la consolidación de una sociedad formada con los sedimentos de las constantes peleas, de las terribles luchas libradas durante tantos años. Allí vemos también la pérdida de algunas virtudes públicas y privadas, causa y fundamento del doloroso desastre que aún no hemos llorado suficientemente...

Prim es uno de los *Episodios* más bellos de la colección. Don Benito nos presenta al héroe en el momento verdaderamente interesante y grandioso de su gloriosa vida: cuando era el símbolo de las justas aspiraciones de todo un pueblo y la esperanza de un nuevo y triunfador destino. Y como un símbolo aparece en el libro su figura, y así apreciamos aparece en el libro su figura, y así apreciamos bien toda su grandeza. Sólo le vemos personalmente al intentar la fracasada aventura de Valencia y cuando desde Villarejo de Salvanés emprende, al frente de sus fieles, la infructuosa caminata, fracasado el alzamiento nacional. Estas dos apariciones bastan para que conozcamos su valor, su temeridad, su ensoñadora contumacia y su sagrado romanticismo, que eran las prendas que, como a héroe, le correspondían.

Pero con ser tan breves sus apariciones personales, el espíritu de Prim llena todo el libro, como llenaba toda la época historiada. Le vemos flotando en aquel ambiente; le sentimos palpitar en las ciudades y en los pueblos; le percibimos en las tertulias del Ateneo y en las revueltas callejeras de Madrid; le encontramos, en fin, hasta en las antecámaras palatinas como un factor más influyente en las rápidas combinaciones ministeriales... Porque decir «Prim» vale tanto como decir «Libertad». Aunque no se pronuncien juntos ambos nombres, como hacía Teresa Villasescusa.

¡Notable mujer es esta Teresita, protagonista con Santiaguito Ibero de la acción novelesca del *Episodio*! Méritos tiene para figurar por derecho propio en la admirable serie de heroínas galdosianas. Su conversación con Ibero, durante la noche, en el improvisado campamento de Urda, es una de las páginas más intensamente poéticas, trazadas por la pluma del maestro.

Son también admirables las rápidas siluetas de gente conocida —Carlos Rubio, Moreno Nieto, etc., etc., y, sobre todo, la de una figura de último término: el sargento Milmarcos, en quien se compendian las verdaderas virtudes de la raza... ¡Qué magistral pintura la de la llegada de Milmarcos y Santiago Ibero al pueblo de Tor del Rábano! ¡Qué bien bosquejados los tipos de la casa de huéspedes y de las tertulias de café madrileñas, donde Santiago cae con el pelo de la dehesa! ¡Y cuánta sobriedad y justeza de líneas al descubrir la sublevación de San Gil...!

Es este uno de los mejores y más interesantes *Episodios* de la colección. Y cuando su lectura se termina no es posible sustraerse cierta melancolía sugerida por el relato...

¿Será recordando el romanticismo heroico de aquellos tiempos venerables? Prim... Libertad... Parece que aún se repiten estos nombres como un ideal, como una aspiración, como una esperanza...

Antonio Palomero

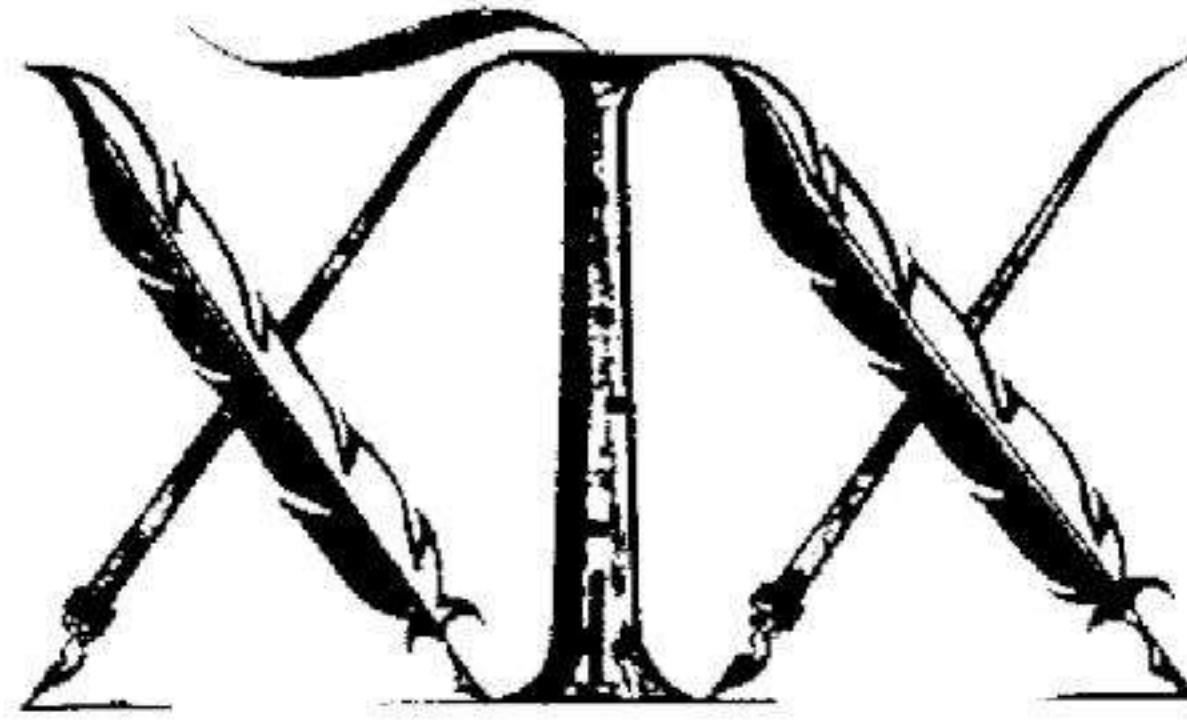


HOMENAJE A GALDÓS

ABC, viernes 16 de noviembre de 1906, p. 12. Edición 2.^a.

El Sr. Soriano renunció ayer tarde a formular en la sesión del Congreso el anunciado ruego acerca del homenaje a Galdós.

Considerando que a este ilustre escritor le satisfará más un homenaje de otro género, decidió el diputado radical gestionar la celebración de un banquete en honor de Galdós. A este banquete se han adherido los señores Canalejas, conde de Romanones, Salmerón, Azcárate, Santillán, Amalio Jimeno, Miguel Moya, Ortega Munilla y otros muchos. Seguramente el acto de homenaje revestirá gran importancia y será una demostración grandiosa de entusiasmo.



SOCIEDAD DE LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Gran Via de les Corts Catalanes, 585, 08007 Barcelona

Correo: sociedadxix@ub.edu

Teléfono: 934039627

La SLESXIX fue fundada en Barcelona en 1992 por los profesores Luis Federico Díaz Larios, Enrique Miralles García y Adolfo Sotelo Vázquez con el propósito de impulsar los estudios del área y reunir a todos los investigadores interesados en el estudio de la Literatura Española del siglo XIX. Con periodicidad trianual, la SLESXIX ha celebrado diversos Coloquios y publicado sus respectivas actas. En 1996 el dedicado a «Del Romanticismo al Realismo»; en 1999 a «La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX»; en 2002 a «Lectora, heroína, autora (la mujer en la literatura española del siglo XIX)» y por último el dedicado a «La Literatura Española del siglo XIX y las artes» (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005).

El próximo encuentro tendrá lugar en Barcelona en otoño del 2008.

JUNTA DIRECTIVA:

Presidente: Dr. Jean-François Botrel (Universidad de Rennes)

Vicepresidenta Primera: Dra. Marisa Sotelo Vázquez (Universidad de Barcelona)

Vicepresidente Segundo: Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)

Secretaria: Dra. Virginia Trueba Mira (Universidad de Barcelona)

Tesorero: Dr. Laureano Bonet Mojica (Universidad de Barcelona)

Vicetesorero: Dr. Pau Miret Puig (I.E.S. Miquel Martí i Pol, Barcelona)

COMISIÓN CIENTÍFICA:

Dr. José María Martínez Cachero (Universidad de Oviedo)

Dr. Peter Bly (Universidad de Ontario, Canadá)

Dr. Luis Federico Díaz Larios (Universidad de Barcelona)

Dr. Geoffrey Ribbans (Universidad de Brown, USA)

Dr. Piero Menarini (Universidad de Bologna)

Dr. Salvador García Castañeda (Universidad de Ohio, USA)

GALDÓS Y SU PÚBLICO*

FRANCISCO AYALA

Académico de la R. A. E. y escritor

Por mucho que Galdós, espíritu abierto y libre, rechazara —como rechazó con ironía— las posiciones doctrinales y el programa sociológico-literario de los naturalistas, no deja sin embargo de aplicarse con clara deliberación al estudio de la sociedad, convencido de que la clase media estaba llegando en España, o acaso había llegado ya, a ser protagonista de la historia nacional, y de que a él le correspondía ser su cronista y su crítico, interesado en el proceso estabilizador que, dentro de los postulados democráticos y liberales, debía cumplir esa clase.

A pesar de que a raíz de la revolución del 68 estuviera, según confiesa en sus memorias, «bastante desanimado y triste» por causa de algún desdichado episodio de carácter íntimo, en cuanto afecta a la vida pública no hay duda de que compartía el optimismo común en su generación acerca de las perspectivas que tal ruptura revolucionaria abría en el país, permitiéndole encaminarse hacia una fase de equilibrio en el orden civil, de convivencia político-social dentro de un progreso indefinido. Los desórdenes que condujeron a la Restauración tras el reinado de Amadeo y la República no bastaron a debilitar esa optimista confianza, y creo que el hecho de haber aceptado en 1886 un acta de diputado «cunero» regalada por Sagasta es prueba cierta y concluyente de que para esas fechas no se habría quebrantado todavía la fe de Galdós en las perspectivas del régimen. Dos veces hubo de ocupar el escritor un escaño de diputado en el Congreso, y nada mejor que la comparación entre ambas peripecias políticas revela la trayectoria de su desilusión; pues tras de la primera experiencia —«encasillado» por un distrito ultramarino donde nunca había puesto los pies—, volvería un cuarto de siglo más tarde como diputado al Congreso, elegido ahora, en 1910, por una votación popular abrumadora al frente de la candidatura madrileña de la conjunción republicano-socialista. Así, entre esos dos hitos, y a lo largo de tan dilatado período, debe colocarse, como digo, el proceso de la desilusión de Galdós. Ahora bien, esta des-

* Este artículo fue publicado por Francisco Rico en su colección *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 5, *Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica, 1982.

ilusión suya acerca de las potencialidades del régimen vigente confirma, no desmiente, la vitalidad de sus convicciones básicas. La sociedad española se había desarrollado en efecto hasta el punto de venirle estrecho ya el cascarón institucional montado en 1876; y si el nombre de Benito Pérez Galdós sirvió para encabezar y llevar a un triunfo clamoroso la candidatura de la oposición es porque era el nombre de un novelista popular favorito de la burguesía progresiva.

Las obras de Galdós se leían, se comentaban y se discutían muy ampliamente; y se vendían con tal profusión que el autor podía vivir de su venta. Desde el comienzo de su carrera se había propuesto el joven escritor sustentar su obra literaria sobre la base económica que le proporcionaran sus lectores. Sabía que ello era posible. [En un artículo de 1870 sobre la novela contemporánea], lamenta la difusión de un género narrativo espurio procedente de Francia, «género que cultiva cualquiera —dice— y que se ha difundido con la penosa rapidez de todos los males contagiosos». Esto —añade— «que desde el punto de vista económico es una maravilla, es cosa terrible para el arte». Galdós estaba resuelto a que, sin desmedro alguno, su arte literario se convirtiera en fuente adecuada de ingresos literarios, y la manera cómo procuró conseguirlo es bien conocida. En este aspecto, su biografía contiene episodios muy penosos y difíciles; no fue nada holgada ni cómoda ni libre de aprietos su posición; pero, con todo, no es menos cierto que don Benito pudo renunciar pronto al trabajo periodístico, frecuente recurso del escritor que carece de empleos públicos o privados o de la renta de bienes propios o de otros ingresos ajenos a las letras, y vivió de ahí en adelante de la venta de sus novelas. (...) Extraordinario fue que la obra novelesca de un gran artista, preocupado por los problemas más arduos y espinosos de la sociedad contemporánea, una obra que refleja y transmite tales preocupaciones, lograra concitar el interés activo de un público extenso hasta el punto de convertirlo en *su* público y hacer de su entusiasta fidelidad una base económica idónea para su personal subsistencia.

Encontramos, pues, ahí al escritor que asume en la sociedad un puesto análogo y equivalente al de los profesionales libres quienes, por así decirlo, abren tienda frente a una clientela en principio indeterminada: el médico en su consultorio, el abogado en su bufete, el artesano, el comerciante, dependiendo todos de la confianza del público que les concede o reconoce buena fama. Tal es la situación típica que corresponde al escritor en la sociedad burguesa...

La novela desempeña en la Edad Moderna (esto es, a partir del Renacimiento y la Reforma) una función social muy eminente. Tras la crisis de la Cristiandad y a raíz de la ruptura de la unidad de la Iglesia, el escritor ha venido a asumir en el mundo occidental aquella autoridad espiritual que el clero había ejercido durante la Edad Media. A él compete desde entonces la tarea de ofrecer una visión del mundo, de suministrar una interpretación de la realidad, de proponer las normas de juicio y de conducta que orienten a las gentes en la vida cotidiana. Y esto es lo que hace Galdós a lo largo de toda su obra novelística. Esta función no se encuentra apoyada ahora en un cuerpo de doc-

trina coherente, en un sistema de reglas bien establecidas y fijas, sino más bien en los dictados de una racionalidad discutible que libremente especula en busca de lo verdadero y de lo justo; una racionalidad cuyo único texto es el libro de la Naturaleza.

Por supuesto que en la sociedad burguesa del siglo XIX subsisten todavía y tienen enorme arraigo en las capas más tradicionales de cada país los partidarios del viejo orden dogmático; pero éstos actúan ya, aunque les pese, dentro del sistema liberal, como campeones en libre palestra del antiguo mundo periclitado que se resiste a desaparecer. Buena ilustración de ello es la que ofrece la discordia amistosa de Pereda con Galdós. Amistosa discordia, porque ya el defensor de la tradición carece de poder para imponerse y tiene que combatir a cuerpo descubierto (es decir, dentro de las condiciones propias de una sociedad liberal) contra un adversario instalado en el presente.

Pero lo que, por virtud de las circunstancias y en un nivel intelectual y social elevado, pudo ser civilizado disentiendo (y de ello dan testimonio otras amistades notorias entre adversarios ideológicos: no sólo Galdós y Pereda, sino Menéndez Pelayo, Clarín y muchos más) en otros niveles era amarga contienda cuya más pública manifestación fueron las guerras civiles que habían afligido y afligían todavía al país, guerras civiles que tenían su raíz en las conciencias individuales de sus habitantes. Muy a la vista tenía don Benito situación tal. En el alegado artículo de 1870 menciona «el problema religioso, que perturba los hogares (está hablando en concreto de la clase media) y ofrece contradicciones que asustan, porque mientras en una parte la falta de creencias afloja o rompe los lazos morales y civiles que forman la familia, en otras produce los mismos efectos el fanatismo y las costumbres devotas». ¿Quién que esté familiarizado con la obra de Galdós no recordará en seguida, al leer esas frases, *La familia de León Roch*? Por supuesto que anterior a esta novela, más conocida y más celebrada, es *Doña Perfecta*, donde el conflicto familiar adquiere una proyección nacional hacia el estado de guerra civil. Pero *Doña Perfecta* es todavía obra de tesis; lo que en ella quiere mostrarse con finalidad persuasiva predomina demasiado sobre la intención artística, aunque a un escritor de la energía creadora que siempre tuvo sustancia humana que los hace creíbles y que convoca a simpatía de los lectores —una simpatía estética, por debajo de la repulsión que su fanatismo ciego pueda causar, y que curiosamente es más fuerte que la concitada por el bien intencionado y mal aconsejado antagonista víctima suya. En *La familia de León Roch*, sin ser todavía una de las obras maestras superiores a todo posible reproche con que poco más tarde culminaría la labor de don Benito, ha sabido éste hacernos descubrir bajo un conflicto de ideas y creencias entre los cónyuges un desajuste de temperamentos, un mundo de inadaptación sexual que, sin desvirtuar la tesis, le presta un soporte convincente y nos coloca ya en el terreno del gran arte, del arte complejo capaz de hablar a la vez varios lenguajes complementarios...

La clientela burguesa que seguía con pasión y discernimiento a los escritores del realismo [que discutía sus novelas en las charlas diarias, en las tertulias, en las «visitas», que mantenía con ellos] una relación más bien activa y recíproca en el sentido de que

el orbe imaginario suscitado por sus creaciones novelescas refleja las preocupaciones vitales de la clase media española en un momento histórico dado, y las refleja con dramática problematicidad, proponiendo —de manera expresa en las obras de ostensible tesis, y tácitamente en las de más refinada y compleja composición artística— respuestas también vitales que deben concitar la adhesión a provocar la repulsa del lector particular después de haberle hecho acaso tomar conciencia más honda del tema en cuestión. A diferencia de los románticos, antes, y de los modernistas del 98, después, que se dirigieron unos y otros al hombre aislado de espaldas a la sociedad e incluso vuelto contra la sociedad, los escritores realistas apelan al hombre dentro de su contexto social, e incluso cuando el asunto debatido es de índole religiosa —como, precisamente, era el que contraponía a Galdós y Pereda en las novelas respectivas— de lo que éstas tratan es de los conflictos que la diversidad de creencias originan en el campo de las relaciones interhumanas.

Así, durante un período histórico de rápida transición social en un mundo conflictivo como es el de la clase media burguesa, la novela sirve de instrumento —e instrumento polémico— para la orientación de las conciencias individuales tanto en el orden de la interpretación de la realidad como en el de la regulación de la conducta práctica, derivada de tal entendimiento. Con esto, vemos que ahora, en el siglo XIX, ese género literario antes menospreciado y castigado bajo tacha de vana frivolidad, está suplantando la función tradicionalmente asignada al confesionario, al libro piadoso, al púlpito del predicador, y que el novelista ha pasado a desempeñar ante sus lectores el papel de director espiritual, la cura de almas.

LA TRAMA SOCIOPOLÍTICA DE *ALMA Y VIDA*¹

ROSARIO DE LA NUEZ TORRES

*Catedrática de Lengua Castellana y Literatura de educación secundaria
Las Palmas de Gran Canaria*

Cuando parecía que sobre la obra de Galdós estaba todo dicho, no podíamos pensar que el estudio de *Alma y Vida* pudiera sorprendernos. Esta obra de teatro de Galdós, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 9 de abril de 1902 había sido olvidada por la crítica, a pesar de que los estudiosos del teatro, como Francisco Ruiz Ramón o José-Carlos Mainer, habían prestado una especial atención al «Prólogo» que su autor le puso antes de darla a la imprenta. Por otro lado, Pedro Ortiz Armengol había dicho de ella que era «la más extraña y sorprendente de las veintitantas obras de teatro de Galdós».

EL CENTENARIO DE *ALMA Y VIDA*

El centenario del estreno de *Alma y Vida* fue el momento oportuno para recuperar esta bella obra de teatro de Galdós. En la Casa-Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, fueron disertando sobre *Alma y Vida* diferentes expertos en la obra de Galdós. La investigadora Rosa Amor del Olmo había preparado, para Ediciones Tantín de Santander, una edición conmemorativa del centenario de *Alma y Vida*. En esa edición de Tantín, Rosa Amor compara el manuscrito de *Alma y Vida* con la edición *princeps*. Este trabajo revelaba que Galdós reescribió muchas escenas y Rosa Amor incluyó en un «Apéndice» los textos no incluidos por Galdós en la *princeps*, también intuía la autora una trama sociopolítica, pero ésta no era el tema de su estudio.

Fruto quizá del azar ha sido el estudio de la trama sociopolítica de *Alma y Vida*. Jesús Páez, profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se preguntó a qué tiranía se podría estar refiriendo Galdós en el monólogo final, tras la muerte de la protagonista Laura de la Cerda y Guzmán, y fue en ese momento cuando sentí la curiosidad de investigar.

¹ Este artículo es una síntesis del trabajo publicado en *Alma y Vida y el reinado de Isabel II*, Beca de Investigación Pérez Galdós 2003.

La primera convicción que tuve fue que el monólogo final podía referirse al triunfo de la Revolución de 1868, tras la cual Isabel II se marchó al exilio. La biografía de Galdós corroboraba que éste había sido un entusiasta defensor de esta Revolución, pero una vez transcurrido el Sexenio revolucionario, la forma de comportarse del general Serrano, el vencedor de la batalla de Alcolea, le había llevado a pensar que aquella revolución que habían hecho no había servido para nada, que todo se había quedado en un cambio de unos generales por otros, y que llegado el momento de proclamar la mayoría de edad de Alfonso XIII, el 17 de mayo de 1902, todo seguía igual.

Dos años largos de investigación me permitieron descubrir la trama sociopolítica que tenía la obra. Galdós había recurrido al Simbolismo, pero también siguiendo el modelo de Lope de Vega en *La Dorotea* había ocultado a los personajes históricos tras los de ficción.

LOS PERSONAJES DE *ALMA Y VIDA*

El aspecto más novedoso de mi estudio ha sido identificar a los personajes de ficción con personajes históricos, relacionados con el reinado de Isabel II. Lo más interesante es el perfil que Galdós traza de ellos, algunas veces diferente a como los conocemos por la Historia. Sabemos que Galdós utilizaba informantes orales, testigos directos de los hechos, sin olvidar que el joven Benito Pérez Galdós llegó a Madrid en el año 1862 y se sintió atraído por la efervescencia política que ya barruntaba la caída de Isabel II.

Tras Laura de la Cerda y Guzmán se esconde el alma de Isabel II, la joven reina que sufre por los amores contrariados. El parlamento de Don Guillén de Berlanga en la Escena III del Acto Primero deja entrever que la infelicidad de Laura está relacionada con los problemas que tiene para casarse. Afirma que tiene veinticinco años, y que de los quince a los veintitrés daba pena verla.

Isabel II nunca se consideró casada con Francisco de Asís, decía que pronunció el *sí* porque su madre le había dado un pellizco. En el momento de su desgraciado matrimonio Isabel contaba con dieciséis años y hasta los veintiuno no consigue tener una hija sana. El heredero se hace esperar hasta los veintisiete.

Los trabajos de la catedrática de Historia de la Universidad de Valencia, Isabel Burdiel han demostrado que Francisco de Asís era impotente, además de homosexual, por lo tanto ninguno de los hijos de la reina fueron suyos a pesar de haberlos reconocidos como tales.

Los amantes de Isabel II eran buscados por el propio Narváez, por un lado para que tuviera hijos y por otro para que sirvieran de consuelo ante tan desgraciada existencia.

Juan Pablo Cienfuegos es el revolucionario que ha entrado furtivamente en el castillo-palacio de Ruydiaz, después de ser detenido y juzgado por la propia Laura, ha despertado el amor en el corazón de la duquesa. Si es el amor de la duquesa y además revolucionario, es compatible con la biografía del general Serrano.

Don Guillén de Berlanga conspira con doña Teresa de Argote y además es partidario de Juan Pablo Cienfuegos.

El reinado de Isabel II estuvo marcado por las intrigas palaciegas, las conspiraciones y los cambios de gobiernos. El marqués de Salamanca y sor Patrocinio pueden estar detrás de don Guillén y de doña Teresa, respectivamente.

El enfrentamiento del marqués de Salamanca con Narváez fue permanente, de tal modo que el marqués buscaba la caída de Narváez, pero éste procuraba la ruina económica del marqués.

La duquesa Laura es custodiada de forma casi permanente por la marquesa de Clavijo, hasta el punto de que Laura piense que puede ser su rival en el corazón de Juan Pablo. En la vida real María Cristina de Nápoles, madre de Isabel II, fue como su sombra y responsable de muchas de las decisiones que tomaba su hija.

En *Alma y Vida* hay un tirano que es don Dámaso Monegro, y el hombre fuerte de reinado de Isabel II fue Narváez. No es ningún secreto que gobernó con mano dura, reprimiendo cualquier levantamiento con ejecuciones.

El personaje Turpín ha sido relacionado con el general O'Donnell. Turpín reprocha a Dámaso Monegro haber tenido que hacer cosas terribles en su nombre. Los historiadores creen que Narváez consiguió la caída de O'Donnell, que era el objetivo de Narváez, porque logró que la reina considerara a O'Donnell responsable del asalto al cuartel de San Gil, en donde se habían sublevado sesenta y seis sargentos que fueron ejecutados en los días sucesivos, sólo por el hecho de hacerlo.

Mención aparte merece un personaje referido, la de Cardona, de la que se dice que es la heredera natural de la desmedrada Laura. Es bien sabido que la infanta Luisa Fernanda, hermana de la reina y casada con el duque de Montpensier, buscaba destronar a su hermana para que su marido pudiera ser rey consorte de España.

Aunque ya no se trata de personajes reales, la presencia de las brujas Perojila y Zafra, dos brujas de las que se dicen que son moriscas, y a las que tanto la marquesa de Clavijo como la duquesa Laura interrogan acerca de su futuro, confirman la caracterización de los personajes. Isabel II siempre se movió entre la religión y la superstición.

Los pastores de verdad, analfabetos, junto a la vaquera Toribia representan al mundo real. Mientras en el palacio se juega al teatro, estos pastores pueden representar a los obreros textiles que van a Madrid a manifestarse, en junio de 1855, para protestar por los atropellos de que son objeto. Se considera que son los precursores del movimiento obrero.

LOS ESPACIOS ESCÉNICOS DE *ALMA Y VIDA*

Si la identificación de personajes resultaba sorprendente no lo es menos poder reconocer espacios reales en los de ficción. A pesar de que Galdós afirma en el «Prólogo» que quiere hacer una obra totalmente innovadora, parece que no ha conseguido des-

prenderse del realismo de sus novelas, y por otra parte el Primer Acto tiene un marcado corte romántico.

Innovadoras sí son las largas acotaciones, descripciones minuciosas en la mayor parte de los casos. Podemos pensar que estos espacios reales han contribuido a reconocer la trama que subyace bajo este argumento, aparentemente trivial.

La acotación del Primer Acto, titulado «El Juicio», nos dice que la acción se sitúa en la Sala baja del castillo-palacio de Ruydiaz. Las variantes que de esta acotación incluye la edición de Rosa Amor han permitido confirmar que se refiere al Palacio Real de Madrid. Éste fue mandado construir por Felipe V de Borbón, padre de Carlos III, sobre las ruinas del antiguo Alcázar de Madrid. Galdós había conocido los restos de esta fortaleza que se conservaron hasta el reinado de Alfonso XII, quien mandó tirarlos para construir la verja que hoy separa la Plaza de la Armería, de la de que se encuentra ante la fachada de la catedral de la Almudena.

El Segundo Acto, «La Pastorela», se desarrolla en el jardín del Palacio de Ruydiaz. La sutileza de Galdós al suprimir el término castillo nos lleva a sospechar que estamos ante un espacio distinto. La descripción coincide con la del Parterre del Retiro. Si Galdós ha querido situar la acción en la España de Carlos III, no es extraño que nos lleve a los jardines del Palacio del Buen Retiro, hoy desaparecido, residencia de los reyes de España mientras duraron las obras del Palacio Real. Este palacio estaba dotado de teatro y fue utilizado como salón literario hasta el siglo XIX.

El desplazamiento de Toribia, que viene a traer la leche para el desayuno de la duquesa, confirma que estamos en un espacio distinto.

El espacio del Tercer Acto es la Alquería. Toribia vive allí y cuida de las vacas. Por la forma de hablar de Toribia sabemos que no es de Madrid, y que en los alrededores del Palacio se encontraban las viviendas de los servidores. Toribia ha recibido la Alquería y unos prados como recompensa por haber sido nodriza de duquesa.

La duquesa acude a la Alquería en busca del afecto de Toribia. Isabel II siempre fue una mujer falta de afecto, lo que la lleva a buscar el cariño de su pueblo, por eso Galdós la describe como una mujer de simpatía arrolladora, y muy campechana. Como Laura en *Alma y Vida*, Isabel II fue una mujer que siempre estuvo buscando ser feliz.

La muerte de la duquesa Laura en el Cuarto Acto, titulado «El Ocaso», se produce en una estancia, con unas características muy similares a los que es el Salón del Trono del Palacio Real.

EL TIEMPO DE *ALMA Y VIDA*

Otra de las incógnitas de *Alma y Vida* es por qué Galdós ha situado los hechos en 1780, en el reinado de Carlos III. Como *Alma y Vida* está cargada de simbolismo, esta fecha coincide con el apogeo del absolutismo, mientras que como antítesis, el final de

la obra es el ocaso del mismo. Mientras las costumbres de la Corte isabelina siguen siendo dieciochescas, en Europa triunfa la Revolución Industrial y se viven los preludios de la Revolución Francesa, que supone la desaparición de la Monarquía en Francia. En el espíritu del Galdós de 1902 cada vez se acrecienta más el sentimiento republicano, pues en su juventud se sintió atraído por el protocolo y los fastos de la Corte.

Un simple juego en la cifra nos daría 1870 la fecha del Manifiesto de Prim en el que afirma que *jamás* un Borbón volverá a sentarse en el trono de España, pero a la sazón Isabel II abdica en su hijo Alfonso, aún menor de edad, en París.

El *tempo* o lo que es lo mismo el tiempo de la escena es muy concreto, y el autor lo va marcando con la luz. La primera escena principia al anochecer, además es la noche de San Juan. Al día siguiente, en la escena del jardín, «por entre el follaje se filtra la viva luz de un día sereno de junio».

Cuando comienza el Tercer Acto también anochece, y la duquesa también viene de recoger flores acompañada de la marquesa de Clavijo, pero el autor dice que han pasado ocho días desde la Pastorela y Laura se encuentra muy desmejorada.

La relación con los hechos reales nos lleva a pensar que han pasado unos once años, pues los sucesos de San Gil que se adivinan el Acto Tercero sucedieron en el 66.

En el transcurso de la noche llega al Palacio un mensajero, que no es otro que Juan Pablo Cienfuegos, revive la llama del amor de la Pastorela, pero este mensajero trae noticias terribles: esa noche se ha producido en los estados de Ruydiaz una gran mudanza, una gran renovación... El mensajero dice que todo ha concluido pero con gran pérdida de vidas humanas.

En la noche de la escena se sintetizan los dos últimos años del reinado de Isabel II. Esta gran mudanza no puede ser otra que el triunfo de la Revolución en la batalla de Alcolea.

Galdós confiesa en el «Prólogo» que fue esta obra en la que puso mayor empeño, y después de estas comprobaciones no hay ninguna duda.

LOS SÍMBOLOS DE *ALMA Y VIDA*

El autor en el «Prólogo» ha manifestado su deseo de velar los hechos, advierte que ha recurrido al Simbolismo, y si algunos lo consideran extravagante, él prefiere dejarle su vaguedad de ensueño, porque esta historia oscura puede interesar, clara no.

Galdós conoce el Simbolismo a través de la poesía francesa y es el primer autor que lo emplea en el teatro español. Por lo tanto, Galdós ha conseguido su propósito: hacer una obra verdaderamente innovadora, aunque no se le hayan reconocido sus méritos.

El gran **símbolo** es la *enfermedad* de Laura. Isabel II es fuerte por fuera, pero la anciana que conoce Galdós cuando la entrevista en París despierta en él compasión y ter-

nura. Declarada mayor de edad a los trece años, la corona era demasiado pesada para su cabeza de niña. La enfermedad es el símbolo del sufrimiento, de la falta de amor, su falta de preparación para gobernar... Se habla también de la falta de poder, más bien de la falta de capacidad para ejercerlo. En *Bodas Reales*, Galdós la disculpa diciendo que no la prepararon para reinar, y de los males de su reinado no fue ella la única culpable.

Hay otros símbolos como la *cacería* para la conspiración, el *caballero salvaje*, la *muerte* de la protagonista, el *sueño* del Tercer Acto, y los *estados de Ruydiaz* que simbolizan la España gloriosa del Cid, como antítesis de la decadencia de la España de finales del XIX, en la que España ha perdido sus últimas colonias: Cuba, Puerto Rico y Filipinas.

LA TRAMA SOCIOPOLÍTICA DE *ALMA Y VIDA*

Desde las primeras escenas del Primer Acto se percibe que se prepara una conspiración. La trama política aparece perfectamente entrelazada con la trama amorosa. El revolucionario Juan Pablo Cienfuegos anda alborotando todo el país y busca la caída del tirano don Dámaso Monegro. Juan Pablo tiene sus apoyos dentro del Palacio, que son don Guillén y doña Teresa. En algún momento ésta dice: «aquí con actividad sigilosa conspiramos»; don Guillén dice a Juan Pablo que no recele de ella porque es de su partido.

Donde la trama se hace más evidente es el Tercer Acto, titulado «La Cacería». En él se habla de los conjurados de Peñalba, de relámpagos que pueden ser los fogonazos de las ejecuciones de San Gil, en un lugar cercano al Palacio. Al final de Tercer Acto sueñan disparos, y en el Cuarto Laura percibe alborotos en las calles y llena de pánico dice «es el pueblo que clama contra mí»; ¿dónde está Monegro?

El personaje Dámaso Monegro ha sido relacionado con Narváez. Este personaje desaparece de forma súbita al igual que Turpín, que ha desaparecido mucho antes. La relación con los hechos históricos pueden justificarlo. Turpín-O'Donnell ha muerto en el 67, y Narváez en la primavera del 68, por eso Monegro-Narváez ya no está para salvar a la duquesa y la Revolución triunfa.

Hay otros aspectos de *Alma y Vida* que no pueden ser abordados en este artículo, que pretende animar a los lectores de *Isidora* a recuperar esta obra de teatro de Galdós.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Editorial Gredos, 1980
 AMOR DEL OLMO, Rosa, *Alma y Vida*, Colección San Quintín núm, 9, Santander, Ediciones Tantín, 2002.
 BURDIÉL, Isabel Burdiel, *No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa Calpe, 2004.

CARDONA, Rodolfo, *Galdós ante la Literatura y la Historia*, Biblioteca Galdosiana, Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *Benito Pérez Galdós*, Las mejores novelas Contemporáneas, Estudio Biográfico-Crítico, «Prólogo» a *Misericordia*, Barcelona, Editorial Planeta 1973.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón, *El Palacio Real de Madrid y la arquitectura de Felipe V*, Madrid, Colección Guía de Madrid y la Granja, Siglo XVIII, tomo I, 1995.

JOVER ZAMORA, José M.^a, *El Comentario de Texto, 2. De Galdós a García Márquez*. (Benito Pérez Galdós, *La de los tristes destinos*, caps. 1 y 2), Madrid, Editorial Castalia, 1981.

LA TIERRA DE GALDÓS, ANTOLOGICA DE DOCUMENTOS SOBRE GALDÓS Y CANARIAS, (Coordinación: Casa-Museo Pérez Galdós, Rosa M.^a Quintana Domínguez. Presentación: Yolanda Arencibia), Cabildo de Gran Canaria, Área de Cultura, 2003.

LEÓN Y CASTILLO, Fernando, *Mis Tiempos*, tomo I, Madrid, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1978.

NUEZ TORRES, Rosario de la, «*Alma y Vida* y el reinado de Isabel II», en *La trama socio-política*, Las Palmas de G. C. Biblioteca Galdosiana, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2005.

— *Introducción, notas y análisis literario de Alma y Vida*, Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2006

MAINER, José-Carlos, *Galdós (Prosa Crítica)*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2004.

ORTIZ-ARMENGOL, Pedro, *Vida de Galdós*, Barcelona, Editorial Crítica, 1.^a ed. En Biblioteca de Bolsillo, mayo de 2000.

PALOMO VÁZQUEZ, Pilar, «Introducción» a *Las Mejores Novelas Contemporáneas 1895-1899*, Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Obras Completas*, tomo VI. *Teatro. Cuento. Miscelánea*, Madrid, Aguilar, 1966.

— *Alma y Vida*, ibídem.

— *Prim*, en *Obras Completas*, tomo IV.

— *La de los tristes destinos*.

— *Memorias de un desmemoriado*, Madrid, Visor, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, 2004.

PÉREZ GARCÍA, J. M., *La Revolución de 1868 en Las Palmas*, Actas del VIII Coloquio de Historia Canario-Americana, tomo I, Ed. Cabildo de Gran Canaria, 1988.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del Teatro Español desde sus orígenes a 1900*, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

ZAMORA VICENTE, Alonso, *Dialectología Española*, Madrid, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, 1970.



FUENTETAJA

es una librería con un amplio local comercial, situada en el centro de Madrid en la calle de San Bernardo, 48, que atiende a una consolidada clientela de profesionales y universitarios. Se sigue caracterizando por ser una librería de fondo, en la que siempre puede hallarse ese libro que no se encuentra en ningún sitio. Además Fuentetaja ha sabido combinar las ventajas de la librería generalista con las de la librería especializada, de modo que su fondo en humanidades, psicología y pedagogía es posiblemente único en España.

C/ San Bernardo 48 - 28015 Madrid

Teléfono: 532 41 70

Fax: 91 522 30 07

DOS RETRATOS DE AMARANTA

YOLANDA ARENCIBIA

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

A John Kronik, amigo entrañable,
que «vino, nos dejó unas herramientas, y se fue».

PARA PRESENTAR EL ASUNTO

Fuera de toda duda está la importancia del papel del personaje en la ficción narrativa, y la funcionalidad y la eficacia que el retrato adquiere en estos textos; como fuera de toda duda está, para el lector galdosiano, la maestría del autor para la configuración de sus personajes y su habilidad para el retrato literario: uno de sus mayores logros, en efecto; cualitativa y cuantitativamente hablando. Conoce ese lector galdosiano que esos retratos pueden ser de medio cuerpo, o de cuerpo entero; que atienden a los rasgos físicos sin olvidar aspectos externos que complementan la personalidad del retratado; que registran las fisonomías fotográficamente, o que aplican sobre ellas una lente deformadora, acercando el retrato a la caricatura; que juegan con las perspectivas para enfocar a los modelos desde ángulos diferentes; que sobreiluminan algún detalle físico para individualizar. Sabe ese lector que, lejos de pararse en lo exterior de los rasgos fisonómicos, los retratos literarios de Galdós profundizan en las almas que asoman por los ojos o los gestos mediante apuntes sutiles. Sabe que casi nunca el retratado posa una sola vez, sino que la lente literaria vuelve a él en el suceder de las páginas reenfocándolo oportunamente, para completar detalles o para desvelar a través de ellos secuelas del paso del tiempo o variaciones de personalidad. Por fin, sabe ese lector que domina en cualquiera de los retratos literarios galdosianos (incluso en los históricos) la lente intencionada del creador, capaz siempre de manipular cualquier realidad física; que sobre el expresionismo caracterizador, prevalece siempre el impresionismo de la mirada artística.

Conoce también el lector galdosiano experimentado que, entre la rica galería de los retratos literarios del autor, los dedicados a mujeres merecieron de su pluma especial atención y cuidado; que destaca en ellos una exquisita composición de sombras y de

luces en perspectivas cambiantes, con las que Galdós juega hábilmente para destacar rasgos psíquicos, o apuntes morales detrás de los físicos; que actúa con intencionada perspicacia, con detenimiento, con morosidad; con delectación, incluso. Muchos serían los ejemplos posibles, en los que ahora no puedo entrar.

Pero sí que voy a ocuparme de dos de estos retratos, dedicados a una misma protagonista: a Amaranta, la condesa de X, la personalidad fuerte y atractiva que tan importante papel representó en la primera serie de los *Episodios Nacionales*. Dos retratos de Amaranta, digo, diferentes entre sí, pero configurados desde una misma voluntad caracterizadora: uno es literario y aparece dispuesto en secuencia de dos tomas —de dos flashes— complementarias; el otro es gráfico. Los dos retratos, en perfecta armonía, cuelgan para siempre en las páginas de los *Episodios Nacionales* de Galdós: se conjugan entre las páginas 200 y 206 del primer volumen de la edición ilustrada (La Guirnalda, 1882).

PARA ENMARCARLO

La edición ilustrada de los Episodios Nacionales

Entre 1881 y 1885 publica Pérez Galdós, en X volúmenes, los *Episodios Nacionales Ilustrados*, una edición cuidada por el autor de modo exquisito que enriquece con bellas imágenes las novelitas de las dos primeras series. En el prólogo con que Galdós se dirige «Al lector» para presentar la obra, en el primer tomo, puede leerse que: «Antes de ser realidad estas veinte novelas (...) resolví que las *Episodios Nacionales* debían ser, tarde o temprano, una obra ilustrada. (...) Hay obras a las cuales la ilustración, por buena que sea, no añade nada. Ésta por el contrario es de aquellas que, amparada por el dibujo pueden alcanzar extraordinario realce...»

Nada deben sorprendernos estas afirmaciones, mediante las cuales demuestra Pérez Galdós seguir el espíritu de su tiempo: un tiempo en que se impone la tradición del libro objeto y se suceden las revistas ilustradas; en que las imágenes unidas al texto eran tanto o más habituales que hoy mismo; y en que la pintura era, en gran parte, narrativa e histórica. Por otra parte, debió resultar muy atractiva a Galdós la oportunidad de llevar a cabo una edición ilustrada de sus textos, dadas la inclinación personal que siempre manifestó hacia el arte de la pintura y la habilidad de dibujante que demostró tener. Algo más que mera afición, sin duda; como prueba la abundante obra gráfica personal que ha llegado hasta nosotros¹. Claras están, por otra parte, las múltiples analogías entre la

¹ Aunque no contiene las únicas muestras del arte gráfico del novelista, la colección más importante de los dibujos de Pérez Galdós se recoge en la publicación de Stephen Miller *Galdós gráfico (1861-1907). Orígenes, técnicas y límites del socio-mimetismo*, seguido de cinco álbumes en sus correspondientes tomos: *Gran Teatro de la Pescadería, Las Canarias, Atlas zoológico, Álbum marítimo y Álbum arquitectónico*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

imagen literaria y la imagen gráfica que manifiesta la mucha literatura gráfica que conocemos; como también es evidente que son múltiples las empatías entre pintores y escritores, y que nada extraños son los casos de escritores que demuestran ser, a la vez, buenos dibujantes. En efecto, entre escritura y pintura puede crearse una relación especial a modo de un «tercer lenguaje» peculiar, que no carece de cierto misterio.

Profusamente ilustrada aparece la edición de *Episodios* que nos ocupa. Se trata de iluminaciones gráficas de gran atractivo, que muestran un amplio abanico de modalidades atendiendo, según los casos, bien al acabado formal del texto en su vertiente plástica y decorativa, bien a la reinterpretación de aspectos significativos del mismo, en el devenir del argumento y de la trama o en sus dimensiones histórica y social. El repaso de las páginas de los distintos volúmenes permite descubrir ilustraciones muy diversas. Abundan las de contenido simbólico o alegórico; y las distintas reproducciones ambientales: paisajes rurales o panoramas ciudadanos, copiados del natural, imaginados o reproducidos desde grabados clásicos. No faltan reconstrucciones plásticas de distintas escenas al hilo argumental del texto narrativo, ni detalles ilustrativos nacidos de aspectos distintos de la narración (un puñal, una espada, un ratoncillo), ni —entreveradas— propuestas ornamentales a modo de cenefas orladas con dibujos geométricos o con motivos vegetales, etc., etc. Y aparecen retratos; muchos retratos: clásicos retratos-medallón reproducidos de grabados o de monedas conmemorativas para los personajes históricos, y atractivas reproducciones, sabiamente enmarcadas, de los ficticios. En los diez tomos de los *Episodios* ilustrados, pueden contarse hasta mil setenta y ocho dibujos de personas y escenas, y ochenta y siete dibujos ornamentales.

De entre los motivos gráficos de estos *Episodios* ilustrados, muchos —dijimos— son retratos dedicados a los protagonistas de la ficción. No podía ser de otro modo. En entrevista a José M. Carretero, ya en 1914, confiesa Galdós que «antes de crear literariamente los personajes de mis obras, los dibujo con el lápiz para tenerlos después delante mientras hablo de ellos»; y «tengo dibujados a lápiz todos los personajes que he creado». Desgraciadamente, no han llegado a nosotros estos primores plásticos, pero nada difícil resulta al lector que percibe el puntilloso acabado de los retratos literarios, imaginar tras ellos la presencia, en eficaz sincronía, de la mano del Galdós dibujante junto a la del Galdós novelista.

Los retrato femeninos

Y como cabía esperar, abundan entre estos retratos de la edición ilustrada los dedicados a los nombres femeninos de la ficción. No podían faltar: unos setenta pueden registrarse; los hay sólo de busto, y los hay de cuerpo entero; retratos de familia; retratos-escena; retratos-caricatura, etc. Allí, muchas de las heroínas de la primera serie; casi todas, sin reparar en la importancia de su papel: Inés, doña Flora, Pepita González, la

señá Damiana, doña Restituta, Presentación y Asunción, la condesa de Rumbiar, María Candiola, Miss Fly, etc., etc. Igualmente, las de la segunda serie: doña Pepita, Jenara, Solita, sor Teodora de Aransis, doña María de la Paz Porreño y Elenita Cordero; entre otras: como la reina Cristina y su hermana la infanta Carlota, reproducidas a pluma como si se tratara de personajes ficticios pero desde retratos reales de la época, como conviene a su condición de históricos.

En disposición formal, y generalmente, el retrato literario y el gráfico comparten la misma página del texto y se corresponden con fidelidad detallista, demostrando una especial armonía entre autor literario e ilustrador gráfico. El autor siempre es Galdós, claro. Los ilustradores varían, destacando como principales los hermanos Mérida (Arturo, el arquitecto, escultor, pintor y dibujante; y Enrique, igualmente pintor) que son los principales, con mucha diferencia, respecto a otros nombres: como Ángel Lizcano, José Luis Pellicer, Apeles Mestres o Emilio Sala.

Hay constancia escrita de que Galdós dejaba bastante libres a los dibujantes para escoger el qué y el cómo de sus ilustraciones; así lo reconocen en distintas cartas Apeles Mestres y Enrique Mérida. Sin embargo, las identificaciones que el resultado final trasparenta vienen a demostrar la existencia de un diálogo constante entre autor e ilustradores: así lo atestigua la correspondencia que hasta nosotros ha llegado; y de modo especial lo atestigua Julia Mérida, hermana de los dos ilustradores más importantes, en la *Biografía de Arturo Mérida* que ella redactó: un documento muy explícito en el asunto de las muy frecuentes y largas conversaciones entre el escritor y los Mérida². Así debió ser con el resto de los ilustradores.

La mirada del artista plástico reinterpreta la escritura para adaptarla al nuevo soporte; y así la ofrece públicamente. Allí las imágenes contribuyen eficazmente a la reconstrucción del universo que el texto evoca, añadiéndole un valor documental, artístico e incluso didáctico nuevo. Mucho tiene que ver en esa mirada particular del artista gráfico, la del propio autor.

PARA ABORDAR LA CUESTIÓN

Amaranta, una modelo atractiva

Entre las protagonistas con retrato gráfico en los *Episodios* ilustrados aretratadas grá- no habíamos nombrado a Amaranta, a quien reservamos ahora espacio de privilegio. Y es Amaranta, después de Inés, la mujer más retratada de la primera serie, cuya imagen asoma nada menos que en diez ocasiones: bien en retrato individual, bien acompaña-

² El manuscrito (inéedito, que sepamos) se conserva mecanografiado en la Casa Museo de Pérez Galdós de su ciudad natal.

da de otros como parte de una escena y hasta insinuada (sólo asoma su brazo) en el detalle gráfico de una silla de postas detenida al borde de un camino.

Recordemos que Amaranta, la dama andaluza «de belleza ideal y grandiosa» que entusiasmó la sensibilidad de Araceli en las páginas de *La corte de Carlos IV* en que aparece, es un personaje de la primera serie de *Episodios Nacionales* a quien corresponde especial protagonismo. Amaranta, condesa de X, y sobrina de los marqueses X, es una personalidad compleja. Voluntariosa y fuerte siempre, va pasando de mujer desenfada y poco escrupulosa y de egoísta intrigante y urdidora de enredos, a protectora desprendida y generosa al compás del desarrollo de una peripecia no exenta de folletín como madre oculta de Inés, la desvalida novia del joven Gabriel Araceli a quien corresponde la conducción de la historia. Forster la integraría, sin duda, entre los personajes *redondos*³.

Amaranta afirma su posición en el centro de la escena en el sucederse de las novelas de la serie. De *La corte de Carlos IV* a *La batalla de los Arapiles* (sólo se oculta en las páginas de *Zaragoza*) el lector va viéndola madurar, mientras gana en serenidad y en majestuosidad sin detrimento alguno de su atractivo físico; en el texto literario y en el gráfico (en *La batalla de Arapiles* asoma su imagen en cuatro ilustraciones).

Dos retratos para Amaranta

Los retratos que han generado este artículo son los que acompañan a su presentación en *La corte de Carlos IV*. Como dijimos, uno es literario y aparece dispuesto en secuencia de dos tomas complementarias, y el otro es gráfico.

Se dispone el primero, el literario, entre las páginas 205-206 de la edición citada. En la primera toma, la intención caracterizadora se centra en el busto de la dama para resaltar detalles concretos desde la admiración del Gabriel maduro que la evoca: «Entre las mujeres que he visto en mi vida, no recuerdo otra que poseyera atracción tan seductora en su semblante, así es que no he podido olvidarla nunca, y siempre que pienso en las cosas acabadas y superiores, cuya existencia depende exclusivamente de la Naturaleza, veo su cara y su actitud como intachables prototipos que me sirven para mis comparaciones...»

Con lo dicho podrán ustedes formar idea de cómo era la incomparable condesa de X, *alias* Amaranta, y excuso descender a pormenores que ustedes podrán representarse fácilmente, tales como su arrogante estatura, la blancura de su tez, el fino corte de todas las líneas de su cara, la expresión de sus dulces y patéticos ojos, la negrura de sus cabellos y otras muchas indefinidas perfecciones que no escribo, porque no sé cómo expresarlas; ca-

³ Pienso en las sugerencias contenidas en *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983, pp. 74-84.



lidades que se comprenden, se sienten y se admiran por el inteligente lector, pero cuyo análisis no debe éste exigirnos, si no quiere que el encanto de esas mil sutiles maravillas se disipe entre los dedos de esta alquimia del estilo, que a veces afea cuanto toca.

A este texto responde el retrato gráfico realizado por la mano experta de Enrique Mérida que resalta, precisamente, la expresividad dulce de una mirada, el encanto y la belleza transparente de unas facciones femeninas entre los pliegues de una rica mantilla española dispuesta bajo elegante peineta.

La segunda toma literaria completa la caracterización literaria de Amaranta extendiendo el enfoque para contemplarla de cuerpo entero:

Al acordarme de Amaranta, me parece que los encajes negros de una voluminosa mantilla, prendida entre los dientes de la más fastuosa peineta, dejan ver por entre sus mil recortes e intersticios el brillo de un raso carmesí, que en los hombros y en las bocamangas vuelve a perderse entre la negra espuma de otros encajes, bolillos y alamares. La basquiña, del mismo raso carmesí, y tan estrecha y ceñida como el uso del tiempo exigía, permite adivinar la hermosa estatua que cubre; y de las rodillas abajo el mismo follaje negro y la cuajada y espesa pasamanería terminan el traje, dejando ver los zapatos, cuyas respingadas puntas aparecen o se ocultan como encantadores animalitos que juegan bajo la falda. Este accidente hasta llega a ser un lenguaje cuando Amaranta, atenta a la conversación, aumenta con el encanto de su palabra los demás encantos, y añade a todas las elocuencias de su persona la elocuencia de su abanico.

Esta segunda toma literaria no va acompañada de ilustración alguna en el texto. No hacía falta, tal vez: Galdós interpreta para su lector (y muy fielmente) uno de los retratos que hiciera Francisco de Goya de la duquesa de Alba; no el primero de los que a la dama dedicó el pintor aragonés, sino el segundo que realizara en 1787 y que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York. Volveremos sobre este retrato.



LA CONJUGACIÓN DE LAS ARTES, O APUNTALANDO EL TIEMPO HISTÓRICO

La pintura como fuente literaria

Como al principio de este trabajo, volvemos sobre cuestiones ya conocidas, para puntualizar. Porque nada nuevo aporta al lector galdosiano la indicación que ahora añado respecto a la constancia de la estrecha relación de Galdós con el mundo artístico de su tiempo, especialmente con el pictórico; de su gusto por visitar las exposiciones, de su afición por el retrato; y, también, de la presencia de obras pictóricas como inspiración⁴ o como herramienta en muchos de sus textos; aun en los más tempranos: en las novelas sociales, pero de un modo especial en los textos de los *Episodios Nacionales*⁵. No voy a insistir en la cuestión, pero sí que necesito enlazar con ella.

El lector conoce a Amaranta junto a otra dama en el capítulo IV de la obra, de *La corte de Carlos IV*, envueltas ambas en cierto misterio que las relaciona con el mundo de la pintura y con el de la nobleza del tiempo de la narración (1807). Sus nombres supuestos, enmascaradores, coinciden con los de las protagonistas de un tapiz dedicado a dos hermosas pastoras que admiró Araceli en «la fábrica de Santa Bárbara»; y sus costumbres, gustos y aficiones refieren a los bien conocidos de determinada nobleza: «Haz cuenta [amado lector] que siempre que diga *Lesbia*, quiero significar a la duquesa de X, y cuando ponga *Amaranta*, a la condesa de X. Con este sistema quedan a salvo todos los títulos nobiliarios de aquellas dos diosas de mi tiempo. (...) Ambas tenían gusto muy refinado por las artes, protegían a los pintores y a los cómicos; ponían bajo su patrocinio las primeras representaciones de la obra de algún poeta desvalido; coleccionaban tapices, vasos y cajas de tabaco; introducían y propagaban las más vistosas modas de la despótica París; se hacían llevar en litera a la Florida, merendaban con Goya en el Canal, y recordaban con tristeza la trágica muerte de Pepe Hillo, acontecida en 1803 (...). Excusado es decir que iban de incógnito, y en coche, no en litera, donde fácil hubiera sido conocerlas al indiscreto vulgo. Las pobrecillas gustaban mucho de aquellas reuniones de confianza, donde hallaban desahogo sus almas comprimidas por la etiqueta.

Lesbia y Amaranta, pues. En el desarrollo de la trama novelesca que se abre en el episodio a partir del texto anterior, corresponderá a la primera, a Lesbia, el papel de víctima

⁴ Recordemos que un cuadro genera el asunto de su primera incursión en la novela, *La sombra*, y motiva la presencia temprana de lo fantástico en sus textos.

⁵ Entre las aproximaciones al tema, cito ahora aquella que lo ha hecho de manera más próxima al sentido que abordó: H. Hinterhäuser, en su estudio clásico *Los «Episodios Nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, pp. 79-88. Por otra parte, el tema ha sido tratado de modo general por Peter A. Bly (*Vision and the Visual Arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns, 1986). Una aportación de interés, desde distinta perspectiva, es la que realiza Alberto Egea en «Leyendo pintura y teatro en *La corte de Carlos IV*» (*Anales galdosianos*, XXXV, 2000, pp. 25-35).

de los enredos de Amaranta y el protagonismo de un atractivo «drama dentro del drama» en la representación teatral de *Otelo*⁶ que se monta en los salones de la familia de Amaranta. Pero el protagonismo de Lesbia no supera este segundo episodio de la serie. Muy diferente es el caso de Amaranta que, como dijimos, afirma su posición en el centro de la escena en el sucederse de las novelas de la serie y, de *La corte de Carlos IV* a *La batalla de los Arapiles*, va madurando ante el lector; ganando en serenidad y en atractivo.

La ficcionalización de un personaje real: Cayetana de Alba y Francisco de Goya

Sosteniendo a la invención del personaje de Amaranta se encuentra la duquesa de Alba: ya lo ha señalado la crítica galdosiana; ya lo hemos podido comprobar en la comparación de los dos retratos, el literario de Galdós y el plástico de Francisco de Goya que lo inspiró. No es la primera vez que piensa Galdós en la de Alba para afianzar perfiles femeninos, pues ya la había entrevisto poco antes en la caracterización de la protagonista de *El audaz*, Susana, otra versión de maja aristocrática inspirada en la duquesa (no es difícil sospechar la presencia del modelo real a partir de las marcas textuales que construyen su personaje; pero el dato se explicita en la primera versión de la novela, alejando cualquier duda).

Toda personalidad de renombre que alcanza cierta proyección en un momento determinado se convierte —puede convertirse— en *personaje*, es decir en metáfora representativa, por su singularidad por su rol o por sus actos; la complicidad del contexto, pues, puede conferir a la persona *personajeidad*⁷. La duquesa de Alba, la XIII duquesa de Alba, doña María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, fue personalidad muy notoria en su época. Sus tempranos casamiento y viudedad (trece y treinta y cuatro años, respectivamente), su afán por proteger a artistas diversos, su gusto por frecuentar los suburbios de Madrid disfrazada de maja, el desenfado de su comportamiento social, en fin, su fuerte temperamento, la hicieron enormemente popular. Por si lo anterior no bastara, muy comentada ha sido su relación amorosa, más que probable, con el pintor Francisco de Goya, quien la admiró mucho y la pintó con fruición y delectación. En todo caso, con Francisco de Goya la relaciona ahora Galdós, enlazando ambos nombres ante el lector en un guiño cómplice que, a la vez, contribuye a apuntalar la novela en la historia; la ficción en el tiempo que la sostiene.

⁶ Mediante la utilización de este melodramático efecto, Galdós dirige a su lector un guiño cómplice hacia *Un drama nuevo*, que Tamayo y Baus había estrenado en años cercanos a los de la escritura: aquel estreno en 1867; la redacción galdosiana, en 1873.

⁷ Pienso en la puntualización al respecto de C. Castilla del Pino en su colaboración en *Teoría del personaje* (Madrid, Alianza, 1989, p. 32)

No es la primera vez que Goya afirma su presencia en las páginas galdosianas: en *El audaz*, fluctuaban sus escenas artísticas y el *sabor* de sus cartones y sus tapices, en los ambientes «campestres» reinventados (en feliz armonía con los apuntes de Ramón de la Cruz), y se le menciona como caricaturista reconocido y como autor afortunado que redondea en una de ellas al abate Paniagua («¡Si viera usted el dibujo de Goya!... Estoy pintiparado con mi peluca, mi coturno y mi espada; pero tan grotesco, que es para morir de risa», *El audaz*, c. VI-II). Pero ahora, en las páginas de *La corte de Carlos IV*, Francisco de Goya no sólo cobra vida literaria para preparar los decorados de la función teatral que preparan los tíos de Amaranta, sino que es fácil pensar en el retrato del aragonés titulado *La familia de Carlos IV* como sugerencia ambiental y como motivo del título de la novelita.

Pero además —ya quedó apuntado—, el autor se parapeta en Amaranta para enlazar a Goya con la duquesa de Alba e incidir ante el lector en el asunto de su relación amorosa. Ninguna duda podría haber después de que el autor, aprovechando el enredo ficcional del capítulo XXIII del episodio, hiciera confesar a Lesbia la verdad oculta de Amaranta, por si cabía al lector alguna duda: «Esto pasó en una época en que hacíamos excursiones clandestinas fuera de Palacio, cuando Amaranta hizo que Goya la retratase desnuda. Hacía un año que estaba viuda: fue cuando por una coincidencia providencial descubrí el gran secreto de su juventud, (...) que me reveló una mujer desconocida que vive orillas del Manzanares, junto a la casa del pintor.»

Tan clara como la confesión de Lesbia, aunque más atractiva por más oculta, es descubrir la intención del autor en la elección del retrato del que parte la descripción literaria de la dama: no el más conocido de la duquesa, aquel bellissimo en que aparece su espléndida figura ataviada de elegante vestido de seda blanca y atractivos adornos rojos en cintura, pelo y cuello, acompañada de un falderillo que simboliza la fidelidad y señalando con el índice de la mano derecha el nombre del autor del retrato: Francisco de Goya.

No elige este retrato Galdós, sino aquel otro, posterior, cuya reproducción quedó insertada más arriba y que, para algunos, significa la prueba de la correspondencia de amores entre Goya y la duquesa; el que se conserva en la Hispanic Society de Nueva York, en el que la duquesa, ahora en actitud enérgica y desafiante, muestra en su mano derecha dos anillos con los nombres «Alba» y «Goya» mientras señala con el índice lo que parecía sueño, el «Solo Goya» escrito en la arena; un retrato que, al parecer, don Francisco guardó siempre junto a sí mismo. ¡Y qué intencionada expresividad no exenta de eficaz erotismo la que muestra Galdós en aquel retrato literario al destacar el detalle de «los zapatos, cuyas respingadas puntas aparecen o se ocultan como encantadores animalitos que juegan bajo la falda».

En efecto, en 1796, después de la muerte del duque, Cayetana se retiró a Sanlúcar, entre arenas y luz, y allí la acompañó Goya, quien la dibujó y la pintó profusamente. Tal vez allí pintó Goya sus dos célebres cuadros de majas, desnuda una y vestida la otra,



obras aún polémicas tanto por la fecha y circunstancias de su pintura como por la identidad de su modelo, pero cuya relación con la duquesa de Alba parece evidente.

PARA FINALIZAR

Dos retratos, pues, para Amaranta en las páginas de *La corte de Carlos IV*: uno literario, en dos tomas, y uno gráfico; y una excepcionalidad en el tratamiento de los retratos literario-gráficos de la edición ilustrada de *Episodios Nacionales*.

De este modo, Galdós añade una muestra más —una muestra temprana— de la utilización de la pintura como técnica habitual en su taller eficaz ahora para envolver en ella un guiño cómplice lanza-

do al lector respecto al conocido episodio de la relación entre el pintor y la duquesa, relativamente cercano en el tiempo de la escritura y muy acomodado al de la historia que narra. En la conjugación de técnicas y en la observación del trasfondo cultural e histórico que las sostienen se evidencia el acierto innovador que Galdós llevó a cabo en *La corte de Carlos IV* al conjugar las artes plásticas y las escénicas en el plano narrativo apelando a la competencia del lector. La hermenéutica textual se ha ensanchado; Galdós consigue, como decía, apuntalar el tiempo histórico enlazando las diversas prácticas culturales de su tiempo; ahora, pintura y literatura.

FORTUNATA Y LAS SEÑORAS CIRCUNSTANCIAS

ANDRÉS TRAPIELLO

Escritor

Aunque la aparición de Fortunata en la novela es relativamente temprana, en esa escena memorable en la que quien habrá de ser el amor de su vida y su burlador, el señorito Juanito Santa Cruz, la sorprende cucando un huevo crudo en la lóbrega y pina escalera de su casa, aunque, como digo, sale Fortunata a escena muy pronto, son necesarias cien páginas para que oigamos al fin el nombre de la protagonista de este libro. Su título lo comparten, como es notorio, los nombres de dos mujeres, pero la protagonista no puede ser más que una, Fortunata. A Jacinta, o no sólo a Jacinta, sino «al mundo Jacinta» en realidad, pues se habla más del «côté Santa Cruz» que del «côté Arnáiz», dedica Galdós todo el primer tomo, y habrá el lector de esperar cuatrocientas ochenta páginas (de la primera edición, para ser exactos) a que empiece a desmenuzársele el «côté Fortunata», ya en el segundo tomo de los cuatro en que originalmente se publicó la novela.

Pero el nombre de Fortunata aparecerá por primera vez escrito con todas sus letras puestas en la boca de Jacinta. Había habido antes, claro, un primer «Fortunaaaá» (y con todo, sólo aparece citado en la página 100) gritado popularmente, pero ese «Fortunata», rotundo, pleno de su sentido y de su destino, vestido con todas sus galas, se lo reservó Galdós precisamente a Jacinta. Como si ésta fuese la única con derecho a echarlo al mundo de las criaturas reales, viniendo del mundo de los entes de ficción. Y ocurrirá del mismo modo que iba Galdós a reservar a Fortunata el placer de presentarse ella misma a Jacinta, sin testigo ninguno ni intermediarios, en la soledad de un oscuro y estrecho corredor (¡mil páginas después de empezada la historia!), con un escueto: «Soy Fortunata», que amenazó con echar abajo las pilastras de la corrala donde se produjo tal encuentro fortuito entre las dos rivales.

Siempre he visto en estos pequeños detalles un virtuosismo literario de Galdós, él, que no es propenso a ningún alarde retórico. Pero aquí diríamos que buscaba un modo de hermanar a las dos mujeres mediante el lenguaje, un modo sólo suyo, propio, basado en el lenguaje que únicamente hablan las mujeres que aman al mismo hombre, algo

en lo que se reconocen ambas, y eso desde el principio, anticipándonos un final que al lector no podría pasarsele por la cabeza, ese en el que Fortunata, casi demente, está dándole vueltas en la cabeza a su gran idea, la cuadratura del círculo, algo que en efecto les fundiera a ambas de manera indisoluble, y, desde luego, al margen del pobre Santa Cruz: concebir Fortunata de éste un hijo que pudiera entregar a la estéril Jacinta, y justo en ese momento en el que Fortunata y Jacinta se han convertido ya por la mala cabeza del señorito en «la otra», o mejor dicho, en «las otras», desbancadas las dos por la favorita de turno en el corazón del perdis.

Es decir, estamos ante una historia más que de pérdida, de desposesión. Ambas mujeres, Fortunata y Jacinta, han sido desposeídas de algo que la vida les dio de manera temprana y con largueza: el amor. Ambas lo conocieron en su medida, y colmaron con él lo mejor de sus días. Y aunque el amor de Jacinta fuese más convencional y rodado, no por ello era despreciable. Así que cuando ambas admiten que han sido privadas de él, la novela queda cumplida. Ni siquiera tendrá importancia cómo reaccionarán ante la desposesión una y otra. Y por supuesto que nos da igual cómo reaccionará Santa Cruz, verdadero don Tancredo en la vida de esas dos mujeres, contra lo que pudiera parecer.

Una vez más Galdós busca un sutil juego de equilibrios. Jacinta desde luego no va a perdonar a su marido las infidelidades de que ha sido objeto por parte de él, y acabará tratándolo con un desdén sólo comparable a su propio desengaño, cuando tenga al fin lo que quería, un niño, fruto del amor, de quien ocuparse. ¿Diríamos que es la que sale de la tragedia mejor parada, sólo porque acaba teniendo al fin lo que quería? Desde luego que no. Quedará tan desgarrado su corazón que, aunque Galdós no nos dice «en qué paró todo», qué fue de su vida «después» de esos años, presumimos que ésta será bien penosa, traída y llevada por el voltario oleaje de su marido como un corcho muerto.

La desposesión a Fortunata la desquicia por completo y la lleva, finalmente, a la locura y a la muerte como una reencarnación de Calixto y Melibea en una sola persona. Pero al contrario que Jacinta, ella se va de este mundo amando a aquel que de un modo no tan sesgado es la causa directa de su vida. Sus últimas palabras son para él, como no podía ser de otro modo. Ha vivido durante cuatro o cinco años esa pasión de una manera fatal, sin poder sustraerse a ella. En uno de los imprevistos y reiterados reencuentros que tienen lugar entre Santa Cruz y Fortunata, aquel que la había burlado como siempre de la manera más desconsiderada le pregunta si le ha perdonado, y ella, con la mayor naturalidad, le dice que sí. El señorito quiere saber cuánto le duró el enfado a su amante, y desde luego su vanidad, verdadero motor, junto a su sensualidad, de sus actos, quedará bien satisfecha. Fortunata le responde con una franqueza y alegría incontenibles, casi enfadada de que una cuestión como esa pueda ser objeto de duda: «¿Cuándo? ¡Qué gracia! Pues el mismo día!»

Y ahí brilla una vez más la finura de Galdós, pues si pese a todo lo desdichada que es Fortunata por amar al hombre equivocado (y cómo lamenta ella no haberse enamo-

rado de un albañil, o de un mozo de cuerda, o de alguno de los menestrales que pululan por su barrio de la Cava), pese a todo ello, digo, si Fortunata siempre es feliz, porque jamás duda de su amor, Jacinta es alguien cuya felicidad parece únicamente una extensión de «la paz burguesa» en la que la han instalado cómodamente y en la que acaso acabe ahogando sus ilusiones: «¿Me estaré quejando de vicio?», nos dice; «¿Seré yo, como aseguran, la más feliz de las mujeres, y no habré caído en ello?». Sí, diríamos, como si no fuese posible un amor grande si no nace de ser un amor difícil y contrariado. El amor verdadero, lo sabemos, es aquel que en la adversidad crece, aquel que crece con la adversidad.

Le sucede a Fortunata exactamente lo contrario que a Jacinta. Ella es plenamente consciente de que es feliz, a pesar de que todo pinta para lo contrario. Y Rubín, ese pobre instrumento del destino que está en la novela como las salsas, o sea, para trabar elementos demasiado disformes, Rubín, que ya se ha enamorado perdidamente de Fortunata, no puede por menos que lamentarse: «¡Qué lástima que no sea honrada!»

Y el infeliz y quiijotiano Rubín, enunciando el problema de modo muy parecido a como podría hacerlo el resto de la sociedad, estaba firmando su sentencia de muerte también. «Tú no sabes lo que es una mujer que se muere por un hombre», le dirá Fortunata, convertida ya en mujer legal suya, y no por despecho, sino por compasión; «¡Pobretín, esa miel no las has catado nunca!»

Esa miel no es otra, claro, que el pecado. Fortunata vive en el pecado, pero no, como las mujeres públicas, del pecado. De una manera natural la propia Fortunata se pondrá frente a su siglo y a toda la sociedad: ella sabe que es honrada, porque no puede dejar de serlo quien sólo ama a un hombre, sin engañar a nadie. No va con ella la moral del siglo. La moral del amor es otra. «Querer a quien se quiere», nos dirá, «no puede ser cosa mala». Todos los amantes que haya podido tener después de «la caída» conocen de sobra esto: Fortunata es de Santa Cruz se pongan como se pongan, y contra ello ni Fortunata podría luchar ni podría estorbárselo nadie. Y por si no hubiera quedado claro volverá una y otra vez a esa que para ella es ley de vida, contra la que la moral no podrá nada: «Nosotras las del pueblo somos las únicas que tenemos virtud, cuando no nos engañan... Más honrada eres tú que el sol», se dice a sí misma Fortunata, «porque no has querido ni quieres más que a uno». Y enunciándolo de este modo Fortunata ya no vive en pecado, sino, instituido un nuevo código, una nueva moral, es la más inocente de las criaturas, la inocencia absoluta, «porque en mi terreno, yo también soy virtuosa; quiere decirse que yo no le he faltado con nadie». Ni le ha faltado a Santa Cruz, ni se ha faltado a sí misma. Fortunata es la fidelidad absoluta... al amor.

Y en esta tesitura se moverá toda la historia. Es Feijoo uno de esos amantes en cuyos brazos cae Fortunata, lanzada por la irresponsabilidad de Santa Cruz, alguien a quien tampoco puede faltar Fortunata, porque conoce bien la historia. Y este Feijoo, una de las más admirables creaciones de Galdós (Feijoo somos todos, diríamos), este benemérito y cachazudo solterón que podría pasar por una contrafigura del propio Gal-

dós, filosofa para decir lo mismo que Fortunada ya sabe por la vida, «porque no me entra ni me ha entrado nunca en la cabeza que sea pecado, ni delito, ni siquiera falta, ningún hecho derivado del amor verdadero». Aunque, la filosofía y la vida, claro, es muy corto el tramo del camino que pueden compartir, ya que mientras para Feijoo «es condición precisa del amor la no duración», Fortunata, que ama «como una leona», sabe que todo amor verdadero dura más allá de la muerte, y que es precisamente amor porque en él puede inmolarse alguien como ella.

Como en las tragedias griegas, las criaturas que salen en esta novela parecen llevar a cabo un cometido que les ha sido señalado por el destino desde el origen mismo de los tiempos. Claro que Galdós, como todos nosotros, sus lectores, va narrando la vida de nuestras dos amigas (amigas nuestras ambas, aunque no lo sean entre sí), y la de todos los que comparecen en su drama, sin conocer ese final. Lo vamos sabiendo a medida que se va desarrollando la acción. Puede parecer que esto que aquí se dice resulta una perogrullada, pero es lo que distingue a las novelas-mecanismo de las novelas-organismo.

A propósito de esto y de la naturaleza omnisciente del narrador que nos cuenta esta historia se han escrito ya muchos circunloquios. Pero yo no lo veo del todo claro. Porque ese narrador omnisciente que parece planear por encima de todos los personajes no es desde luego Galdós, como se ha creído. De ser así, Galdós sabría desde el principio de la novela «lo que va a suceder en ella». Es decir, no pasaría de ser un cronista, un reportero. Pero al leer *Fortunata y Jacinta* nunca sabemos lo que ocurrirá, ni siquiera los lectores que la han leído ya otras veces están seguros de que todo vaya a suceder como la vez anterior, hasta tal punto están vivas esas criaturas y obran «por cuenta propia», al margen incluso de Galdós, primer sorprendido, diríamos, en todo lo que nos va contando. Tienen, desde luego, vida propia, y de ahí que en esta novela los lectores no necesiten identificarse con ninguno de los personajes, como sucede en otras heroínas románticas. El lector, que de una manera radical nunca querría cambiar su vida real por la de nadie, tampoco aquí querría estar «en el lugar de» Fortunata, o de Feijoo, o de Rubín, lo que no le impide, desde luego, estar a su lado y comprenderlos. No necesita desplazarlos ni remplazarlos; da gracias al cielo por poder comprenderlos, y comprenderse con ellos.

De las novelas de adulterio más célebres que se escribieron en el siglo XIX (pensemos en *Madame Bovary*, *La Regenta*, *Los Maia* o *Ana Karenina*, sin olvidarnos, claro, de algunas de Balzac, donde el adulterio es la razón de ser de sus protagonistas), acaso sea esta de Galdós la única novela-organismo, porque, hasta donde yo conozco, no se buscaba con ella moralizar ni criticar en primer término un adulterio (y desde luego no hay en toda la novela ni un solo primer plano erótico o escabroso, como no lo hay, ni en pensamiento, en la novela del enamorado don Quijote), sino mostrar; un mostrar desde luego no naturalista, sino compasivo, por un lado, y celebrativo, por otro. ¿Quién, pudiendo amar como amaba Fortunata, no amaría como ella, a

despecho de la locura y de la muerte? ¿Quién no celebraría que ese amor valía la pena de ser vivido, a pesar de que se materializara en alguien tan inconsistente como Santa Cruz? ¿Pero quién, igualmente, viendo esto último, podrá dejar de compadecerse de la pobre muchacha que ninguna culpa ha tenido al ser flechada de ese modo por la pasión hacia alguien que no puede estar a la altura tales inflamados sentimientos? Y entre el momento en que el amor le inflama a ella, hasta que la destruye, puede pasar cualquier cosa. Asistimos renglón a renglón a un sinfín de posibilidades, como si todos esos personajes quedaran, mientras viven la historia, a merced de un azar caprichoso, como, ya digo, si pudieran cambiar su destino tirando hacia un lado o hacia el otro del camino.

Y si en una novela tan grande y desigual como *Ana Karenina* Tolstoi no ha podido renunciar a patentes simetrías artísticas, llenas de efectos teatrales, como llevar en el primer capítulo nuestra mirada hasta este tren que traía consigo la vida y conducirla, en el último, al mismo tren que llevaba consigo la muerte, Galdós parece rehuir de tales efectos. Cuenta el amor de Fortunata mientras Fortunata amó, pero sabemos que Galdós podría en esa novela, como en todas las suyas, seguir y seguir contando infatigablemente la vida y muerte de sus personajes y la de aquellos que en el cañamazo histórico les sucedieron.

Pues diríamos que las novelas de Galdós, como las de Cervantes, no tienen propiamente argumento. No quiere decirse con ello que andan deslavazadas, porque pocas veces nuestra atención se ha prendido de un relato como aquí sucede, pero tienen el mismo argumento que nuestras propias vidas. ¿Acaso podríamos resumir nosotros el argumento de nuestra vida? ¿Podríamos decir en unas líneas cuál fue, por ejemplo, «el argumento» de nuestro padre o nuestra madre? Tiene un argumento su mecanismo, desde luego, y de ahí que los mecanismos se expendan con un librito de instrucciones. Pero llegamos los hombres a la vida sin un prospecto debajo del brazo. Y para Galdós, como para el Ballester de este libro, la realidad no necesita artizarse con argumentos para ser seria. La basta con... ser. «Yo profeso el principio», nos dirá Ballester, «de que no debemos reírnos de nada, y que todo lo que pasa, por el hecho de pasar, ya merece algo de respeto. Algo, y aun todo.» Y de ese modo, las novelas de Galdós, como verdaderas criaturas vivas que son, llegan a este mundo de lo real desnudas de instrucciones... pero muy respetables. De modo que el lector aprende a leerlas sólo cuando las lee. La necesidad lo lleva de la mano, y le enseña a ver, y ve respetando, como respetuoso y comprensivo será siempre Galdós con todas y cada una de sus criaturas.

Y de ahí también la un tanto ociosa pretensión de comentar esta novela, o de explicarla. No vamos a decir de ella más de lo que ella dice de sí misma, sucediendo, y sentimos que al hablar de todos estos personajes tan claros (y tan con su misterio) no estamos sino diciendo lo mismo que han dicho ellos de sí, pero más torpemente. Digamos, pues, que únicamente podremos dilucidar su misterio, leyendo su historia, ya

que la clave de su destino no la tenemos nosotros, sino ellos mismos. Y no podemos adelantarnos a la acción no tanto porque sea imprevisible la acción, sino porque lo imprevisible es la vida.

«Mi destino, hijo, mi destino», le dice Fortunata a Juan, como si en esa frase estuviera explicado la fatalidad de su infortunio. ¿Cómo luchará contra el destino una pobre pollera como ella? ¿Cómo podrá doblegar sus sentimientos alguien sin la menor doblez, alguien que proclama desde el principio un rotundo «pueblo nací y pueblo soy»? (Y muy enternecedor será ese pasaje en el que Santa Cruz, para darle coba a ella tanto como para darle coba a su propia vanidad, le asegura a Fortunata en una de sus reconciliaciones que está más guapa que antes, y ella le responde con tanta ingenuidad como orgullo: «¡Ah! No [...] ¿Lo dices porque me he civilizado algo? ¿Quiá!, no lo creas: yo no me civilizo, ni quiero: soy siempre pueblo».) Pero no se piense que el no saber navegar por la vida le ha impedido a Fortunata sacar sus propias conclusiones. La novela y la vida se hacen mientras se viven y se novela; ahora, novelada y vivida ya, a alguien como a Fortunata la hacen más sabia, porque como verdadero pueblo que es «tirará para adelante» sin arredrarle nada. Su amor está por encima de todo, pese a las dificultades, y sólo porque ha ido adquiriendo experiencia llega, al final de la novela, a esa gran idea suya. «Yo saco la cuenta de lo bueno que puede sucederme, por lo malo que me ha sucedido», nos dirá de una manera admirable la siempre irreductible Fortunata, sin saber que lo único bueno que pudo sucederle podría reducirse a la primera chispa. Todo lo demás lo incendiará su amor, incluida ella misma, por culpa de... las circunstancias.

Toda la novela parece haber sido escrita para convencernos de que habrá siempre una inadecuación entre los pocos absolutos de la vida y el ejército de relativos que los atacan sin desmayo. Fortunata, y las Fortunatas del mundo, jamás podrán conocer la felicidad no tanto por las circunstancias, como pretendía decirle Santa Cruz, sino porque la incapacidad de las circunstancias de estar a la altura... de las circunstancias; por la imposibilidad de los muchos de estar a la altura de los pocos. Pero será mejor darle la palabra a los protagonistas: «—Y ahora gocemos del momento presente, sin pensar en lo que se hará o no se hará después. Eso depende de las circunstancias», le dirá a Fortunata un Santa Cruz que busca una vez más «aprovecharse» de las circunstancias, más que de vivir con plenitud horaciana el *carpe diem*. No, él no puede vivir el momento. De hecho esa intensidad no la conoce. A él le conviene únicamente un enredo superficial, un minuto por fuera, no un minuto por dentro. Y Fortunata le responde de un modo tan filosófico que acaba hecha carne, como el verbo. Nunca hubo palabras tan palpitantes: «—¡Ah!, esas señoras circunstancias son las que me cargan a mí. Y yo digo: “Pero, Señor, para qué hay en el mundo circunstancias?”. No debe haber en el mundo más que quererse y a vivir.»

Sí, «es mucha mujer esta», como dirá el amigo Ballester. Es mucho más larga Fortunata que el instruido Juan, que ha querido engatusarla con sus circunstancias, cuan-

do sabe Fortunata que las circunstancias nunca le han traído nada bueno, porque ninguna de ellas ha podido estar a la altura del amor que ella siente.

Y de circunstancias está hecha la novela. Hablábamos al principio de cómo Galdós se toma su tiempo para contarnos, circunstanciadamente, la historia de esas dos o tres familias que aparecen en la novela. Que la misma sustancia novelesca, o sea, la naturalidad galdosiana, nos encandile, no es más que consecuencia también de las circunstancias, donde no hay una sola que no se quede sin su pequeño o gran papel en la intriga, por llamarla de alguna manera. Sentimos que no podemos separarnos ni un minuto de esa historia, como el hombre que sentado en la orilla de un río ve pasar la corriente si poder despegar de ella los ojos. Porque al fin, lo que allí sucede, es nuestra realidad, la verdadera realidad española, hecha contra las circunstancias siempre, irrealizable siempre de no existir, de vez en cuando, como un milagro, criaturas que como don Quijote o Fortunata consiguen vivir en la pureza absoluta, en la absoluta libertad que no puede estar fundada en otra moral que en la moral de los seres superiores, la de quienes porque aman absolutamente pueden vivir absolutamente libres. Y tal libertad, en un mundo de esclavos, acaba por matarles. Tontamente. «No se nos muera sí, tan tontamente», le dice sanchescamente en su lecho de muerte a Fortunata el gran Estupiñá, otro de esos seres vivos y grandiosos de esta historia del que nada habíamos dicho todavía. Y si tontamente murió, en efecto, no podemos decir que viviera sino muy sabia, arriesgada y difícilmente, dándolo todo a la pureza absoluta, y absolutamente inocente, de un sentir.

Benito Pérez Galdós en CÁTEDRA



www.catedra.com



LETRAS HISPÁNICAS

El amigo Manso. Ed. Francisco Caudet

El caballero encantado. Ed. Julio Rodríguez

Puértolas, 6º ed.

Cádiz. Ed. Pilar Esterán

Cuentos fantásticos. Ed. Alan E. Smith, 3º ed.

La desheredada. Ed. Germán Gullón, 3º ed.

Doña Perfecta. Ed. Rodolfo Cardona, 10º ed.

La de Bringas. Ed. Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, 8º ed.

La de San Quintín; Electra. Ed. Luis F. Díaz Larios

La familia de León Roch. Ed. Íñigo Sánchez Llama

Fortunata y Jacinta, I. Ed. Francisco Caudet, 7º ed.

Fortunata y Jacinta, II. Ed. Francisco Caudet, 6º ed.

La incógnita; Realidad. Ed. Francisco Caudet

Lo prohibido. Ed. James Whiston

Marianela. Ed. Francisco Caudet

Miau. Ed. Francisco J. Díez de Revenga, 4º ed.

Misericordia. Ed. Luciano García Lorenzo, 14º ed.

Rosalía. Ed. Alan E. Smith, 2º ed.

Trafalgar. Ed. Julio Rodríguez Puértolas, 7º ed.

De próxima aparición

Bárbara - Casandra - Celia en los infiernos. Ed. Rosa Amor

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

Galdós y la imaginación mitológica. Alan E. Smith

GALDÓS EN EL CINE

ANGELINO FONS

Esta charla, es un intento de acercar el universo de la obra galdosiana, y adelante que de un modo inconexo y a retazos, al mundo cinematográfico. No pretende ser ésta un estudio ni siquiera elemental, sino dar las relaciones del cine con la obra del escritor canario y levantar ciertos elementos para la polémica, tanto cinematográfica como literaria.

Podemos afirmar que Benito Pérez Galdós es el escritor español del que más veces se han adaptado sus obras al lenguaje cinematográfico, incluso alguna de ellas hasta tres versiones. Solamente le puede superar nuestro gran novelista y maestro del escritor canario, reconocido por él mismo, Miguel de Cervantes, de cuya obra cumbre, *Don Quijote de la Mancha*, se han hecho numerosas adaptaciones no sólo en España sino en varios países y, a veces, por excelentes directores. Ya en los albores del cine, en 1905, Zecca, uno de los pioneros del arte cinematográfico, hace una exigua versión de 430 metros, y en 1909 Emile Cohl en dibujos animados realiza otra y Camille de Morlhon en 1912, todas ellas en Francia. En Estados Unidos se adapta de nuevo en 1915 por Edward Dillon y en Dinamarca en el año 1926 por Lau Lauritzen. Tenemos que llegar a 1934 para que se haga la primera gran adaptación del *Quijote* a la pantalla, la que dirigió Pabst en Francia, que sobrepasaba la hora y media de proyección. Una de las mejores versiones se hizo en la URSS en 1957 por Kozintsev e interpretada por el gran actor Tcherkassov, intérprete de grandes películas soviéticas como *Alexandre Nevsky* o *Iván el Terrible* del genial Eisenstein. Se ha hecho en musical, como *El Hombre de la Mancha*, o en insólitos films como el heterogéneo y rocambolesco dirigido por Orson Welles.

En nuestro país se han realizado algunas versiones tanto para la pantalla grande como para la pequeña, como la dirigida por Gutierrez Aragón, e incluso en dibujos animados. En Méjico la adapta Roberto Gavaldón en 1972 con el título de *Don Quijote cabalga de nuevo*. Pero dejemos al Ingenioso Hidalgo no sin antes incidir en la sana influencia de Cervantes sobre el escritor canario. ¿No es acaso Nazarín un Quijote cuan-

do decide recorrer los campos de Castilla con la demencial intención de arreglar el mundo, como hace Alonso Quijano en la obra cervantina? O recordemos el comienzo quijotesco de *Tristana*: «En el populoso barrio de Chamberí, más cerca del depósito de aguas que de Cuatro Caminos, vivía no ha muchos años un hidalgo de buena estampa y nombre peregrino, no aposentado en casa solariega, pues allí no las hubo nunca...» Galdós, nacido tan lejos de la Península, recibe la gran herencia del escritor alcalaíno de Castilla. Son nuestros dos grandes novelistas.

Hay varios escritores coetáneos de Galdós cuyas obras se han adaptado al cine, algunas de ellas varias veces y también en diferentes países. Me refiero a Vicente Blasco Ibáñez, a Armando Palacio Valdés, Pedro Antonio de Alarcón o Alejandro Pérez Lugín. Es conocido el caso de Blasco Ibáñez, que logró llegar a la Meca del Cine, Hollywood, con sus obras *Sangre y Arena* y *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*. Famosas y comerciales han sido las películas *La Casa de la Troya* y *Currito de la Cruz*, basadas en las novelas de Pérez Lugín, o *La Hermana San Sulpicio*, obra de Palacio Valdés, o *El Escándalo* de Pedro Antonio de Alarcón¹.

Sigamos ahora la trayectoria cinematográfica de la obra galdosiana. *Doña Perfecta*, novela aparecida en 1876, se lleva tres veces a la pantalla. La primera en Estados Unidos en 1918 por Elsie Jane Wilson, director del que no he podido conseguir datos precisos. En 1950 Alejandro Galindo realiza una versión mejicana interpretada por Dolores del Río y en 1977 la adapta en España César Fernández Ardavin protagonizada por Julia Gutiérrez Caba y Victoria Abril. De *La loca de la casa* se hacen dos películas, una en España dirigida por Luis R. Alonso en 1926 y otra en Méjico por Juan Bustillo Oro en 1950. Sobre los años veinte José Buchs hace *El abuelo* y Rafael Gil en 1972 con el título de *La duda* e interpretada por Fernando Rey y Analía Gadé y en la actualidad, aún en período de montaje y sonorización, José Luis Garcí, uno de nuestros Oscar, está finalizando una nueva versión. Mary Carrillo interpreta el film *Marianela* que dirige Benito Perojo en 1940 y Rocío Dúrcal la adaptación que yo mismo hice en 1972. Unos años antes, en 1969, también llevé a la pantalla otra de sus novelas, *Fortunata y Jacinta*, de la que Mario Camus hizo una serie televisiva en 1979. También para la televisión se realiza *La Fontana de oro*, por Jesús Fernández Santos en 1975, y *Miau* por José Luis Borau en 1995. En Méjico se ruedan dos films más basados en obras de Galdós: *Misericordia*, dirigida por Zacarías Gómez Urquiza en 1952 y la excelente *Nazarín* por nuestro genial Luis Buñuel en 1958, que vuelve a reincidir, esta vez ya en España, con *Tristana* en 1970, sin añadir *Viridiana*, del año 1961, que si no tiene su origen en una obra concreta del novelista canario sí está basada en un evidente mundo galdosiano. Galdós siempre fue un escritor admirado y querido por Luis Buñuel. Uno

¹ Hay más escritores contemporáneos de Galdós cuyas obras se llevaron al cine, como Alberto Insúa, Emilio Carrere, Linares Rivas, Benavente, los Quintero, Fernández Flórez, los Machado, Valle-Inclán, Unamuno, etc.

de los proyectos de éste como director de producción del Filmófono durante los primeros años treinta, fue la adaptación de *Fortunata y Jacinta*, que no pudo llevarse a efecto por la insurrección militar de 1936. Otro de los temas que tenía en cartera Buñuel fue la producción de la trilogía barojiana de *La lucha por la vida*, de la que yo llevé al cine muchos años después, en 1966, la primera parte, *La busca*. No deja de alegrarme que al menos dos de los asuntos que el director aragonés tenía en proyecto los realizara yo al cabo del tiempo, como él mismo materializó otro de ellos, *Cumbres borrascosas* de Emily Brontë, ya exiliado en Méjico, con el título de *Abismos de pasión* en 1953. Sólo nos queda enumerar otro film para terminar con las adaptaciones galdosianas al séptimo arte: *Tormento*, que realizó Pedro Olea en 1974 con Concha Velasco, Paco Rabal y Ana Belén.

Creí necesario este prólogo enumerativo que no tiene otra razón que la de recalcar y dejar en claro el acercamiento y la afinidad de nuestros y de otros cineastas al mundo literario del mejor novelista desde Cervantes y la picaresca hasta nuestros días. Sin embargo, no quiero terminar aquí un proyecto frustrado sobre una parte importantísima en la obra de Galdós. Me refiero a los *Episodios* —desde *Trafalgar* a *La Batalla de los Arapiles*—, cuya adaptación literaria la llevó a cabo un grupo de guionistas coordinados por el novelista José Luis Sampedro. Juan Antonio Bardem y yo estuvimos preparando el proyecto durante más de un año, es decir, confeccionando el reparto y colaborando con decoración, localización, vestuario, etc., y supervisando la labor literaria, pero con la caída de la directora general de TVE, Pilar Miró, también cayó por tierra tan interesante plan tanto sobre un tema galdosiano como sobre nuestro pasado histórico.

¿Por qué titular esta charla «Galdós cinematográfico»? Primero, porque de alguna manera había que llamarla, y esta es una razón suficiente. Pero no. Hay otras razones, por supuesto. ¿Acaso tuvo relación en su juventud con el incipiente arte de la imagen? ¿O más adelante, en plena producción literaria, o en el retiro ciego de su vejez? No se le conoce ningún contacto con el cine. Galdós muere en 1920 y la primera novela que le adaptan a la pantalla es en 1918 y en Estados Unidos y es muy probable que no tuviera noticias de esa película sobre una obra suya. Así como escritores contemporáneos de él sí contactaron con el cinematógrafo hasta el punto de que Pérez Lugín dirigió las primeras versiones de sus novelas *La casa de la Troya* y *Currito de la Cruz*; o Pío Baroja que apareció como actor en la adaptación de una de sus obras sobre la guerrilla carlista, y su hermano Ricardo, pintor antes que escritor, nos cuenta en *Arte, cine y ametralladora* sus experiencias también como actor; don Benito no tuvo relación directa con el cine o al menos no tenemos noticia de ello. Así, pues, no hay razones de familiaridad con el séptimo arte para llamar a esta charla y al novelista cinematográfico.

Creo que hay razones más profundas para calificarlo de esta manera. La descripción exacta y clara de los lugares y ambientes en donde se mueven los personajes a través de los cuales se nos va a relatar una historia, un tema o una situación, son las razones por

las que podemos denominar al escritor canario de cinematográfico. Hablemos de una de estas razones: la descripción de ambientes y lugares. Galdós quiere romper con la descripción emocional y pintoresca y utilizar nuevos materiales que sitúen con firmeza a los personajes y enriquezcan las situaciones. Por eso escribe en *Revista de España* en 1870 refiriéndose a los españoles: «somos poco observadores, y carecemos, por tanto, de la principal virtud para la creación de la novela moderna (...), somos unos idealistas desaforados y más nos agrada imaginar que observar». Esta reflexión galdosiana le hace imponerse al escritor como disciplina valorar el detalle, lo minucioso, lo elemental, y por este camino llegar al fondo de los personajes que se mueven alrededor y a través de los objetos como una selección objetiva de la mirada, sin que esto signifique exponer una visión plana y pacata del mundo, sino que a través de este sistema se puede superar lo real y llegar a otras cotas cercanas a lo onírico, a lo fantástico, a lo irreal. Es lo que pretende Galdós: colocar al ser humano en un lugar concreto y determinado, con una misión en la sociedad y con un comportamiento que debe mantener con y a pesar de su mundo de sueño y fantasía, una realidad paralela a la propia realidad.

Veamos un ejemplo. Hay muchos de ellos en toda su obra. Tomemos *La desheredada* y leamos parte del capítulo primero de la segunda parte, donde describe la casa de Isidora: «La sala lucía sillería de damasco rameado; en imitación de palo santo, dos espejos negros, y alfombra de moqueta de la clase más inferior; dos jardineras de bazar y un centro o tarjetero de esas aleaciones que imitan bronce (...). La consola sustentaba un relojillo de estos que ni por gracia mueven sus agujas una sola vez (...). A la izquierda de la chimenea tenía su armario de luna (...). A la derecha, cerca del balcón, estaba el tocador, mueble precioso, pero muy usado (...). Un escritorio pequeño (...) ocupaba uno de los lados de la puerta, quedando el otro para la cómoda. Sobre ésta se elevaba un montón de cosas revueltas (...), libros, líos de ropa, un álbum de retratos, *Diccionario de la Lengua Castellana* y un caballo de cartón.» Cualquier decorador, director artístico o ambientador daría saltos de alegría al leer en un guión esta cantidad de detalles para confeccionar un decorado, detalles que forman y conforman el perfil del personaje y crean una atmósfera necesaria para la narración que la cámara se encargará de exponer, de seleccionar, de elegir y de subrayar. Y continúa la descripción puntualizando más el carácter de Isidora: «En la pared no había ninguna lámina religiosa; todas eran profanas; a saber: las parejas de frailes picarescos (...), canónigos glotones, cartujos que catan vinos, el clérigo francés que se come la ostra (...), además borrachos laicos y algunas majas y chulos (...). Todo esto había sido adquirido por Joaquín, que se reía mucho contemplando al fraile embobado junto a la muchacha o al capuchino beodo. Pero a Isidora no le hacían maldita gracia los cromos frailesco (...); ¡Cuándo realizaría ella su gran ideal de rodearse de hermosos cuadritos al óleo, de los primeros pintores!» Perfila con más precisión el escritor el carácter de los personajes al tiempo que nos introduce en otro mundo muy alejado del tocador, de la cómoda, del escritorio y nos describe con brevedad un panorama grotesco, desquiciado y esperpéntico.

El mismo contraste hace su aparición cuando Juan Santa Cruz, el Delfín, conoce a Fortunata que vivía en la Cava de San Miguel en cuyo portal había una tienda de aves y huevos. Así nos lo narra Galdós: «Daba dolor ver las anatomías de aquellos pobres animales, que apenas desplumados eran suspendidos por la cabeza, conservando la cola como un sarcasmo de su mísero destino. A la izquierda de la entrada vio el Delfín cajones llenos de huevos (...). A la derecha, en la prolongación de aquella cuadra lóbrega, un sicario manchado de sangre daba garrote a las aves. Retorcía los pescuezos (...), y apenas soltaba una víctima y la entregaba agonizante a las desplumadoras, cogía otra para hacerle la misma caricia.» Este ambiente lúgubre y siniestro tal como lo describe el novelista tiene su contrapartida cuando el joven, subiendo las escaleras, descubre a Fortunata: «Al pasar junto a la puerta de una de las habitaciones del entresuelo, Juanito la vio abierta (...), miró hacia dentro (...). Penso no ver nada, y vio algo que de pronto le impresionó: una mujer bonita, joven, alta (...). Parecía estar en acecho, movida de una curiosidad semejante a la de Santa Cruz...» Al verlo, la muchacha se esponja como una gallina que ahueca su plumaje, todo lo contrario que las sacrificadas aves que el Delfín vio en el portal. El diálogo que mantienen a continuación adquiere un evidente tono surrealista y que en la versión que hice la trasladé de la novela al guión y del guión a la pantalla sin variar una palabra.

Este tipo de situaciones se repiten con frecuencia en la obra galdosiana: expone y plantea una escena real para romperla de inmediato y convertir esa realidad casi en un sueño, en una visión onírica, como Marianela le describe a su señorito ciego los paisajes que éste no puede ver. Lo soñado y lo real. Nela le dice a Pablo: «Estoy en el mundo para ser tu lazarillo, y que mis ojos no servirían para nada si no sirvieran para guiarte y decirte cómo son todas las hermosuras de la tierra.» Hasta aquí lo onírico, la paralela realidad imaginada que el ciego destruye con una frase: «Dime, Nela, ¿y cómo eres tú? —La Nela no dijo nada. Había recibido una puñalada.» Sin conocer el novelista el lenguaje cinematográfico, lo está utilizando en un lenguaje de continuidad y en un montaje de contrastes que enriquecen de un modo insospechado la narración, la yuxtaposición de imágenes contrastadas, a la manera de Eisenstein, de gran eficacia y economía gramatical. Recuerdo siempre el último capítulo de *Marianela* en el que dice Galdós: «Cuando la enterraron, los curiosos que fueron a verla —¡esto sí que es inaudito y raro!— la encontraron casi bonita; al menos así lo decían. Fue la única vez que recibió adulaciones.» Estas frases están pidiendo a gritos un lento y suave fundido encadenado sobre el feo y deformado rostro de la muchacha apareciendo sobre él su propio rostro pero sin deformaciones ni fealdad.

Volviendo de nuevo a *La desheredada*, novela que marca el paso en la obra galdosiana hacia la estética naturalista de Zola, pero que yo considero realista más que naturalista, nos dice el mismo Galdós de Isidora: «... tenía la costumbre de representarse en su imaginación, de una manera muy viva, los acontecimientos antes de que fueran efectivos.» Y precisa más adelante el escritor: «... antes del suceso tomaba en su mente

formas de extraordinario relieve o color, desarrollándose con sus cuadros —o sea, el plano cinematográfico—, lugares —el decorado interior o exterior—, perspectivas —el ángulo de la cámara—, personas —los actores principales, secundarios o ambientales—, figuras —los elementos del decorado, los objetos que juegan en la escena—, actitudes y lenguaje —es decir, la interpretación gestual y oral de los actores—» Galdós ha dado en estas visiones premonitorias de Isidora todos los elementos que conforman una secuencia o escenas dentro de la propia secuencia, sin olvidar el color y el aún experimental relieve. El escritor nos plantea el sueño de sus protagonista utilizando los principios de un lenguaje del que no tiene conocimiento, pero el mundo de la imagen le marca el camino aunque esté narrando una situación onírica². Por esta razón considero realista antes que naturalista el fondo y el modo de la narrativa galdosiana, que en ningún modo es caprichosa ni casual sino que es un planteamiento consciente y elaborado que lo aleja y le hace romper con los escritores «idealistas desafortunados» que más les agrada «imaginar que observar», sin tener en cuenta la realidad que tienen delante de ellos, que es lo mismo que el objetivo de una cámara cinematográfica haría para luego seleccionar y contar con los materiales obtenidos. Y hablando de materiales no quiero dejar de mencionar otra coincidencia de Galdós con el cine, o mejor, de una determinada temática. Insisto, de nuevo, en *La desheredada*. Hay en la novela una protagonista, Isidora, pero existe otro protagonista tan importante como ella, un protagonista colectivo: el manicomio. Concretamente el de Leganés, que también será escenario en *Fortunata y Jacinta*, cuando ingrese en él Maximiliano Rubín. Por supuesto que Galdós ha observado esa realidad, no la ha imaginado, ni ha hecho «idealismo desafortunado» de ella, la ha conocido de primera mano, ha vivido sus lugares y sus gentes, su ambiente y sus problemas; y éstos llevan directamente a la temática de dos excelentes films como son *Corredor sin retorno* de Sam Fuller o *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Milos Forman, pero sin caer nuestro escritor en su propia trampa, en la locura, sino que recoge los elementos reales y los analiza para crear su mundo novelístico o, de otra manera, un mundo cinematográfico.

Ya dije anteriormente que al adaptar una obra del escritor como guión, muchos diálogos no variaron desde las páginas del libro a la pantalla, como el primer encuentro de Fortunata y el Delfín. Pero existen otros muchos ejemplos en las novelas de Galdós. Cojamos uno entresacado de *La familia de León Roch*, capítulo décimo de la segunda parte, cuando éste se despide de su amante: «¿Y por qué adiós —preguntó Pepa muy inquieta—. ¿Te vas? / Sí. / Me avisaste que querías hablarme. / Despedirme. / ¿No estás bien aquí? / Demasiado bien, pero no debo estar. / No te comprendo. ¿Te has reconciliado con tu mujer? / No. / ¿Vas al extranjero? / Tal vez. / A dónde. / No lo sé todavía. / ¿Pero avisarás, escribirás, dirás: estoy en tal parte? / Es posible que no diga nada.»

² Utiliza el plano, el plató, el ángulo de cámara, los actores, los elementos del decorado o atrezzo y la interpretación, sin olvidar el color e incluso el relieve.

La eficacia y el esquematismo de este diálogo tiene un evidente aire de película por su economía y el trasfondo de lo que las palabras sugieren, evocando un pasado y amenazando con un futuro que hace avanzar la narración. Este tipo de diálogo no es frecuente en la novela decimonónica³.

Si a la novela decimonónica la despojamos de toda su vestimenta, lo que nos queda es un melodrama, un folletín. Ocurre en la obra de Dickens, Victor Hugo, Balzac o Eça de Queiroz, y, por supuesto, ocurre con Galdós. Si eliminamos de sus novelas el entorno argumental, personajes y situaciones secundarias, el esquema se reduce a un folletín. Recordemos que *Fortuna y Jacinta* comenzó a publicarse por entregas, me parece que en *La Esfera*, a la manera de los folletones por entregas como los de Fernández y González; al que, por cierto, Galdós tenía en gran consideración y respetaba en su contexto, el de sus narraciones rocambolescas como *El cocinero del Rey* o *El pasteleiro de Madrigal*. No es de extrañar este gusto y respeto hacia el escritor de folletones ya que Galdós se proponía como meta importante de su obra el llegar al público, que éste comprendiera lo que se le daba y siguiera con interés su narración. No hay duda de que el cine persigue lo mismo y la calidad se pretende que esté siempre revestida de entretenimiento e intriga, de sugestión e interés. Es la norma de oro de cualquier productora que se precie de serlo, produzca o no produzca oro la obra resultante. Así se plantea Galdós su narrativa y así crea y se comprende su estilo: llano, claro, a veces burdo; alejado siempre de las nuevas tendencias que convivieron con él —como el modernismo y el noventa y ocho—, por lo cual recibió el mote de garbancero, que para mí es un mote clarividente y honorífico. Hago un paréntesis para recordar que en los años sesenta, cuando hizo su aparición la llamada Escuela de Barcelona, nos llamaron a los cineastas de Madrid mesetarios o garbanceros, mientras ellos pretendían seguir los caminos de Mallarmé.

Hay un evidente paralelismo entre la obra literaria galdosiana y la cinematográfica de Luis Buñuel. Éste, como Galdós, cuenta en imágenes de un modo llano, sencillo y a veces burdo o muy burdo, porque en eso a Buñuel no le duelen prendas, incluso en sus primeras obras surrealistas, que impactaron como un tortazo en la sociedad burguesa de su época, como la *Electra* del escritor canario, que logró que el público saliera del teatro y se dirigiera directamente a los conventos para incendiarlos⁴. Por eso, el director aragonés quiso producir *Fortunata y Jacinta* y realizó *Nazarín* y *Tristana*; y una

³ ¿No recuerda este diálogo a los de films como *Tener o no tener* de Hawks, *Casablanca* de Curtiz, *Casco de oro* de Jacques Becquer, *El gran carnaval* de Wider o películas de Kubrick o Huston.

⁴ Recuerdo aquí una carta de Blasco Ibáñez dirigida a Galdós en donde le dice: «y el domingo por la noche después del triunfo, tras la segunda de *Electra* no queda un jesuita con el testuz entero». El novelista valenciano escribió *La araña negra*, un ataque demoledor contra esa compañía. Todos los del noventa y ocho estuvieron al lado de Galdós ese 30 de enero de 1901, cuando se estrenó *Electra*. El público y la gente que esperaba a las puertas del teatro llevaron a hombros al autor hasta su domicilio, como si se tratara de un torero.

de sus grandes películas, *Viridiana*, si no está basada en una novela concreta de Galdós, sí lo está en su mundo y en su estilo, sobre todo en el de *Ángel Guerra y Halma*.

Se le atribuye a Valle-Inclán la autoría del apodo de garbancero a Benito Pérez Galdós, adjetivo que yo no considero insultante ni peyorativo, sino un juego literario como muchos que hizo el escritor gallego. Sí era un insulto el sobrenombre con el que llamaba a José Echegaray, uno de nuestros premios Nobel de Literatura y coetáneo de Galdós, denominándole sin paliativos el viejo imbécil, pero este apodo no es tal apodo, es un claro insulto sin las connotaciones que tiene el de garbancero. En el saco del adjetivo garbancero podemos meter a Cervantes y a toda nuestra picaresca, a Quevedo y Fray Gerundio de Campazas y hasta nuestro último Nobel, Camilo José Cela. El calificativo que impuso a Echegaray es demasiado evidente y claro. No puedo evitar el contar una anécdota aunque nos salgamos fuera de los límites de esta charla, cosa que ya he hecho en otros momentos, pero mezclar cine y literatura creo que es beneficioso para ambas artes. Fue muy conocido lo que Valle-Inclán pregonaba de café en café con gran regocijo: envió una carta a un amigo que vivía en la calle José Echegaray, número tal. Y gritaba el escritor con alegría: «¡Y llegó, llegó!» Y terminaba con una sentencia: «Los carteros de España son muy inteligentes.»

Son conocidas las diferencias que existían entre Galdós y los del noventa y ocho, esa controvertida etiqueta azoriniana, pero creo que se ha exagerado demasiado. Valle-Inclán se carteó con el escritor canario y una de esas cartas lleva precisamente la fecha de 1898, en donde le pide recomendación para poder actuar como actor en el teatro; en otra, escrita en el Gran Hotel Pastor de Aranjuez en 1904 —y lo que dice sí que tiene que ver con estas notas sobre Galdós y el cine—. Escribe el gallego: «No crea usted que no he trabajado en *Marianela*, pero me contentaba muy poco lo hecho, y lo rompí.» Galdós contrató a Valle-Inclán para que hiciera la adaptación teatral de su novela. Pero dos años más tarde, desde el Teatro Cervantes de Granada, le comunica entre otras cosas: «Tengo casi terminada *Marianela*. En 1916 llevarían a cabo la adaptación los Alvarez Quintero»⁵.

Galdós mantuvo correspondencia con casi todos los llamados noventayochistas y todos lo trataban como querido maestro, admirado don Benito o querido amigo, como hacía Unamuno, que para eso era rector de la Universidad de Salamanca. Pío Baroja le pedía cartas de recomendación para un viaje a París en 1905. Este escritor es el auténtico novelista de la generación del noventa y ocho, y por lo bronco y llano de su lenguaje se le puede considerar el continuador de la novela galdosiana y de la madrileña, ya que hay un Madrid galdosiano, la burguesía que reside en el centro de la ciudad, y uno barojiano, la periferia de los suburbios. También adapté al cine una de sus nove-

⁵ He dicho que tiene que ver con esta charla porque de la novela hizo una versión cinematográfica Benito Pe-rojo en los años cuarenta y yo hice otra en los setenta.

las, la primera parte de su trilogía *La lucha por la vida*, *La busca*. Ya dije que muchos diálogos de *Fortunata y Jacinta* pasaron del texto literario a la pantalla cinematográfica sin alterar apenas. Lo mismo ocurrió con la novela de Baroja, donde el encuentro de Manuel con el Expósito no varía prácticamente, así como otros muchos pasajes de la obra. Esto significa que el lenguaje de la narración escrita no está muy alejado del lenguaje de la narración en imágenes, es decir, se adecuan el uno al otro de un modo casi natural.

Esto nos lleva a plantear, más que a examinar, una polémica muy controvertida: las adaptaciones con base literaria al cine, pero creo que la trifulca se puede zanjar en un momento si se practica una sencilla operación: sajar con un bisturí y separar las dos obras y dejarlas que vivan independientes con su salud y autonomía propias. Así se deben analizar ambos productos, como narraciones diferentes. Por supuesto que la una nace de la otra y ese común denominador es el que no debe desaparecer. Es decir, que no se debe traicionar el origen de donde procede, su espíritu y su sentido, ya que sería inútil elegirla para la adaptación. Respetar el fondo y no la forma. Pero esta polémica seguirá siempre, existan buenas o malas novelas, buenas o malas películas.

En las adaptaciones de novelas que yo hice procuré seguir este sistema: no traicionar el espíritu del autor original aunque, a veces, se eliminen personajes y escenas o, al contrario, se creen nuevos personajes y nuevas escenas o secuencias. En las dos obras que adapté de Galdós —no menciono *El crimen de la calle Fuencarral* del que escribié unas crónicas periodísticas y que utilicé, entre otras, como elemento informativo y de ambientación al hacer la película—, *Fortunata y Jacinta* y *Marianela*, el trabajo fue opuesto por completo. En la primera había que recortar y eliminar y en la segunda inventar y alargar, pero en ambas se respetaba el sentido de la obra galdosiana, lo que el escritor nos quería transmitir. Para lograr esto utilicé un sistema: seguir la trayectoria del personaje principal.

En *Dos historias de casadas*, como subtitula Galdós a *Fortunata y Jacinta*, así lo hice. El eje principal de la narración es Fortunata, y Jacinta se convierte en el negativo de ésta, vive y es personaje gracias a ella. Yo quería que todos los elementos, humanos o no, giraran en torno al comportamiento de Fortunata y de su demencial amor que le hace decirle a Guillermina la Santa, cuando ésta le acusa de que amar a un hombre casado, el marido de Jacinta, es un pecado contra la divinidad: «Lo divino es quererle como yo le quiero.» Cuando está embarazada habla a solas con Jacinta, a la que ya considera parte de sí misma porque ella es parte de Juan Santa Cruz: «Tú serás elegante y rica, pero no puedes tener hijos y yo le voy a dar uno al Delfín.»

En *Marianela* ocurrió prácticamente todo lo contrario. La novela, de una extensión normal, planteaba otros modos de adaptación. Hubo que alargar algunos episodios de la trama para conseguir un metraje adecuado y un planteamiento comprensivo de la historia. Marianela, al contrario que Fortunata, es un ser asustado y asustadizo, pusilánime, que sólo es feliz cuando hace de lazarillo de su señorito y le narra el mundo

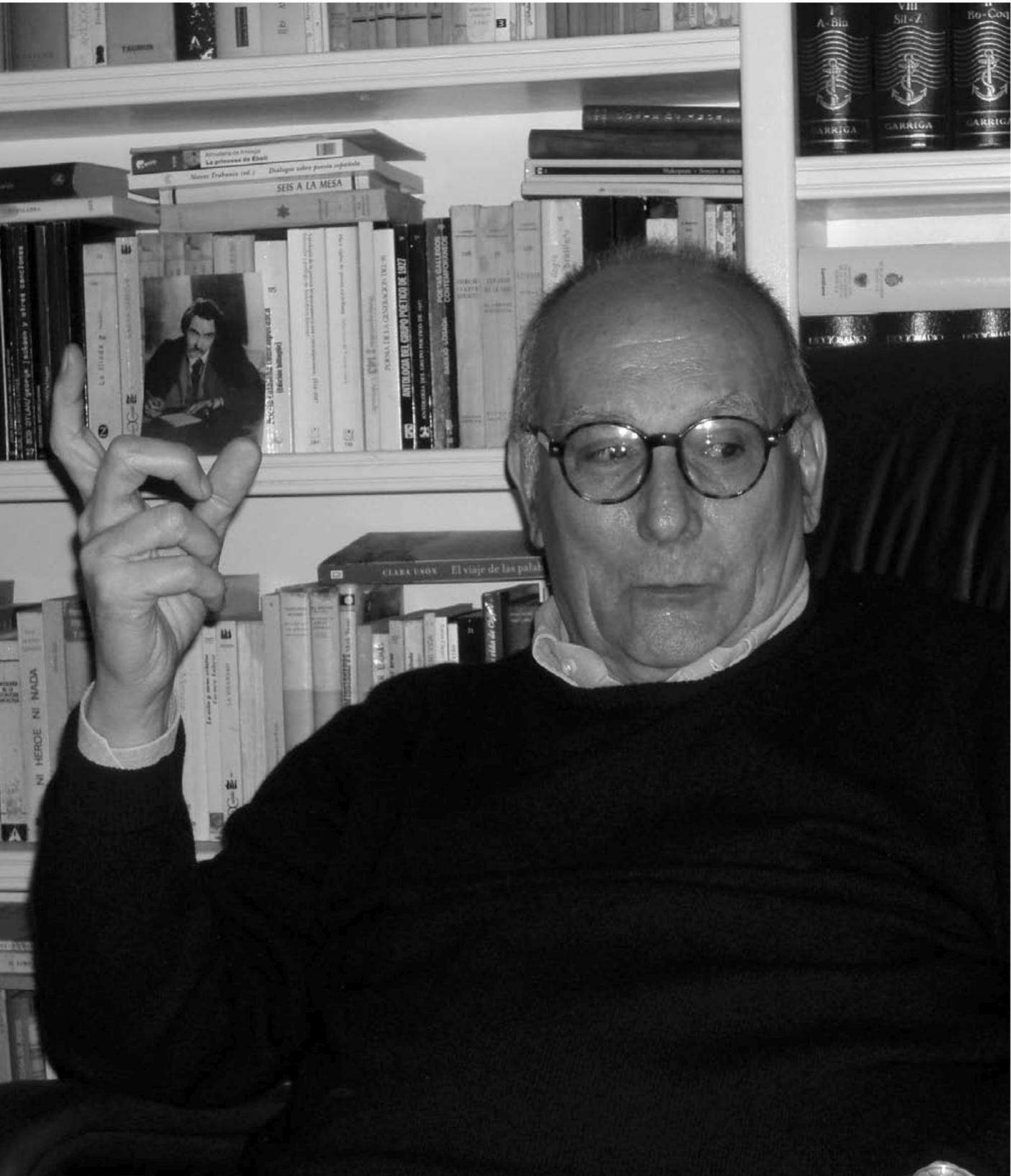
idealizado a través de sus ojos. Cuando queda sola, sin el soporte del ciego, Nela se derrumba y se convierte en un ser desgraciado y miserable. Este era el punto en el que había que incidir para encontrar el espíritu de la obra y no ser infiel a ella. Cuando su señorito recobra la visión comienza la metamorfosis de Marianela: se torna en una pequeña salvaje, se refugia en los montes, vive en la nieve, quiere morir como un animal herido. Uno de los episodios que se alargaron fue el relativo a la madre de Nela y su trabajo en la mina, donde ésta sufre el accidente que la deforma.

Así como en las dos novelas de Galdós existía un final dramatizado de las historias y se respetó con fidelidad, en la de Baroja, al ser la primera parte de una trilogía, el final era abierto y había que encontrarle uno que cerrara la desdichada odisea de Manuel. Yo intenté unir en el film el prólogo y el epílogo, que así podríamos llamar al desconcierto trágico del personaje solitario después de matar involuntariamente a El bizco. Dar en las imágenes finales lo que la voz en *off* dice al principio: «Para Manuel, como para su patria, el futuro era una mezcla de amenaza, incertidumbre y confusión.»

No quiero dejar de mencionar la adaptación de otro texto literario que nada tiene que ver con los expuestos anteriormente. Leí un cuento de unas diez páginas de Carmiña Martín Gaite y me pareció que de esa escueta situación podía nacer una película interesante. El relato consistía en el encuentro de dos hermanas en el corto tiempo de la parada de un tren. De la conversación que mantienen surgieron las personalidades de Emilia y su hermana y hubo que crear todo lo demás: personajes, ambientes, situaciones, partiendo prácticamente de cero, pero sin desvirtuar el sentido del cuento y enriqueciéndolo al confeccionar el guión. El film fue *Emilia, parada y fonda*.

Pero sigamos hablando de Galdós. Para abundar más en las connotaciones del lenguaje galdosiano y el lenguaje cinematográfico, llama la atención una frase que aparece en *Tormento* y a pesar de lo confusa que pudiera parecer, aclara la postura frente a la obra escrita y creo que lo acerca a los elementos narrativos del cine. La frase dice: «El estilo es la mentira. La verdad mira y calla.» ¿No parecen estas dos frases una cámara observando la realidad, un objetivo que atrapa sin piedad todo lo que ve, sin retórica, sin deformaciones? Galdós busca la verdad de la mirada y parece que desea no caer en lo innecesario y afectado, que para él puede ser el estilo, lo que envuelve los hechos para falsear y enmascarar la realidad. La realidad no se puede falsear, pero sí se puede interpretar seleccionando los elementos que la componen. Esto no significa que el escritor canario se imponga cortapisas a la hora de narrar sus relatos. Al contrario, basándose en estos firmes cimientos, el otro mundo adquiere mayor relieve y mucha más eficacia. Lo encontramos con frecuencia en el cine de Buñuel, aunque no estén basados en temática galdosiana. Por ejemplo, en *La vida criminal de Archivaldo de la Cruz* y sus fantasías de erotismo y muerte, o en *Él y los celos como forma de vida*, o en *Viridiana* con la cena de los recogidos por ésta y la partida final de cartas, o el desesperante y monótono sonido del bastón de Tristana caminando arriba y abajo del pasillo.

Todo este universo lo crean los personajes tan peculiares en la narrativa galdosiana. Ido del Sagrario, Mauricia la Dura, Plácido Estupiñá, Maximiliano Rubín, Sor Marcela, Don Lope, Almudena y tantos otros. ¿No son estos personajes esperpentos antes de que los adjetivara así en su obra el ingenioso y excelente escritor canario? Personajes fuera de lo normal, personajes de sueño, de una existencia surreal. ¿No se le ha llamado al cine un mundo de sueños? A pesar de que se le ha tachado a don Benito de ramplonería estilística y se le ha llamado don Benito el garbancero, su universo literario tiene mucho de fantástico, de imaginativo, de surrealista. La Benigna de *Misericordia* nos dice: «Lo que uno sueña, ¿qué es? Pues cosas verdaderas de otro mundo que se vienen a éste.» Es como el niño o la niña que ensimismados ante la pantalla te preguntan de pronto: «Pero eso no es real, no pasa en la realidad, ¿verdad?», y se adivina en su voz cierto tono de complacencia o angustia. Se enfrentan a la lucha de lo real y lo irreal, como estos personajes de Galdós, también ensimismados y perplejos frente a los sueños de una gran pantalla plateada que nunca conocieron.



ENTREVISTA A MARIO CAMUS, DIRECTOR DE CINE Y DE LA ADAPTACIÓN TELEVISIVA DE *FORTUNATA Y JACINTA* (1980)

JUAN CARLOS CARRAZÓN

ISIDORA se desplaza hasta Santander, donde Mario Camus nos recibe en su casa, a media tarde. La entrevista comienza con una confesión del director: «Somos una profesión primero de mendicantes, siempre estamos pidiendo; pidiendo aquí, pidiendo allá, (...) y después, somos gente muy humillada.»

ISIDORA: ¿Qué mueve a cuatro directores de cine, bien considerados en España, como Fons, Garci, Buñuel o tú mismo, a trabajar con la obra de Galdós?

Mario Camus: En el caso del guión está claro: Buñuel se declaró siempre gran admirador, de Galdós. Tanto él como su guionista [Julio Alejandro] hacían entusiasmados Galdós. Buñuel encontraba en Galdós todo lo que él había vivido. En el caso de Angelino [Fons], es un encargo que le hizo Emiliano Piedra porque su mujer [Emma Penella] quería ser Fortunata. Él hizo una versión de una hora y media; era una síntesis sintética. Y [José Luis] Garci es un misterio... Pero yo juraría que hay más...: [César Fernández] Ardavín, que hizo *Doña Perfecta* [1977], y *Marianela*, de [Benito] Perrojo [1940]; después hizo otra versión Fons con Rocío Dúrcal [*Marianela*, 1972]. Y juraría que hay más...

ISIDORA: ¿Cómo se metió Televisión en este proyecto?

M. C.: Fue toda una peripecia... Esta historia de hacer Galdós no viene de los españoles. Gobernaba entonces la UCD y el director de Televisión era Rafael Ramos Losada. Corría el año 77 y yo estaba haciendo un capítulo de *Curro Jiménez*, y aquella tarde me vino a ver Sancho Gracia y me dijo: «Te van a dar mañana una alegría que te vas a caer de culo. Te van a ofrecer algo que es la leche y que tú siempre has querido hacer.» Efectivamente, al día siguiente un señor de Santander, un director de producción

muy afamado, Miguel Ángel Martín Proram, me ofreció hacer *Fortunata y Jacinta*, con Ricardo López Aranda de guionista. Entonces yo pregunté lo mismo que preguntáis vosotros: esto, ¿a quién se le ha ocurrido y qué pasa con esto? Bueno, me fui enterando. Los franceses habían traducido, no sé si había sido Gallimard, *Fortunata y Jacinta* y estaban buscando otras televisiones que tuvieran dinero para hacerla. Ya España estaba en democracia.

Por entonces se hacía algo así como... una cosa muy inteligente que se dejó de hacer: series a tres bandas. Es decir, los franceses hacían una serie de ocho capítulos que se llamaba *Josefina de Boirné*, los suizos hacían *Guillermo Tell* y los españoles... Vinieron los franceses y dijeron: queremos hacer *Goya* y les dijeron que no porque acabábamos de hacerla. Pero como se acababa de publicar *Fortunata* en Francia, rápidamente dijeron: queremos hacer *Fortunata*. En ese grupo estaba Proram, y me buscó a mí.

Por aquellos años yo ya había hecho algo que le había gustado a Miguel Ángel [Martín Proram]. No sé. Yo tenía prestigio, con gran cabreo de los directores que estaban fijos en la casa, y me eligieron a mí. Entonces vino un forcejeo espantoso (...). Me pusieron de director de producción a Salvador Agustín, que es un personaje maravilloso, y me firmó el contrato. Yo había hecho *El Alcalde de Zalamea* [1973], que se había puesto en la televisión francesa, en Antenne2, y les había gustado mucho. La había hecho unos años antes, pero ellos se acordaban. Las razones pudieron ser esas, no lo sé, el caso es que yo me vi metido en ello.

Yo en agosto del 77 tenía ya el contrato firmado para hacer *Fortunata y Jacinta*. Me pagaban 75.000 pesetas al mes. Yo me las prometía muy felices; en aquel tiempo estaba bien ese dinero. Dije que sí de una manera entusiasta, faltaría más. La idea era comenzar a rodar en enero del 78.

Entonces, se celebra una reunión a la que vienen un francés que se llamaba Monsieur Caneló y el suizo de TeleHelvetia. El francés había hecho en cine las *Aventuras de Tintín*, era muy afable y muy simpático, muy giscardiano. Tan amable y tan simpático, que decías: pues para ser francés... Y luego resultó que no era francés, que se llamaba Canelopoulos... Fue una aventura, en lo que respecta a los franceses, fantástica. Los recibieron divinamente, para España era una cosa fantástica.

A esa reunión no asistimos ni [Salvador] Agustín ni yo. Nos dijeron: «Quedaros en casa y si os necesitamos os llamamos.» Y toda la plana mayor de Televisión y los franceses se reunieron en Prado del Rey. No había pasado ni media hora cuando llegó un motorista diciendo: coja usted un taxi corriendo y vaya a Prado del Rey. Y ya allí, entramos en el salón Salvador Agustín y yo, porque resultaba que de aquellos señores sólo dos se habían leído el libro y ninguno sabía...

Y entonces cuando yo pregunté: «¿Pero esto cómo lo vamos a hacer?, porque todo esto pasa en Madrid y en Madrid no se puede rodar...» Está claro que tú no puedes ir a rodar en la Cava de San Miguel, ni decir: este mercado lo tiro abajo, y meto esto otro... Porque era un serie de época. Me pareció disparatado.

No sé si os he dicho que, naturalmente, las tres producciones que se hacían, la suiza, la española y la francesa, formaban un todo. Un todo que eran 30 horas; y tú haciendo una [serie] tenías derecho a todas.

Estaba muy bien visto y muy bien trenzado eso porque había una exigencia, por supuesto. Era una coproducción, pero siempre con un nivel de exigencia; no había listos que dijeran: hago una mierda y me quedo con todo. Todas eran de un nivel alto, de época...

El caso es que empezamos a preparar aquello. Los señores que había en Televisión eran terribles porque ignoraban que había que construir calles de Madrid y había que construir un montón de cosas, y aquello ya les pareció espantoso. «Y Juanito de Santa Cruz ¿quien lo va a hacer?», decía yo. Tiene que ser un francés [François-Eric Gendron]; y decía el español: «¿Quién es Juanito de Santa Cruz?» Y ya la cosa llegó hasta el punto que, en un momento dado, uno de estos señores dijo: «A los españoles lo que les gusta son los garbanzos»; en un tono..., como diciendo: bueno, pues si les das una mierda les da igual... Y el francés rápidamente contestó una cosa elemental, que se ha hecho ya muy frecuente: «Mire usted, a la gente le da usted garbanzos y está encantada, pero si les da caviar no se crea usted que no lo saben apreciar; es cuestión de dos días y a los dos días estos señores son iguales que usted.» Aquello fue tormentoso. Pero como era el reconocimiento del resto de Europa hacia la Televisión española y todo eso, pues todos dijeron que sí, que sí, que sí.

Y nosotros nos pusimos a preparar... y preparamos concienzudamente la serie, la verdad sea dicha. Pero llegaba el momento de empezar a grabarla y nadie se ponía las pilas, y no había manera.

Y pasó el año entero, pasó el 77, pasó el 78 y pasó el 79. Yo cobraba mis 75.000 pesetas; a mí me daba vergüenza, porque yo cobraba mi dinero mensualmente. Iba a la oficina; en la oficina estaba todo preparado, estaba Palmero, Félix Murcia, estaban todos... Había una serie de técnicos y artistas que estaban entonces en Televisión. Y toda esa gente era el mejor equipo que se puede tener. Además, se había disuelto un estudio en Madrid, que se llamaba Estudios la CEA, y los trabajadores, los eléctricos de la CEA habían pasado todos a ser de Televisión española con lo cual tenías unos técnicos absolutamente fantásticos que estaban allí sin hacer nada.

La proposición era hacerlo con 35 mm., rodarlo como una película...

Los franceses estaban desesperados. No había manera de arrancar, echaban pestes, estaban todo el tiempo cabreados. Íbamos a París, veníamos de París. Todo era ridículo. Aquí no se empezaba nunca, no se empezaba nunca.

Y pasó el tiempo, y pasó el tiempo, y pasó el tiempo... Y entonces los franceses recurrieron a una artimaña muy notable. Cada vez que íbamos los españoles allí íbamos al Gran Hotel de la Rue Scribe, que era la leche, o venían ellos y estaban en el Hotel Villa Magna. Estaban deseando empezar aquello y no hacían más que largarnos comodidades y cosas de estas...

Ya los dirigentes de la Televisión no eran los mismos. Al principio estaba un hermano de [Adolfo] Suárez. (...) Estaba todo el mundo desanimado... Yo, incluso, como me da apuro cobrar sin hacer nada, hice el último episodio de *Curro Jiménez*. Y siguió pasando el tiempo y de aquello no había nada que hacer.

Y la historia termina cuando de repente el embajador suizo citó a todos los que en aquel tiempo eran dirigentes de Televisión con sus señoras a una cena en la Embajada de Suiza en Madrid. Ya sabéis que los embajadores tienen algo de notario, que los acuerdos que se toman allí... Bueno, fue una encerrona; les liaron, les dieron champán rosado, hablaron con las señoras. Y más que firmar se comprometieron a algo: «Muy bien, pues estupendo, hay que hacerlo.»

Apareció un hombre, que ya no me acuerdo de cómo se llamaba. Un hombre grande que creo que venía del Ministerio de Asuntos Exteriores o algo así, le nombraron delegado sólo para hacer estas cosas. Dijo: «Se va a hacer esto, y se va a hacer esto, y punto. (...) Aquí en la parte de atrás de Televisión [Prado del Rey] se construye y tal...» Y empezamos a construir. Se hizo aquel decorado y en el mes de mayo del 79 —y todo había empezado en agosto del 77— empezamos a rodar.

Hicimos 12 horas en un tiempo casi récord, porque empezamos a finales o mediados de mayo y terminamos antes de las Navidades. Y se hicieron unos decorados estupendos y todo funcionó muy bien... Y se llegó al final.

ISIDORA: ¿Cómo fue el éxito fuera de España?

M. C.: Tuvo mucho éxito. Fue impresionante. Ya no te digo en América Latina porque hubo cosas divertidas (...). Un pariente mío que está en Venezuela me contaba que en Cuba se emitió el último capítulo, por la gente que estaba por la noche trabajando, seis veces; en Venezuela se pasó la serie seguida durante meses... Todo esto que estoy diciendo no me lo atribuyo ni a mí ni a mi equipo. (...) Galdós, como muchos autores de su época, contaba auténticos melodramas que gustaban mucho al público.

Ocurrieron muchas anécdotas (...). Ana Belén llegó a rodar una película a Praga, después de dos años de aquello, y la vinieron a buscar con una carroza de caballos. Y cosas así... *Fortunata* fue muy bien acogida en todas partes. Y en Francia la han pasado, por lo menos, una decena de veces. ¡Que se pase una cosa española en Francia es poner la pica en Flandes, es muy complicado!

Yo había firmado un contrato, que aún lo tengo para reírme con [el productor] Salvador [Agustín], porque decía que «si la serie se pone en otro país, usted cobrará más, y si se vende al mundo, usted cobrará más». Se vendió ¡hasta en la República de Weimar, que ya no existía! La vio todo el mundo, se colocó en todas partes, se pasó en televisión 50 millones de veces; nunca me dieron un duro más.

Lo último que hice en Televisión fue *La forja de un rebelde* [1990], y nunca más me volvieron a llamar. Respecto a las películas, hay películas más que se han visto mucho

y otras que no se han visto nada. Es decir, el cine es mucho más desigual. Pero en Televisión yo siempre he trabajado con cosas que luego han funcionado muy bien. Y basta eso para que...: «pues a éste...». Pero tengo un montón de amigos allí.

ISIDORA: A la hora de adaptarla...¿Contaste con algún asesor?

M. C.: Yo tenía de asesor a don Pedro [Ortiz-Armengol]. Había sido embajador en Filipinas y vivía en la casa de Fortunata, compró la buhardilla de Fortunata. Y el libro que ha escrito sobre Galdós es un libro capital. Pero don Pedro no entró cuando yo estaba haciendo la adaptación, (...) entró después, cuando ya estábamos montando. (...) Era un tío muy encantador, yo le quería mucho, y tan buena persona...

ISIDORA: ¿Cómo os planteasteis la adaptación de los guiones? ¿Es todo el guión tuyo o coguion con López Aranda?

M. C.: Todo es mío. [Ricardo] López Aranda aparece en tres o cuatro guiones (...), pero no me convencía su modo de hacer las cosas. Hablé con Salvador Agustín, que era el director de producción y le dije: «Salvador, ¿qué hago?» «Pues cógete un tren, te vas al Parador de San Francisco [Granada], métete allí, y hazlo.» Porque Ricardo se demoraba, tardaba... Y así fue. Él figura en los guiones que realmente intentó hacer —no es que los hiciera—, que creo que eran los dos primeros, el cuarto y quinto o el sexto...

ISIDORA: ¿Cómo seleccionasteis las tramas, los personajes y luego los actores?

M. C.: Pues hay una cosa que yo siempre digo, y es la verdad: «la función de la inteligencia consiste en justificar lo que quiere la voluntad». Quiero decir: ¿cómo surge todo eso? Todo es intuición. Qué quitamos y qué ponemos... Eso es propio de la versión. Eso forma parte de los entresijos de las adaptaciones. Ahora se puede entrar en eso porque ha pasado mucho tiempo. (...) Yo ahora de repente te digo: «No, entonces pensé tal y tal...». ¡Mentira! Tú lees, te empapas bien de lo que estás haciendo y llega un momento en que tomas un camino. ¿Por qué tomas ese camino y otro no? Pues chico, es un golpe de... intuición. Es así como se hace. No sólo yo, sino todo el mundo.

Todo se centraba en cosas que eran el tronco común, el tronco de la historia. De las historias laterales usábamos algunas y otras no. Pero eso pasa después con Delibes o con Cela. Hay personajes que de repente son menos cinematográficos, te importan menos, no forman parte del melodrama. En aquel tiempo todo es un poco afolletinado, todo es folletín. Te buscabas la vida con personajes que realmente te parecían importantes y desechabas otros, que a lo mejor podían dar también mucho juego.

Sobre los personajes, un director mítico: John Ford... A John Ford siempre le preguntaban cómo dirigía a los actores y contestaba una cosa que tiene una lógica aplas-

tante: «El 80 por 100 de la interpretación de un actor es haberlo elegido bien». Si yo cojo a... Luis Ciges, por ejemplo, para hacer de general Franco, ya puede ser el mejor actor del mundo, que no funciona.

ISIDORA: De todo el trabajo de la adaptación, ¿hubo alguna parte que te fuera particularmente difícil?

M. C.: Estoy haciendo un cálculo. Es que han pasado treinta años, y yo tengo buena memoria, pero preguntarme esto ahora es muy complicado. En términos generales: Galdós es muy adaptable. Al menos para serie; porque para el cine normal, lo que hizo Angelino [Fons], con [Alfredo] Mañas, eso es mucho más difícil y disparatado. Es como si te dicen «léete este libro para hacer un documental de un minuto»: eso es terrible. A mí me dijeron en principio que eran ocho horas, y después me dijeron que podía ampliarlo a diez o doce horas. Eso da cierta tranquilidad.

Lo que me intentáis preguntar desde el principio es ¿qué partes eran más queridas por mí para hacer esto? Mantiene una historia central muy vigorosa, que es la familia de Jacinta; el mundo de Fortunata, menos, porque sale bastante menos; y la relación de Fortunata con este hombre que va de casa en casa (...). Después viene la historia de que se entera el hombre, cuando ha dejado a esta chica, de que ha tenido un hijo. Pienso que el hijo es suyo, pero él no lo sabe; no sabe lo que está pasando. Pero la madre de la chica urde la historia para hacerse con el hijo. Compran el hijo, después el hijo no es suyo y lo dejan.

Toda esa parte, digamos melodramática, folletinesca, con la incursión en las corralas y la manera de vivir de las corralas y el miserabilismo aquel, es central. Toda la historia religiosa, cuando están en el convento y Mauricia la Dura coge un cáliz. Todo eso era un mundo que no tenías ni que dudarlo porque siempre había una cosa más notable que otra. Es decir, no había igualdad en estas cosas. No decías «los cinco caminos que se me presentan son iguales», no. Siempre había uno que era más galdosiano, más buñuelesco, para entendernos. Dentro del intimismo que había allí, había actitudes y comportamientos verdaderamente terroríficos que correspondían a una época pasada ya, pero que pertenecían a este país, a la manera de proceder de aquel tiempo. Dentro de eso yo elegía la impresión más fuerte. No la relación de ella con el hermano que es cura, el desmesuramiento de este cura que es un zampón, y un tragaldabas, y que come. Naturalmente que elegía siempre lo que yo pensaba que era más popular.

La historia de los sueños, Buñuel..., se me ha escapado antes. Buñuel incide mucho en los sueños. *Los olvidados* [1950] es una película donde continuamente está sacando el mundo onírico, sueños surrealistas. En *Fortunata* ya están; Galdós mete el sueño famoso de la Jacinta que espera al hijo y que tiene la sensación de que tiene un hijo, que le tiene en brazos, que le da de mamar. Esos sueños que todo el mundo atribuye

curiosamente a Buñuel, porque son sueños surreales, Galdós los tiene. El mundo de Galdós y el mundo de Buñuel son dos mundos muy parejos, muy decimonónicos. Como Buñuel no ha habido nadie dentro del cine; a mí su cine me parece inimitable, tremendo, increíble, difícil de olvidar.

ISIDORA: A la hora de buscar actores, el reparto tuyo es de lujo. Pero, ¿cómo viste a Ana Belén en su papel y no a Charo López, por poner un ejemplo?

M. C.: A mí me parece que el personaje menos realista que Galdós utiliza en *Fortunata*, el que corresponde menos a la realidad, es el de Fortunata. ¿Por qué? Esa es una deducción mía anterior. Es puro razonamiento. Fortunata es la mujer ideal para don Benito. Es guapa, es fresca, es fantástica, utiliza un lenguaje popular. Pero al mismo tiempo entiende. Cuando empiezan a enseñarle, entiende rápidamente todo. Sus argumentaciones son fantásticas dentro de la novela, todo tiene una lógica... Es una mujer verdaderamente de primera línea. Por una parte, su belleza de estilo popular; y por otra, esa facilidad para aprender a ponerse sus galas y ser maravillosa también. Había que buscar esa mujer. Yo busqué. Me entrevisté con Ángela Molina, me entrevisté con todas las chicas que en aquel tiempo tenían el físico más impresionante. (...) Había otra mujer muy guapa que fue Miss Universo [Amparo Muñoz]. Me entrevisté con un montón de chicas que eran verdaderamente espectaculares, chicas guapas. Pero eran todas muy cortitas y no encajaban.

Ángela Molina había hecho una película con Buñuel, llegó tarde a la cita, no sabía hablar. No podía ser, porque Galdós, a veces, hace hablar a Fortunata que parece que es académica de la lengua. Por eso es la mujer ideal. Es, en definitiva, una mujer inventada, es el personaje más inventado de todos.

Pensé, naturalmente, en Charo López, pero Charo ya había pasado un poquito la edad que yo quería. Y entonces, de pronto, si yo pensé en Ana Belén fue por dos razones simples, muy sencillas y muy fáciles de entender. Primero, porque era una actriz capaz de hacer cualquier registro. Ana Belén es una especie de monstruo de estos que aparecen en un país cada mil años. Ella a los 15 años ya estaba haciendo *La alondra*. Era un prodigio verla trabajar; hablaba, comunicaba muy bien. Tenía toda una carrera hecha en el teatro. Y aunque no era la mujer más alta y más atractiva del mundo, lo que sí tenía era juventud. Así que me incliné por ella. Trabajar con ella era muy fácil, y además era una chica muy joven y estupenda. No lo dudé. Insisto, me vi con unas y con otras. Todas eran mucho más guapas que Ana Belén, seguramente, pero no tenían su soltura dramática. No era una cuestión de que te pudiera seducir, como espectador, en una sola secuencia; es que tenía doce horas esta mujer; tenía que aprenderse unos textos gigantescos, tenía que hablar.

ISIDORA: La elección del papel de Maribel Martín como Jacinta...

M. C.: Se lo propuse a Marisol. Hablé con Marisol y con Gades, que entonces estaban juntos. Le propuse hacerlo y no quiso. Entonces busqué a una chica [Maribel Martín] que ya sé que no tiene por qué ser rubia. Pero busqué una chica que fuera un poco alta, bonita, al lado de Ana Belén, y que fuera más fina, de rasgos más suaves, más delicada...

ISIDORA: En cuanto hemos empezado a hablar de actores te has referido directamente a François-Eric...

M. C.: Sí, yo fui a París con Salvador [Agustín] a hacer un *casting* porque había dos papeles grandes que tenían que hacer los franceses, que eran el padre de Juan Santa Cruz, don Baldomero, y el de señorito, Juan Santa Cruz.

Lo primero que nos hicieron fue meternos en un cine para que nosotros viéramos las series que ellos hacían. (...). A las ocho de la mañana nos metieron en un cine y nos largaron el tipo de series que ellos hacían pensando que estaban a años luz de nosotros —eso suele pasar—. Salvador se fue porque tenía cosas que hacer y yo me quedé allí solo viendo una, y otra, y otra historia; y con un cabreo que no me tenía porque, entre otras cosas, las series eran una mierda absoluta. Y vino Salvador ahí a las tres de la tarde que íbamos a comer, y me dice, ¿qué tal lo que has visto? ¡Es una mierda como un piano, estos tíos están locos! Entonces —ahora ya no— tenían esa suficiencia; esa cosa de decir: «Este tío de dónde sale?»; «De Santander»; «¿Y eso dónde está?». Entonces *monsieur* Caneló me preguntó qué tal. Y le dije: «Mire usted, lo que me ha enseñado es una gran cagada, esto no lo vuelva a hacer.» Y lo comenté con Gamonal, que era el secretario, el hombre de confianza del señor Caneló, que me llevaba a comer —era un tío muy simpático—: «¿Qué piensan que vamos a hacer con *Fortunata*? Éstos no tienen ni idea. La serie que vamos a hacer nosotros es bastante mejor que toda esta purrela que yo he visto». «¿Ah, sí?», me preguntó. «¡Claro!». Y a partir de ahí empezaron a tratarnos bien. Después hice otra serie con los franceses que se llamó *Los desastres de la guerra* [1983], con Telecip, que era una productora muy importante. Pero, en principio, ellos siempre piensan que tú eres una castaña pilonga.

Todo esto venía porque en el *casting*, estupendamente preparado por parte suya, vi un montón de chicos de esa edad. Incluso estaba este chico catalán que era primer actor de la Comedie Française... Se portó divinamente conmigo, me trajo gente, a pesar de haberle dicho que no me gustaba. Y me trajo a François-Eric Gendron, que era hijo de un famoso violonchelista, que resultó ser Maurice Gendron, de fama mundial. Era un señorito perfecto: sabía vestirse, sabía moverse, sabía sentarse, te escuchaba con displicencia. Y esa fue la historia.

ISIDORA: ¿Tuviste dificultades con el personaje de Rubín [Mario Pardo]?

M. C.: Mario Pardo era un chico que estaba de actor en la Escuela de Cine cuando yo estuve de profesor. Y hacía unos trabajos estupendos. Yo le vi siempre bien para el papel de Máximo Rubín. ¿Rubín? Y él se debió ver mejor porque adelgazó, se convirtió en un monstruito de treinta kilos de peso, y desnutrido; y se vio muy bien.

En un momento dado, con Mario, tuve dudas con respecto al doblaje. Fijaos hasta qué punto yo caí en esa estupidez. Dije: «es que a Mario no se le entiende cuando habla, es que tiene problemas». Había un director de doblaje, que me dirigió todo el doblaje de la película porque había cientos de voces, y me dijo que era una estupidez, que tenía que doblarse él porque era realmente fantástico. Y entonces, naturalmente, al segundo día, ya me di cuenta de que estuve a punto de meter la pata poniéndole un doblador cuando, en definitiva, él hacía perfectamente el papel como lo había hecho en la película.

Sí, Mario fue una elección estupenda, y además a él le vino muy bien, tuvo unas críticas formidables. Nadie podía haber hecho eso mejor, sin duda.

ISIDORA: El detalle «cinematográfico» de Galdós ¿te favorece o entorpece tu adaptación?

M. C.: Tienes que elegir. Ya con Baroja la novela se transforma. La novela viene a ser algo mucho más ligero, con personajes... digamos, no excesivamente marcados. Es decir, aventureros, gente más evanescente, gente que va y viene. Y con Galdós, él tiene algo fantástico: los diálogos.

En aquel tiempo la gente no tenía ni móvil ni tenía esos sistemas de comunicación... Y la gente hablaba, y hablaba, y hablaba. Y yo creo que Galdós era un gran oidor. Era un tipo de los que no hablaba mucho; era un tío de los que escuchaba. En sus novelas tú ves, de repente, cómo habla la gente del pueblo, y cómo habla la burguesía, y cómo habla doña Lupe la de los pavos. Es decir, todos hablan de manera diferente con ligeros toques de construcción de frases y palabras que son propios de cada *status*. (...) Y doña Lupe la de los pavos, que es absolutamente exuberante, se larga unos parrafazos increíbles, que ahí hay una anécdota divertida.

A María Luisa Ponte, que es una eminente actriz, yo le tenía miedo. Eso yo lo he contado muchas veces. María Luisa era una excelente actriz, pero en aquel tiempo empezaba a desmemoriarse. (...) Yo estaba temblando al entregar aquellos textos que eran folios enteros para que los dijera María Luisa.

El día que empezó María Luisa a trabajar, yo temblaba porque María Luisa no se iba a saber los textos. Eran muy complicados, porque hablaba, y hablaba, y hablaba. Se pasaba el tiempo hablando. Hablaba con la criada, y al mismo tiempo hablaba con el médico, y con ésta, y con la otra, y tal; hablaba en voz alta... Bueno, una cosa de locos. Yo temblaba [pensando en] el momento en que ésta empezara a fallar. Y la gran sorpresa fue que María Luisa no fallaba ni una coma. Yo estaba impresionado. No me

dio trabajo; daba el tipo, estaba bien vestida, y el texto se lo sabía todo, no tenías ningún problema, no te gastabas nada. Entonces, un día, en confianza, (...) le dije: «Y yo que pensaba que tú no ibas a ...» Y ella entonces sacó una teoría de la manga, que a lo mejor tenía su parte de razón. Ella decía que cuando la llamaban para una película, la que fuera, ella tenía problema con los textos porque los textos estaban muy mal escritos. Pero cuando el texto está bien escrito, «yo no tengo ningún problema». No sé si es que ella estudiaba más... Pero tiene un punto de sentido. Ella decía: «Con esto no tengo ningún problema»; y eran dos folios. «Pero ¿cómo que no tienes ningún problema, lo vas a rodar todo en un plano?» «No tengo ningún problema.» Y efectivamente, no tenía ningún problema. Y es que Galdós escribía unos diálogos absolutamente maravillosos y precisos; y muy exuberantes.

ISIDORA: ¿Hay algún elemento de Galdós que quisiste representar o destacar más, como la crítica social...

M. C.: Seguramente, sí; estoy convencido. En un momento de una adaptación tienes varios caminos y eliges uno. Yo siempre elegía el que me parecía más representativo de la época. En esta novela cuenta la vida de Madrid en una época determinada. Cuenta la política en una época determinada también. Cuenta la vida en las distintas capas sociales también. Todo eso es lo que me interesaba. Me interesaban las corralas, todo el mundo del convento donde ellas estaban metidas, todo ese mundo que desapareció con Galdós. A este niño que abandonan ahí en el hospicio porque les dicen que no es el suyo y, bueno, «si no es el mío lo dejo allí...». Este tipo de actitudes un poco bárbaras, vistas desde este punto de vista; el auge de la burguesía exquisita, ésta que dice «esto no puede ser», la burguesía de los negocios de las tiendas de Madrid de la época; el padre de Juan Santa Cruz, de los viajes a París, todo ese mundo que no ha tenido una continuidad...

ISIDORA: El personaje de Juanito Santa Cruz...

M. C.: Es un señorito; Galdós era un gran especialista en eso. El señorito es un personaje que Galdós usa mucho en sus novelas. En Santander hay montones, ha habido toda la vida, no sé si ahora no los hay. Pero ese señor que tú ves, y que va de punta en blanco, que tiene su mamá, su tía; que no sabes muy bien de qué vive... Es flor de salón, que se cree con derecho a todo porque tiene dinero, porque tiene posición.

ISIDORA: ¿Crees que sigue existiendo ese personaje en la sociedad española actual?

M. C.: Yo creo que no; la sociedad ha cambiado mucho, no sé si para bien o para mal. La religión ha pasado a segundo término, los centros [de reunión] han sido susti-

tuidos por las grandes superficies. Nos hacen, o intentan hacer, que la gente consuma, que voten en su día. Las grandes corporaciones son las que deciden lo que vas a comer, lo que vas a vestir, por dónde te vas a mover, por dónde vas a ir. El señorito es una figura que a lo mejor en alguna capital de provincia o en alguna ciudad especial siga existiendo mimado por su madre, por su hermana; que salga, vaya a los barrios bajos a buscar la chica guapa y tal. Pero yo creo que eso ya dejó de existir.

Y en este mundo que vivimos, ¿puede existir el señorito o la señorita? Yo creo que no. Había en Santander señoritas, chicas de familia, que decían: «Este invierno no está porque se ha ido a Inglaterra a aprender inglés»; y la chica estaba en casa metida la pobre porque no había presupuesto; había como una ficción. Se vivía para la calle, las casas eran incómodas, vacías, nadie tenía... La gente se iba a los bares a tomar copas porque en casa no tenían... Eso ya pasó.

Hoy día todo el mundo debe ganarse la vida porque tiene que consumir. Las fortunas sin gente que trabaje en la familia aguantan muy poco. Hoy día la gente gana dinero a manos llenas; de eso se trata. Los auténticos reyes están en otros sitios, en otros países. Desde allí dirigen al personal, te llevan al sitio donde tienes que consumir, te llevan a votar, te meten una cantidad de información que es abrumadora.

Yo creo que ahora la gente está muy bombardeada por todos los sitios con ofertas y con cosas, pero tienen un poquito más de libertad. La gente que quiere salir, sale. La gente estudia, tienen sus carreras, saben expresarse; antes era esto un territorio apache. Ahora los que mandan están más arriba que aquéllos. El que manda es el Botín o el otro, o el otro. Se organizan sus tinglados, mandan; no tienen que ser listos para mandar, simplemente basta con que tengan dinero y que tengan que vender algo. Toda la gente sale corriendo a gastarse... Pero tú puedes tener racionalidad sobre eso. Entonces la gente marchaba como con una venda en los ojos, iba con las clases, y no te podías salir de la clase. Un personaje de los que frecuentaba *Fortunata* era impensable que fuera un político o un tipo que estudiara, era muy difícil. Ahora los chicos y chicas estudian, se mueven y se manejan; que lo hagan bien o mal es otra historia. Inevitablemente está el mercado, está la historia de que tienes que consumir, está la historia de que tienes que pasar por el aro en un montón de cosas, está la historia de la política que maneja todo. Pero vamos, es un mundo mucho más ligero que el de Galdós; lo de Galdós es un mundo monolítico, entras en una casilla... y el señorito era el rey.

ISIDORA: ¿*Fortunata* podía representar a España mejor que el personaje de Carmen?

M. C.: *Fortunata* está muy localizada en Madrid, es la novela de Madrid, no sale de Madrid. Van de viaje de novios, que es la única vez que se sale de Madrid —que es cuando van a Sevilla—, y cuando vienen a veranear a Palencia (...); son los únicos lugares que se ven de España, que no son Madrid. Y un viaje que no se ve, que hace él a

París en un momento dado, que en la novela tampoco dice lo que hace en París; sale de la estación y entra en la estación. En ese aspecto, yo creo que la novela es la novela fundamental de Madrid, como está claro que Galdós es el cronista de Madrid.

Yo creo que eso de España apenas está reflejado en la novela. A mí, nunca se me hubiera ocurrido hacer esa comparación. Carmen es un personaje inventado por un francés, es un personaje mítico, está todo relacionado con la parte más folclórica, con la danza, con los soldados, con los toros, con la tabacalera famosa, la fábrica de tabaco de Sevilla; es un mundo más desgarrado, más operístico. El de Galdós es un mundo más intimista. En definitiva, él no habla tanto, los personajes hablan a veces del golpe famoso que dan en el Congreso (...). Pero está todo muy circunscrito a Madrid, apenas hay personajes que no sean madrileños, está hablando siempre de la construcción, (...) de la Beneficencia..., esos son los mundos de Galdós. Lo de Carmen le queda un poco lejos.

ENTREVISTA A ANGELINO FONTS, DIRECTOR DE CINE Y AUTOR DE LA VERSIÓN DE *FORTUNATA Y JACINTA* (1970) Y DE *MARINELA* (1972)

JUAN CARLOS CARRAZÓN

Para realizar esta entrevista nos desplazamos hasta el pueblo de la sierra madrileña de El Escorial. Angelino Fons nos ha pedido que nos reunamos con él en el bar-restaurant *Parada y Fonda*. La importancia de este hecho, aunque circunstancial, sirve como base para comenzar la conversación. (En 1976, Angelino Fons dirigió *Emilia, parada y fonda*, basada en un cuento de Carmen Martín Gaité.)

ISIDORA: Las descripciones que hace Galdós de sus personajes ¿facilitan o entorpecen la adaptación del guión?

ANGELINO FONTS: Galdós tiene una parte de su novela que todos ven como muy realista. No naturalismo, porque no es una narración naturalista, es una narración realista. Pero tiene también una gran carga de fantasía y de surrealismo, porque muchos personajes suyos son así.

ISIDORA: ¿Cómo llega Angelino a Galdós? ¿O es Galdós quien llega hasta Angelino?

A. F.: Aunque yo procedo más bien de la literatura, a mí nunca se me habría ocurrido, porque *Fortunata y Jacinta* es una novela enorme, grandísima... Te hablo de una película como para hacer *Doctor Zivago*... o más grande, casi, ¿no? Vino a mí como producción, que no la busqué yo. Se le ocurrió a Emiliano Piedra, por Emma [Penella]. Porque empezó planteándose qué se podía hacer... Hablando con [el productor] Alfredo Mañas se pensó en *Fortunata*. Y entonces, bueno..., empezamos a trabajar en ello, en *Fortunata*, pensando en un papel para Emma.

Emma no daba en absoluto [el personaje] como lo describía Galdós. Porque él describe una chica joven como..., tipo Ana Belén. Sin embargo, es curioso, porque Emma da muy bien como Fortunata, psicológicamente, como personaje, con fuerza, con arranque. Y Ana [Belén], que tiene en principio un físico más adecuado, hace una Fortunata con menos fuerza, apacible, un personaje muy tranquilo, casi pasivo, al que le van ocurriendo las cosas como un destino que va cayendo sobre ella... Y el personaje de Galdós es muy fuerte. A Fortunata le pasan cosas, pero actúa, se rebela, y lucha por su vida..., y decide: «quererle como yo le quiero no debe ser pecado».

ISIDORA: Mario [Camus] nos comentó que había elegido a Ana Belén porque le funcionaba muy bien.

A. E.: Sí, es muy buena actriz. Yo he trabajado con ella en dos o tres películas. Y sobre todo en *Emilia, parada y fonda* [1976] (...). Con don Luis Sanz [productor] hice *Marianela* [1972], que fue la primera para la que me contrató. Luego quiso hacerme un contrato para cuatro películas más, y dije: «¡Largo me lo fiáis...!, pero vamos a hacerlo». Y efectivamente, primero hice *Separación matrimonial* [1973], con Ana Belén. Luis Sanz me dijo que yo tenía un gran toque de comedia, y le dije: «Yo no me veo el toque de comedia por ninguna lado, pero, en fin, si tú lo dices...» Entonces hicimos *Mi hijo no es lo que parece* [*Acelgas con champán*, 1973]; una película horrible, en la que Luis Sanz estaba en su mundo: en los marabúes, los boys, las vedettes, Celia Gámez... Después de esa experiencia, le pedí a Luis [Sanz] que me dejara elegir a mí. Y entonces yo, buscando temas, escogí ese cuento de Carmen Martín Gaité de *Las ataduras*, un libro corto, de relatos: una estación donde se encuentran dos hermanas en una parada de tren. Y ahí empieza *Emilia, parada y fonda* [1976], que es una película que me gusta y fue la última de las cuatro que hice yo.

ISIDORA: Hemos indagado sobre el cartel de la portada de *Fortunata*, y hemos descubierto que la fotografía original corresponde a tu director de fotografía, el italiano Aldo Tonti (2 marzo 1910-7 julio 1988).

A. E.: Bueno, lo de Aldo Tonti es una historia, porque vino, empezó la película, pero no la terminó. Y tampoco he hablado nunca mucho de esto, porque Emiliano [Piedra], ya entonces, me dijo: «Anda, no digas nada...» Tonti era un italiano pequeño, y con bastante malas pulgas; muy buen operador, maravilloso; pero era muy raro. Yo no sé si le llamarían para alguna otra película, el caso es que de la noche a la mañana desapareció y nos dejó empantanados. Y la terminó Pacheco, uno de los hermanos Pacheco, el que era cojo.

ISIDORA: ¿Cuánto tiempo duró el rodaje de *Fortunata*?, ¿os dio mucho trabajo el guión?

A. F.: El guión nos dio mucho trabajo porque era muy difícil reducir todo eso que significaba la novela a una hora y media. Ahora se hacen ya las películas de dos horas y media, y la gente las aguanta. Pero antes te pasabas de una hora y media, y era una tragedia. Yo la hice primero en dos horas menos veinte, en montaje ya, y me dijeron que no, que había que reducirla. Entonces tuve que inventar voces en *off*, para conseguir acortar el tiempo. Quitar en cine cinco minutos es..., cuesta horrores cuando tienes todo terminado, montado y hecho... Bueno, el guión duró más de un año.

ISIDORA: ¿Cómo seleccionaste el texto del guión?

A. F.: ¡Con una guillotina y sintiéndolo mucho! Por ejemplo, Feijoo, ¿qué hago con él? O lo utilizo o no lo utilizo. Si lo utilizo no voy a poner una cosita pequeña porque es un personaje muy importante. Entonces, la guillotina, y cortar, y fuera Feijoo. Porque Feijoo, en realidad, es una reflexión del autor; es Galdós un poco, un poco él. En realidad, Feijoo es otra película. Sí, sí, otra película. Se puede hacer una película solamente con la relación Feijoo-Fortunata. Y entonces, claro, eso había que eliminarlo, había que hacer eso, cortar; con todo el dolor de mi corazón.

Lo que sí intenté fue seguir a Fortunata, lo que cuenta en su vida. Mauricia la Dura había que ponerla porque es importante en su vida; su amiga; el boticario con el cual el amigo de Rubín... En fin, Rubín es uno de esos personajes de Galdós que se sale de la realidad, un loco, un iluminado. Marianela lo era también. Marianela se enfrenta a la realidad cuando mira al ciego. Porque el ciego es la realidad. Cuando mira a los demás mira de reojo, así, a todo lo que hay a su alrededor, aparte de Golfin. Y se convierte en un animal herido, que es lo que es en realidad Marianela, un pequeño animalillo salvaje que tiene sus fantasías de vida.

Fortunata se parece un poco al personaje de Marianela, que crea un mundo irreal, que es el mundo del ciego, hasta que cae en la realidad, que es lo que le ocurre al final. Como dice Galdós; cuando todo el mundo la ha contemplado muerta, todo el mundo decía que no podía ser Marianela porque estaba bellísima. Hay más personajes galdosianos así: en *Misericordia*, en *Alma...* Y luego tiene otros que, para la época en que escribe, son personajes muy «cinematográficos», casi de película americana, con diálogos muy cortos, concretos, concisos, pero que quieren decir mucho, y lo dicen.

ISIDORA: En el rodaje de *Fortunata* ¿se tardó lo que estaba previsto?

A. F.: Sí, unas seis semanas. Y en *Marianela* también se tardó más o menos lo mismo, con una producción bastante buena. Por Potes (Santander), Picos de Europa...

ISIDORA: ¿Tuvisteis asesoramiento literario, como ocurrió en el caso de Camus por parte de Ortiz-Armengol?

A. E.: Yo no tuve asesor literario por una razón: porque intervino —que no intervino, pero hubo que hacerle intervenir porque tenía una serie de derechos— López Aranda. Él tenía unos derechos cuando compró la obra teatral a la familia Galdós-Verde. Sabes que Galdós no sé caso nunca, pero tuvo una hija natural; y esta familia es familia de la hija. López Aranda estuvo con nosotros, con [Alfredo] Mañas y conmigo, hablando. Como él ya estaba allí y Alfredo Mañas trabajaba con el mundo de la literatura también, incluso hizo una versión de *Misericordia* en teatro; lo de tener asesor literario no se me ocurrió. Imagino que lo de Mario [Camus] era un poco porque televisión se lo pidió.

ISIDORA: La actriz italiana...

A. E.: Liana Orfei es una equilibrista, es de circo. Los hermanos Orfei son famosos por el circo, porque eran equilibristas, trapevistas. Ella era una mujerona enorme. Ella estaba «loca» por el circo.

ISIDORA: En tu caso, ¿cómo te imaginabas los personajes?

A. E.: La imaginación de Galdós, a veces, es muy grande. Hay personajes en *Fortunata* que parecen más bien «valleinclanescos»; un esperpento como Ido del Sagrario. Ido del Sagrario es un personaje muy atrayente que me gustó y lo mantuve, claro. Tiene una parte muy surreal, muy fuera de la realidad, una especie de loco. Parece un personaje de *Luces de Bohemia*, anterior a Valle. Porque el esperpento existe evidentemente en Valle-Inclán, pero Galdós tiene personajes que tienen dentro todo ese mundo.

Rubín es un personaje surreal, extraño, raro. Lo hizo un italiano, Bruno Corazzari, que era un buen actor, no conocido, y que repitió luego conmigo.

Max Rubín, un personaje bastante interesante; y eso, claro, que tampoco puedes... Está bastante bien en la película Max Rubín.

ISIDORA: ¿Los italianos «entraron» bien en el texto?

A. E.: Así como nosotros somos unos pícaros, la picaresca española..., el italiano es pillo. Nosotros somos pícaros, que es otra forma mucho más seria y mucho más profunda y honda de vivir de engañar y vivir del engaño. Y el italiano es pillo. Es la Comedia del Arte, dándole farfulla y hablando mucho; pero son pillos. A ellos les interesaba el tema porque la coproducción se había planteado bien para ellos. No rodábamos nada en Italia, pero... Fue una relación buena.

ISIDORA: ¿Eran simplemente buenos actores o se sintieron atraídos por el texto de Galdós?

A. F.: A los actores sí les gustó el texto. No estaban fuera de la película. Excepto Tonti que se marchó a Almería, un toscano... Era un malaspulgas, curioso, divertido, con un sentido del humor muy peculiar... Desapareció. Hay diferencias de fotografía entre Tonti y Pacheco que yo noto, pero...

ISIDORA: ¿Cómo elegiste a la Orfei para el personaje de Jacinta?

A. F.: Pues viéndolo. Emiliano [Piedra] se encargaba de la parte italiana. Yo, prácticamente, en Italia estuve un par de veces con los productores. Conocí a Liana Orfei, a Corazzari; todo lo que hacían desde Italia me parecía bien.

Corazzari era demasiado «hombre» para Maximiliano, pero luego en la interpretación que él hacía se rebajaba mucho eso. Y Liana era demasiado «mujer». Yo veía a Jacinta más delicada, más pequeña. Ésta era un cacho mujer, y como es mala, pues le va bien.

ISIDORA: Entonces, ¿no estuviste tú haciendo la selección de personajes, el reparto?

A. F.: En Italia, no. En España, yo me responsabilizaba de cuatro o cinco. Mauricia la Dura, que era Terele Pávez, que no tenía ninguna duda, por supuesto; la amiga de Fortunata, la que es novia del amigo de Rubín; el farmacéutico, Ido del Sagrario; todos esos sí. Emma Penella, la protagonista, era inamovible, claro.

ISIDORA: ¿Cuál fue el momento más difícil de rodar en la película?

A. F.: Supongo que la aparición de Fortunata, el conocimiento de Delfín y ella que yo quería que fuera un poco mágico. Ese mundo irreal de las palomas, de la luz que se ve y no se ve... Pues costó un poco más, pero bien.

ISIDORA: ¿No fue entonces una película que planteara excesivos problemas?

A. F.: Hay un personaje en la película que se llama el Catalán, que está liado con Fortunata. Cuando se entera de que Fortunata le está poniendo los cuernos otra vez con el Delfín, le pega una paliza que la hunde; la arrastra por toda la casa. Todo esto lo rodamos en el conservatorio de la calle San Bernardo, el antiguo Conservatorio, como si fuera un café cantante... Y entonces cuando llegó Emiliano [Piedra] y vio a Emma llena de cardenales y tal, cogió un cabreo..., y creyó que era verdad. Y le dije: «Pero chico, ¿cómo se te ocurre que haya dicho que le pegaran de verdad?» Era muy curioso. Este es el extraño amor de la pareja, que aún existe, porque para Emma es como si Emiliano todavía existiera.

También recuerdo un día..., cuando eché a Galiardo, que hacía de Delfín. Al tercer día de rodaje dije a Emiliano: «O se va él o me voy yo, tú eliges.» Y es amigo mío

Galiardo, estaba en la escuela de cine y lo conocía. Pero estaba de un impertinente... Se metía con todo el mundo, con Emma más que con nadie. Y nada, tuvo que echarlo. Y hubo que empezar de nuevo. Se paró una semana, y entonces sí pude hacer un reparto largo y exhaustivo buscando un Delfin, un personaje importante en la película, protagonista. Y de ahí salió Máximo Valverde, que no era actor, quería ser torero. Había hecho alguna cosa de modelo, de publicidad, de cosas así. Hicimos eso, y elegimos a Máximo Valverde porque era el que «daba». Aún estaba en el rodaje Aldo Tonti, y entre ambos elegimos. Y estuvimos de acuerdo: Máximo no era actor, pero había otros en la película que sí eran actores, pero malos. A Máximo lo veías y decías: «se parece a Robert Taylor cuando era joven». Por lo menos daba el personaje. Era un tipo atractivo, atrayente, y daba bien. Muy señorito andaluz... Y es que él es así; muy agradable, muy simpático. Y así se seleccionó a Máximo Valverde. Ese fue el momento de mayor dificultad que yo tuve en la película.

Me arriesgué a dirigir a uno que no es actor. Se adaptó bastante bien, funcionó bien. Se le notaba porque un actor tiene que saber andar en el cine. Tuve que modificar la colocación de la cámara, dirigirlo, decirle «no te muevas tanto, que no vayas de aquí allí, que estés aquí, quieto, parado...». Como todo estaba pensado para que se levantara para ir de un sitio a otro y luego anduviese..., pues mejor que no, porque parecía un torero dando un paseíllo.

ISIDORA: Para ti ¿ha cambiado algo en nuestros días el aspecto político y social que ya reflejaba Galdós en su tiempo?

A. F.: Bueno, esto ya me pasó incluso en *La busca* [1966]. Yo la rodé y parecía que la estaba rodando ahora. La Celsa, Pitis..., son los suburbios de Baroja; y en *Fortunata*, la Cava Baja y el Barrio de San Miguel han variado, pero se han desplazado a otras partes, siguen existiendo. Esto no creo que haya cambiado mucho. Los amores de Fortunata existen, pero de otra manera. Los personajes de *Fortunata* terminan generalmente muertos, en un descampado, aquí, allá... Son finales trágicos.

ISIDORA: De todo el rodaje, ¿cuál fue la parte más sencilla, la más agradecida?

A. F.: Yo creo que la del convento. Cuando está Jacinta metida en el convento, el grupo de mujeres que había elegido para los personajes que estaban con ella allí sabían bien lo que hacían. Eran buenas actrices, sus papeles eran de figuración, pero ellas se acoplaron bastante bien a todo lo que estábamos haciendo. En el patio, bailando... Lo entendía bien todo el grupo.

ISIDORA: ¿Utilizaste como herramienta narrativa alguno de los personajes esperpénticos de la novela?

A. F.: Hombre, el de Ido del Sagrario es importante. La aparición del hijo de Fortunata, ese que es hijo del Celestino... Es un personaje marginal de la historia, pero que tiene importancia conceptual.

ISIDORA: Respecto al personaje de Carmen, ¿Fortunata te representa mejor el personaje de la mujer española?

A. F.: Fortunata es la mujer española. Carmen es otra cosa, sobre todo viendo la película que ha hecho Vicente [Aranda]. Carmen es un personaje que no tiene nada que ver con la mujer española. Yo creo que no. No es el amor *fou* de Fortunata. En Carmen el amor *fou* es el de él. Carmen es folclore; un francés lo entiende más porque entiende el personaje del francés, pero un italiano no entiende nada.

ISIDORA: ¿Piensas que el español conserva aún el carácter chulesco representado por Juan Santa Cruz, machista...?

A. F.: Hoy, esta mañana, estaba oyendo por la radio una entrevista con el hijo de la duquesa de Alba, que dice que monta «cinco horas por la mañana y a veces, dos horas por la tarde». Y se mezclaba lo de la mujer y el caballo, Y parecía que podía ser que montaba a las mujeres o que montaba a los caballos. Y ese personaje es un poco el señorito Santa Cruz. Existe menos, pero siguen existiendo ese tipo de personajes. Se da menos porque la informática y la información y el mundo abierto que tenemos no tienen nada que ver con el mundo cerrado de esa época en que podía haber señoritos que podían ser dueños de todos los demás. Ahora es más difícil.

ISIDORA: ¿Sabes qué aceptación tuvo tu película fuera de España?

A. F.: Bueno, en Italia, tuvo acogida normal. En otros sitios tuvo aceptación como folletín. Funcionó, pero no demasiado.

Lo único es que mi *Fortunata y Jacinta* se ha utilizado mucho en Universidades. Yo he recibido muchas llamadas de chicas americanas porque en las películas mías, *Separación matrimonial* [1973], *Marianela* [1972], *Emilia, parada y fonda* [1976], se trataba muy bien a las mujeres. Se estaba muy a favor del mundo de la mujer, aunque yo no era muy consciente de ello.

ISIDORA: ¿Tú crees que ahora tendría éxito alguna nueva adaptación televisiva de Galdós?

A. F.: Yo creo que sí. O bien lo actualizas porque lo que dice vale en la actualidad o bien la puedes hacer de época.



ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS

Presidentes de honor

ANA MARÍA BARRENECHEA
Universidad de Buenos Aires

FRANCO MEREGALLI
Università di Venezia

ELIAS L. RIVERS
SUNY, Stony Brook

MARGIT FRENK
Universidad Nacional Autónoma de México

ALAN DEYERMOND
Queen Mary and Westfield College

AUGUSTIN REDONDO
Université de la Sorbonne Nouvelle

LÍA SCHWARTZ
City University of New York

AURORA EGIDO
Universidad de Zaragoza

Miembros de honor

S.A.R. la Infanta D.a MARGARITA DE BORBÓN

Excmo. Sr. D. CARLOS ZURITA
Duques de Soria

Junta Directiva 2004-2007

Presidente

JEAN-FRANÇOIS BOTREL
Université Rennes 2 - Haute Bretagne

Vicepresidentes

CARLOS ALVAR
Université de Genève

TREVOR J. DADSON
Queen Mary, University of London

PABLO JAURALDE POU
Universidad Autónoma de Madrid

ISAÍAS LERNER
The City University of New York

Secretaria General

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL
Tecnológico de Monterrey

Secretaria Adjunto

BEATRIZ MARISCAL HAY
El Colegio de México

Tesorero

DAVID T. GIES
University of Virginia

Tesorero Adjunto

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS
I.E.S. Enrique Tierno Galván

Vocales

PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA
Universidad Autónoma de Madrid

PATRIZIA BOTTA
Università di Chieti « Gabriele D'Annunzio », Pescara

MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA
Universidade de São Paulo

MARIA FERNANDA DE ABREU
Universidade Nova de Lisboa

AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ
El Colegio de México

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

DOROTHY SHERMAN SEVERIN
University of Liverpool

JUAN DIEGO VILA
Universidad de Buenos Aires

La Asociación Internacional de Hispanistas, fundada en Oxford en 1962, tiene como finalidad fomentar el conocimiento de la cultura hispánica a partir del estudio de la lengua, las literaturas peninsulares e iberoamericanas y los aspectos culturales relacionados con ellas. El resultado de las investigaciones de sus miembros se suele presentar en congresos trienales que se ven coronados con la publicación de sus respectivas actas. La AIH tiene también como misión la colaboración con instituciones internacionales de carácter cultural (Art. 1º de sus Estatutos).

La Asociación Internacional de Hispanistas invita a profesores universitarios, investigadores, críticos y estudiosos en el ámbito del hispanismo para que se incorporen como sus miembros. Aquellos que estén interesados en adscribirse pueden ponerse en contacto con la Secretaria General, Blanca López de Mariscal. También pueden acceder a la página <http://www.dartmouth.edu/~aih>, en donde encontrarán mayor información sobre la Asociación y sus actividades académicas.

La AIH edita en forma trienal un directorio de socios y, desde 1994, un Boletín anual, el cual contiene una sección bibliográfica que da información sobre los libros, homenajes y de números monográficos de revistas publicados por los socios durante el año, así como los coloquios y los congresos sobre el hispanismo organizados alrededor del mundo (1). Desde 1962, la AIH ha celebrado en forma trienal e ininterrumpida un congreso científico para sus socios activos. Como resultado de estos congresos, se han publicado ya 41 tomos de Actas. Las actas correspondientes a los diez primeros congresos se encuentran disponibles en formato electrónico de CD-ROM (2).

El XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas se celebrará del 9 al 14 de julio 2007 en París.

Cuotas trienales:

€60 para socios europeos

\$65 USD para los socios no europeos

Los jubilados cuentan con un precio especial

€30 y \$35 USD

Para más información contactar a

Blanca L. de Mariscal ó Adrián Herrera
Ave. Eugenio Garza Sada 2501

Monterrey, N.L., México CP 64849

blopez@itesm.mx ó

adrian.herrera@itesm.mx

1. El CD-ROM de los 10 primeros números se remitirá a los nuevos socios que lo pidan, hasta agotarse las existencias.
2. Los socios lo pueden adquirir al precio preferencial de 60 euros.

«LA CONJURACIÓN DE LAS PALABRAS»

BENITO PÉREZ GALDÓS

Érase un gran edificio llamado *Diccionario de la Lengua castellana*, de tamaño colosal y fuera de medida, que, al decir de los cronistas, ocupaba la cuarta parte de una mesa, de estas que, destinadas a varios usos, vemos en las casas de los hombres. Si hemos de creer a un viejo documento hallado en viejísimo pupitre, cuando ponían al tal edificio en el estante de su dueño, la tabla que lo sostenía amenazaba desplomarse, con detrimento de todo lo que había en ella. Formábanlo dos anchos murallones de cartón, forrados en piel de becerro jaspeado, y en la fachada, que era también de cuero, se veía un ancho cartel con doradas letras, que decían al mundo y a la posteridad el nombre y significación de aquel gran monumento.

Por dentro era un laberinto tan maravilloso, que ni el mismo de Creta se le igualara. Dividíanlo hasta seiscientas paredes de papel con sus números llamados páginas. Cada espacio estaba subdividido en tres corredores o crujías muy grandes, y en estas crujías se hallaban innumerables celdas, ocupadas por los ochocientos o novecientos mil seres que en aquel vastísimo recinto tenían su habitación. Estos seres se llamaban palabras.

* * *

Una mañana sintióse gran ruido de voces, patadas, choques de armas, roce de vestidos, llamamientos y relinchos, como si un numeroso ejército se levantara y vistiese a toda prisa, apercibiéndose para una tremenda batalla. Y a la verdad, cosa de guerra debía de ser, porque a poco rato salieron todas o casi todas las palabras del *Diccionario*, con fuertes y relucientes armas, formando un escuadrón tan grande que no cupiera en la misma Biblioteca Nacional. Magnífico y sorprendente era el espectáculo que este ejército presentaba, según me dijo el testigo ocular que lo presencié todo desde un escondrijo inmediato, el cual testigo ocular era un viejísimo *Flos sanctorum*, forrado en pergamino, que en el propio estante se hallaba a la sazón.

Avanzó la comitiva hasta que estuvieron todas las palabras fuera del edificio. Trataré de describir el orden y aparato de aquel ejército, siguiendo fielmente la veraz, escrupulosa y auténtica narración de mi amigo el *Flos sanctorum*.

Delante marchaban unos heraldos llamados Artículos, vestidos con magníficas dalmáticas y cotas de finísimo acero; no llevaban armas, y sí los escudos de sus señores los Sustantivos, que venían un poco más atrás. Éstos, en número casi infinito, eran tan vistosos y gallardos, que daba gozo verlos. Unos llevaban resplandecientes armas del más puro metal, y cascos en cuya cimera ondeaban plumas y festones; otros vestían lorigas de cuero finísimo, recamadas de oro y plata; otros cubrían sus cuerpos con luengos trajes talaes, a modo de senadores venecianos. Aquéllos montaban poderosos potros ricamente enjaezados, y otros iban a pie. Algunos parecían menos ricos y lujosos que los demás; y aún puede asegurarse que había bastantes pobremente vestidos, si bien éstos eran poco vistos, porque el brillo y elegancia de los otros como que les ocultaba y obscurecía. Junto a los Sustantivos marchaban los Pronombres, que iban a pie y delante, llevando la brida de los caballos, o detrás, sosteniendo la cola del vestido de sus amos, ya guiándoles a guisa de lazarillos, ya dándoles el brazo para sostén de sus flacos cuerpos, porque, sea dicho de paso, también había Sustantivos muy valetudinarios y decrepitos, y algunos parecían próximos a morir. También se veían no pocos Pronombres representando a sus amos, que se quedaron en cama por enfermos o perezosos, y estos pronombres formaban en la línea de los Sustantivos como si de tales hubiera categoría. No es necesario decir que los había de ambos sexos; y las damas cabalgaban con igual donaire que los hombres, y aun esgrimían las armas con tanto desenfado como ellos.

Detrás venían los Adjetivos, todos a pie, y eran como servidores o satélites de los Sustantivos porque armaban al lado de ellos, atendiendo a sus órdenes para obedecerlas. Era cosa sabida que ningún caballero Sustantivo podía hacer cosa derecha sin el auxilio de un buen escudero de la honrada familia de los Adjetivos: pero éstos, a pesar de la fuerza y significación que prestaban a sus amos, no valían solos ni un ardite, y se aniquilaban completamente solos. Eran brillantes y caprichosos sus adornos y trajes, de colores vivos y formas muy determinadas; y era de notar que cuando se acercaban al amo, éste tomaba el color y la forma de aquéllos, quedando transformado al exterior, aunque en esencia el mismo.

Como a diez varas de distancia venían los Verbos, que eran unos señores de lo más extraño y maravilloso que puede concebir la fantasía.

No es posible decir su sexo, ni medir su estatura, ni pintar sus facciones, ni contar su edad, ni describirlos con precisión y exactitud. Basta saber que se movían mucho y a todos lados, y tan pronto iban detrás como hacia delante, y se juntaban dos para andar emparejados. Lo cierto del caso, según me aseguró el *Flos sanctorum*, es que sin los tales personajes no se hacía cosa a derechas en aquella República, y si bien los Sustantivos eran muy útiles, no podían hacer nada por sí, y eran como instrumentos ciegos cuando algún señor Verbo no los dirigía. Tras éstos veían los Adver-

bios, que tenían cataduras de pinches de cocina; como que su oficio era prepararles la comida a los verbos y servirles en todo. Es fama que eran parientes de los Adjetivos, como lo acreditaban viejísimos pergaminos genealógicos, y aún había Adjetivos que desempeñaban en comisión la plaza de Adverbios, para lo cual bastaba ponerles una cola o falda que decía: *mente*.

Las Preposiciones eran enanas, y más que personas parecían cosas, moviéndose automáticamente: iban junto a los Sustantivos para llevar recado a algún Verbo, o viceversa. Las Conjunciones andaban por todos lados metiendo bulla; y una de ellas especialmente, llamada *que*, era el mismo enemigo y a todos los tenía revueltos y alborotados, porque indisponía a un señor Sustantivo con un señor Verbo, y a veces trastornaba lo que éste decía, variando completamente el sentido. Detrás de todos marchaban las Interjecciones, que no tenían cuerpo, sino tan sólo cabeza, con gran boca siempre abierta. No se metían con nadie, y se manejaban solas; que aunque pocas en número, es fama que sabían hacerse valer.

De estas palabras, algunas eran nobilísimas, y llevaban en sus escudos delicadas empresas, por donde se venía en conocimiento de su abolengo latino o árabe; otras, sin alcurnia antigua de qué vanagloriarse, eran nuevecillas, plebeyas o de poco más o menos. Los nobles las trataban con desprecio. Algunas había también en calidad de emigradas de Francia, esperando el tiempo de adquirir nacionalidad. Otras, en cambio, indígenas hasta la pared de enfrente, se caían de puro viejas, y yacían arrinconadas, aunque las demás guardaran consideración a sus arrugas; y las había tan petulantes y presumidas, que despreciaban a las demás mirándolas enfáticamente.

Llegaron a la plaza del Estante y la ocuparon de punta a punta. El verbo *Ser* hizo una especie de cadalso o tribuna con dos admiraciones y algunas comas que por allí rodaban, y subió a él, con intención de despotricarse; pero le quitó la palabra un Sustantivo muy travieso y hablador, llamado *Hombre*, el cual, subiendo a los hombros de sus edecanes, los simpáticos Adjetivos *Racional y Libre*, saludó a la multitud, quitándose la *H*, que a guisa de sombrero le cubría, y empezó a hablar en estos o parecidos términos:

—Señores: la osadía de los escritores españoles ha irritado nuestros ánimos, y es preciso darles justo y pronto castigo. Ya no les basta introducir en sus libros contrabando francés, con gran detrimento de la riqueza nacional, sino que cuando por casualidad se nos emplea, trastornan nuestro sentido y nos hacen decir lo contrario de nuestra intención. (*Bien, bien.*) De nada sirve nuestro noble origen latino, para que esos tales respeten nuestro significado. Se nos desfigura de un modo que da grima y dolor. Así, permitidme que me conmueva, porque las lágrimas brotan de mis ojos y no puedo reprimir la emoción. (*Nutridos aplausos.*)

El orador se enjugó las lágrimas con la punta de la *e*, que de faldón le servía, y ya se preparaba a continuar, cuando le distrajo el rumor de una disputa que no lejos se había entablado.

Era que el Sustantivo *Sentido* estaba dando de mojicones al Adjetivo *Común*, y le decía: —Perro, follón y sucio vocablo, por ti me traen asendereado y me ponen como salvaguardia de toda clase de desatinos. Desde que cualquier escritor no entiende palotada de una ciencia, se escuda con el Sentido Común y ya le parece que es el más sabio de la Tierra. Vete, negro y pestífero Adjetivo, lejos de mí, o te juro que no saldrás con vida de mis manos.

Y al decir esto, el *Sentido* enarboló la *t*, y dándole un garrotazo con ella a su escudero le dejó tan mal parado, que tuvieron que ponerle un vendaje en la *o*, y bizmarle las costillas de la *m*, porque se iba desangrando por allí a toda prisa.

—Haya paz, señores —dijo un Sustantivo Femenino llamado *Filosofía*, que con dueñescas tocas blancas apareció entre el tumulto. Mas en cuanto le vio otra palabra llamada *Música*, se echó sobre ella y empezó a mesarle los cabellos y a darle coces, cantando así:

—Miren la bellaca, la sandía, la loca, ¿pues no quiere llevarme encadenada con una Preposición, diciendo que yo tengo Filosofía? Yo no tengo sino Música, hermana. Déjeme en paz y púdrase de vieja en compañía de la *Alemana*, que es otra vieja loca.

—Quita allá, bullanguera —dijo la *Filosofía*, arrancándole a la *Música* el penacho o acento que muy erguido sobre la *ú* llevaba—; quita allá, que para nada vales ni sirves más que de pasatiempo pueril.

—Poco a poco, señoras mías —gritó un Sustantivo alto, delgado, flaco y medio tísico, llamado el *Sentimiento*—. A ver, señora *Filosofía*, si no le dice usted esas cosas a mi hermana, o tendremos que vernos las caras. Estése usted quieta y deje a Perico en su casa, porque todos tenemos trapitos que lavar, y si yo saco los suyos, no con colada habrán de quedar limpios.

—Miren el mocosito —dijo la *Razón*, que andaba por allí en paños menores y un poquillo desmelenada—, ¿qué sería de esos badulaques sin mí? No reñir, y cada uno a su puesto, que si me incomodo...

—No ha de ser —dijo el Sustantivo *Mal*, que en todo había de meterse.

—¿Quién le ha dado a usted vela en este entierro, tío *Mal*? Váyase al Infierno, que ya está de más en el mundo.

—No señoras; perdonen usías, que no estoy sino muy retebién. Un poco decaidillo andaba; pero después que tomé este lacayo, que ahora me sirve, me voy remediando.

Y mostró un lacayo, que era el Adjetivo *Necesario*.

—Quítenmela, que la mato —chillaba la *Religión*, que había venido a las manos con la *Política*—; quítenmela, que me ha usurpado el nombre para disimular en el mundo sus socaliñas y gatuperios.

—Basta de indirectas. ¡Orden! —dijo el Sustantivo *Gobierno*, que se presentó para poner paz en el asunto.

—Déjelas que se arañen, hermano —observó la *Justicia*—; déjelas que se arañen, que ya sabe vucencia que rabian de verse juntas. Procuremos nosotros no andar también a la greña, y adelante con los faroles.

Mientras esto ocurría, se presentó un gallardo Sustantivo, vestido con relucientes armas y trayendo un escudo con peregrinas figuras y lema de plata y oro. Llamábase el *Honor*, y venía a quejarse de los innumerables desatinos que hacían los humanos en su nombre, dándole las más raras aplicaciones y haciéndole significar lo que más les venía a cuento. Pero el Sustantivo *Moral*, que estaba en un rincón atándose un hilo en la *L*, que se le había roto en la anterior refriega, se presentó, atrayendo la atención general. Quejóse de que se le subían a las barbas ciertos Adjetivos advenedizos, y concluyó diciendo que no le gustaban ciertas compañías, y que más le valiera andar solo; de lo cual se rieron otros muchos Sustantivos fachendosos que no llevaban nunca menos de seis Adjetivos de servidumbre.

Entretanto, la *Inquisición*, una viejecilla que no se podía tener, estaba pegando fuego a una hoguera que había hecho con interrogantes gastados, palos de *T* y paréntesis rotos, en la cual hoguera dicen que quería quemar a la *Libertad*, que andaba dando zancajos por allí con muchísima gracia y desenvoltura. Por otro lado estaba el Verbo *Matar*, dando grandes voces, y cerrando el puño con rabia, decía de cuando en cuando:

—¡Si me conjugo...!

Oyendo lo cual, el Sustantivo *Paz* acudió corriendo tan aprisa, que tropezó en la *z* con que venía calzada y cayó cuan larga era, dando un gran batacazo.

—Allá voy —gritó el Sustantivo *Arte*, que ya se había metido a zapatero—. Allá voy a componer este zapato, que es cosa de mi incumbencia.

Y con unas comas le clavó la *z* a la *Paz*, que tomó vuelo y se fue a hacer cabriolas ante el Sustantivo *Cañón*, de quien dicen estaba perdidamente enamorada.

No pudiendo ni el Verbo *Ser*, ni el Sustantivo *Hombre*, ni el Adjetivo *Racional* poner en orden a aquella gente, y comprendiendo que de aquella manera iban a ser vencidos en la desigual batalla que con los escritores españoles tendrían que emprender, resolvieron volverse a casa. Dieron orden de que cada cual entrara en su celda, y así se cumplió, costando gran trabajo encerrar a algunas camorristas, que se empeñaban en alborotar y hacer el coco.

Resultaron de este tumulto bastantes heridos, que aún están en el hospital de sangre, o sea, *Fe de erratas del Diccionario*. Han determinado congregarse de nuevo para examinar los medios de imponerse a la gente de letras. Se están redactando las pragmáticas, que establecerán el orden en las discusiones. No tuvo resultado el pronunciamiento, por gastar el tiempo los conjurados en estériles debates y luchas de amor propio, en vez de congregarse para combatir al enemigo común; así es que concluyó aquello como el Rosario de la Aurora.

El *Flos sanctorum* me asegura que la *Gramática* había mandado al *Diccionario* una embajada de géneros, números y casos para ver si por las buenas, y sin derramamiento de sangre, se arreglaban los trastornados asuntos de la *Lengua Castellana*.

MADRID, ABRIL DE 1868



単語の共謀

RANKO HIRAO
(TRADUCCIÓN)

その昔、度外れに巨大な『カスティーリヤ語辞典』という建物があつた。時事解説者によると、その大きさは、人間の家で見うけられるいろいろな目的に使われるテーブルの、四分の一を占めていたという。年代物の書齋机から見つかった古文書を信じるとするならば、その建物を主人の本棚に載せると、そこに置かれている物ごと棚板が崩れ落ちる危険があつたそうである。その建物は、斑文入りの牛皮で表装された二枚の頑丈な厚紙の壁でできていて、やはり同じく皮の扉には、世界に、そして後世に、その巨大な建造物の名前と意味を伝える金文字の幅広い看板が見られた。

内部は、クレタのラビュリントスですら敵わないほどの見事な迷宮だつた。頁と呼ばれる数字がついた、600にも及ぶ紙の壁で仕切られた空間があり、それぞれ三つの大廊下、または大広間に区分けされていた。そこには、80万から90万の生命体が占有する、おびただしい数の小部屋があつた。その巨大な建物に個室を持つこれらの生命体は、単語と呼ばれていた。

ある朝、音声や足踏み、武器の衝突、衣擦れ、召喚、馬のいななきが混じった大きな物音が聞こえた。それはまるで、凄まじい戦闘の準備にかかる大軍隊が飛び起き、大急ぎで身支度を整えるかのようにあつた。実際のところ、争いごとに違いなかつたのだ。というのも、まもなくすると、『辞典』の中から全単語が、そうでなければその殆んどが、国立図書館にでさえ入りきれないほどの騎兵中隊を組んで、頑強で輝かしい武器を身に着け外に出てきたのである。この軍隊の光景は、豪奢で、驚くべきものだったと、近くの隠れ家から一部始終を目の当たりにした目撃者、当時同じ書棚に居合わせた、羊皮紙装丁の古い『フロス・サンクトルム』（聖人列伝）が語ってくれた。

行列は全ての単語が建物の外に出るまで前進した。わが友『フロス・サンクトルム』の周到で真正な叙述に忠実に従い、例の軍隊の配列と組織について描写してみよう。

まず先頭を、立派な長袍に上等な鋼の鎖帷子（くさりかたびら）を着けた、冠詞と呼ばれる伝令官たちが行進した。武器は持たないが、少

し後ろに続く、主人である名詞の盾を持っていた。この無数の名詞たちは、たいへんあでやかでりりしく、見ているだけで楽しかった。ある者は、燦然と輝く上質な金属製の武具や、頭頂に羽飾りやフェストゥーンが揺れる兜を着け、またある者は、金銀の浮きあげ刺繍の上等な皮の鎧を身に着け、そしてある者は、ベネチア上院議員のごとくすその長い衣装で身を覆っていた。立派な馬具を着けた素晴らしい馬に乗っていく者もあれば、徒歩の者もあった。他よりも見劣りする、かなりみすぼらしい身なりの者もいたことはいたが、なにしろ周囲の輝きと麗しさの陰に隠され、あまり人目を引かなかった。名詞のそばでは、代名詞たちが歩いて行進していた。前を行く者は馬の手綱を握っていたり、後ろを行く者は、主人の衣装の長い裾を持っていたり、盲人の手引き少年のごとく先導したり、主人の腕を取って瘦せた体を支えている者もあった。時にひどく病弱で老いぼれた、中には今にも死にそうな名詞もいたからだ。病気だったり、あるいはものぐさで、寝床から起き上がらなかった主人の代理をする代名詞もかなりいた。こうした代名詞は、名詞と同類でもあるかのように参列していた。男女ともに存在するのは言うまでもないが、淑女は男のようにさっそうと馬に乗り、武器でさえも男と同じように落ち着き払って操るのであった。

その後ろに、徒歩で形容詞たちが続いた。名詞の傍で、奉公人か護衛人のように命令服従に専念していた。名詞の騎士は如何なる者であっても、誠実な形容詞家出身の従者の補佐なしでは、なにごともうまくいかなかった。しかしその形容詞も、主人に与える効力と意義にもかかわらず、単独ではびた銭一文の価値もなく、ひとりでに消滅してしまうのである。形容詞の装飾品や衣装は輝かしく風変わりであり、鮮やかな色彩と一定の形を有し、主人はこれに近づかれると本質こそ変わらないが、外貌がその色と形になってしまうのだった。

10バーラ（約835,9cm）ほど離れたところを動詞たちがやってくるが、彼らは、想像が生み出しえるこの上なく奇抜で驚異的な紳士だった。

性別を言い当てることも、背丈を計るのも、容貌に色を付けることも、年齢を数えるのも、明確かつ厳密に描写することも不可能だ。あちこちへよく動き回り、後ろかと思えばすぐに前へ行ったり、二人で連れ添って歩くこともある、とだけ知っていれば充分だろう。実際のところ、『フロス・サンクトルム』の証言によれば、あの共和国においては、彼らのような人物なしではものごとがはかどらず、いかに名詞が有益であっても自分だけでは何もできず、主人である動詞の指図がなければ盲目の手先のようなものだった。動詞のために食事の用意をしたり、万事において動詞に仕えるのが職務だ、とでもいうような厨房の下働きとして知られた副詞たちが、その後続いた。古羊皮紙の系譜が保証するように、副詞が形容詞の親戚だったことは周知のとおりだ。副詞職の役目を果たす形容詞がいまだにいたが、そのためには<メンテmente>という尾かスカートを付けるだけでよかった。

矮小な前置詞たちは、人というよりも自動的に動く物という感じで、名詞に随行しては動詞と名詞間の伝達のやり取りをしていた。接続詞たちはあらゆる場所で騒ぎを起こしながら歩いていたが、その中でも特に<ケ

que>と呼ばれるものは、万人の敵だった。名詞氏と動詞氏を不仲にさせたり、時には、一方が言うことをあべこべにして、全く違う意味に変えてしまったりと、あたりかまわず引っ掻きまわし混乱させていたからである。最後方には、体を持たず、いつも大口を開けた頭だけの間投詞が行進していた。誰にも迷惑をかけることなく、単独で行動していた。数としては少ないが、威力を発揮させる術を心得ていたことは有名だ。

これらの単語の中には、ラテンかアラビアの家系であることを示す繊細なシンボルや文字入りの紋章を持つ、極めて高貴な者もあった。由緒ある家系でもなく、似たり寄ったりの新参者や平民もあり、貴族たちは蔑む態度で彼らに接した。中には国籍取得を待ち望むフランスの移民もいた。またある者は生粋の土着民で、老衰して転んだり、離れた場所で疲れ果てて倒れ込んだりしていた。他の者たちは、刻まれた皺に敬意を払ってはいるものの、中にはひどく尊大でうぬぼれた者もあり、他人をじろじろ見ている下していた。

一行はエスタンテ（書棚）広場に到着した。そして端から端まで広場を陣取った。動詞の<セールser（～である）>は、辺りを点々としていた感嘆符二つと句読点数個で演壇らしきものを作り、適当に演説でもしようとして壇上に立ったところ、抜け目のない多弁なく人間>という名詞が邪魔をした。<人間>は、人好きのする使い走りの形容詞<理性>と<自由>の肩にのぼり、帽子のように被っていたH（アチェ）を取りながら、大衆に挨拶した。それから、だいたい次のようなことを話し始めた。

「諸君、スペイン文士の大胆不敵さは我々の気持ちを苛立たせた。公正かつ早急な制裁を与える必要がある。国の富を犠牲にしながらか、書物の中にフランスの密輸品を導入するだけでは飽き足らず、偶然にも我々を使う場合は、本来の意味を変えてしまったり、我々の意図と反対のことを言わせたりする。」（そうだ、そうだ。）

「我々の語意を尊重させるためには、我々が気高いラテンの起源ですら、何の役にも立たないのだ。その歪められ方には、不快感と痛みを感じるほどである。動揺する私を許してくれたまえ、涙が目から溢れ出て、感情を抑えることができないのだ。」（拍手喝采）

弁士が服の裾e（エ）の先端で涙を拭き去り、演説を続けようとしたそのときだった。それほど遠くないところで始まった口論のざわめきが聞こえた。

それは、名詞の<意識>が形容詞の<通常（一般の）>の顔に殴りかかり、言ったのだった。

「与太者、卑怯者、薄汚れた単語め。きさまのせいで、私は苦しめられているのだ。あらゆる暴言の擁護者ごとく扱われるのだ。作家がどつもこいつも無知になってからというものの、<常識>を盾にすれば、地上で一番の学者の気になっていやがる。失せろ、汚い臭い形容詞め。俺から離れる。さもないと生きて俺の手から逃れられぬぞ。」

そう言うとき意識>は、t（テ）を高々と揚げ、従者を殴りつけ怪我を負わせた。血を流しながら大慌てで逃げ出そうとしたため、o（オ）には包帯を巻かれ、m（エメ）の助骨には罨法されるはめになった。

「皆さん、平静に。」

白い被衣（かづき）を被った女性名詞〈哲学〉が、騒ぎの中から出てきて言った。ところが、〈音楽〉という単語がたちまち〈哲学〉に飛びかかり、髪をむしり、蹴飛ばし始めては、歌いながら言った。

「なんだっていうの、この意地悪女、愚鈍女、狂人女。前置詞で私を縛りつけて歩いたらどうよ、私には哲学があると言ってね？ 私、音楽の他は持ち合わせていなくてよ、姉さん。放っておいてよ、あんたなんて〈ドイツの〉と一緒に老衰でくたばってしまうがいいわ。あれも頭がいかれた老婆だからね。」

「おどきなさい、やかましい女」と、〈音楽〉のú（ウ）の上に聳え立っていた羽飾り、又はアクセントをもぎ取りながら、〈哲学〉が言った。

「おどきあそばせ。あなたなぞ、子供の暇つぶし以外には何の価値もなし、まったくの役立たずなのですから。」

「まあまあ、ご婦人方。」

背が高く痩せてひ弱で半ば肺結核の〈感情〉が叫んだ。

「さて、哲学婦人、私の姉に左様なことを言うのであれば、我らは対決を余儀なくされますね。おとなしくしていなさいよ、悪態は家から持ち出さず。誰だってボロはあるでしょう。あなただってそれを引っ張り出されたら、洗濯したところできれいにはなりませんまい。」

「まあ、青二才ごときが。」

肌着姿に、少しばかり乱れ髪で向うを歩いていた〈道理〉が言った。

「私がいなければどうなることでしょうか、そこのお馬鹿さんたち。仲たがいはやめて、めいめいの位置に戻って。私を怒らせると□□」

「いかな。」

何にでも首を突っ込まずにはいられない、名詞の〈悪〉が言った。

「いったい誰が発言権を与えまして？ 地獄に落ちておしまいなさい、あなたなど世の中のあぶれ者なのですから。」

「いやいや、ご婦人方。みなさん失礼。我は快調この上なし。ちょっとばかり体調が優れなかったのですが、しかし、この従卒を雇ってからというもの、救われました。」

そう言って召使いの形容詞〈必要な〉を指し示した。

「誰か、この女を追い払って。さもないと殺してしまうわよ。」

〈政策〉と喧嘩しながらやってきた〈宗教〉が怒鳴っていた。

「誰かこの女をどうにかしてちょうだい。自分の策略と悪巧みを世間に隠すため、不法に私の名前を使ったのよ。」

「当てこすりはいい加減にしろ。静粛に！」

事態収拾にやってきた名詞の〈政治〉が言った。

「構わないでやらせておくことです、兄上」と、〈裁判〉が注意した。

「いがみ合わせておきましょう。兄上様もご存知でいらっしゃるように、一緒にいることで苛立っているのです。こちらまで言い争いをしないように気をつけて、私たちは断固として計画を遂行するのです。」

そうこうしていると、輝く武具を身に付け、金銀の彫刻や文字がある盾を持ったきらびやかな名詞が現れた。〈名誉〉である。とてつもなく奇妙な使い方や都合に合わせた意味の変更という、彼の名における人間の無数の暴言について、苦情陳述にやってきたのであった。すると、隅の方で

前回の小競り合いで破損した I (エレ) に糸を結びつけていた名詞の〈道徳〉が、大衆の注目を集めながらやってきた。ある種の外来形容詞に辟易していると苦情を述べたのだが、ある一定の同伴者は気に入らない、一人であるほうがよっぽどましだと言葉を結んだ。これには、常に六つ以上の形容詞を僕として従えている数多くのうぬぼれ屋の名詞が笑った。

そうこうしているうちに、足下もおぼつかない老婆の〈宗教裁判〉は、すりへった疑問符、T (テ) の棒、壊れた括弧でたき火を焚いていた。溢れる愛想と軽快さで大股歩きしていた〈自由〉を、そのたき火で、火あぶりにしたがつているのだと囁かれていた。いっぽうでは動詞〈殺す〉が大声を張り上げ、怒りの拳を握りしめ、ときたま、「我が動詞活用しようものなら□□！」と言っていた。

それを聞いた名詞の〈平和〉が駆けつけたが、あまりの慌てように履いていた Z (セタ) につまづき、ボタンと前に転倒してしまった。

「行くぞ」と、すでに靴職人となっていた〈芸術〉が叫んだ。

「さあ靴の修理だ、これは僕の責務だからね。」

そして、句読点を数個用いて Z を〈平和〉に打ち付けると、安らぎが蔓延しはじめた。〈平和〉は、我も忘れるほど恋していると噂の相手、名詞〈大砲〉の前へとんぼ返りをしに行った。

動詞〈である〉にしても、名詞〈人間〉でも、形容詞〈理性的な〉をもってしても群衆を統率できなかつたのである。あのままでは、スペインの作家らと展開するであろう不利な戦いで敗北を喫すると悟り、みな退陣を決意した。騒ぎ立てたり煽り立てたりする喧嘩好きを閉じ込めるのにたいへんな労力を要したが、めいめい自分の部屋に戻るという命令は成就された。

この騒動では多数の負傷者が出たが、いまだに血の病院、つまり「辞典の正誤表」に収容されている。文学者らを敬服させる方法を検討するため、再度会合することが取り決められた。討論の秩序を定める法令が作成されているところだ。結局のところ、共通の敵と戦うために結託するのではなく、共謀者の無益な討論と自尊心の衝突に時間を浪費し、判決は得られなかった。と、そんなわけで、ことは合意に至らぬまま、騒々しく散会となった。

カスティージャ語の混乱した問題を平穩に、流血なく解決すべく、性、数、格からなる使節団が〈文法〉により辞典に派遣されたと、『フロス・サントルム』は確信を持って語るのもであった。

マドリッドにて、1868年4月



«LA CONJURACIÓ DE LES PARAULES»

D'AMADEU VIANA
(TRADUCCIÓN)

Això era un gran edifici anomenat *Diccionari de la Llengua Castellana*, de dimensions colossals i fora mida, que, segons els cronistes, ocupava la quarta part d'una taula, d'eixes que veiem a les cases dels homes, destinades a diferents usos. Si hem de creure un vell document trobat en un vellíssim escriptori, quan posaven l'edifici a la prestatgeria del seu amo, la lleixa que l'aguantava amenaçava enfonsar-se, amb perjudici de tot el que hi havia. El constituïen dues amples murades de cartó, folrades amb pell d'anyell jaspiat, i a la façana, que també era de cuir, hom hi veia un ample rètol amb lletres daurades, que deien al món i a la posteritat el nom i el significat d'aquell gran monument.

Per dins era un laberint tan meravellós, que ni el mateix de Creta hi tenia parió. El dividien fins a sis-centes parets de paper amb els seus números anomenats pàgines. Cada espai estava subdividit en tres corredors o cossies molt grans i, en aquestes cossies, hom hi trobava innombrables cel·les, ocupades pels vuit-cents o nou-cents mil éssers que hi tenien cambra, en aquell vastíssim recinte. Aquests éssers es deien paraules.

Un matí se sentí un gran soroll de veus, puntades de peu, xocs d'armes, frec de vestits, crides i renills, com si s'alcés un nombrós exèrcit i es vestís tot d'una, fornint-se per a una paorosa batalla. I de bo de bo, cosa de guerra devia ser, perquè tot seguit isqueren tots o quasi tots els mots del *Diccionari*, amb armes fortes i llampants, formant un esquadró tan gran que no hi cabria a la mateixa Biblioteca Nacional. L'espectacle que presentava aquest exèrcit era magnífic i sorprenent, segons em digué el testimoni ocular que ho va presenciar tot des d'un amagatall immediat, el qual testimoni ocular era un vellíssim *Flos sanctorum*, folrat en pergamí, que es trobava llavors a la mateixa lleixa.

La comitiva va avançar fins que tots els mots van ser fora de l'edifici. Tractaré de descriure l'ordre i aparat d'aquell exèrcit, seguint fidelment la veraç, curiosa i autèntica narració del meu amic el *Flos sanctorum*.

Al davant marxaven uns heralds anomenat Articles, vestits amb magnífiques dalmàtiques i cotes d'acer finíssim; no duïen armes, i sí els escuts dels seus senyors els Substantius, que venien una miqueta enrere. Aquests, en nombre gairebé infinit, eren tan vistosos i gallards, que feia goig veure'ls. Uns duïen resplendents armes del més pur metall, i cascos a la cimera dels quals onejaven plomes i fistons; uns altres vestien llorigues de cuir finíssim, recamades d'or i argent; uns altres cobrien els seus coscos amb llongs vestits talars, a manera dels senadors venecians. Aquells muntaven poderosos poltres ricament guarnits, uns altres encara anaven a peu. Alguns semblaven menys rics i luxosos que els altres; i bé pot assegurar-se que n'hi havia bastants de pobrament vestits, tot i que eren poc vistos, perquè la brillantor i l'elegància dels altres era com si els ocultés i enfosqués. Junt als Substantius marxaven els Pronoms, que anaven a peu i al davant, duent les regnes dels cavalls, o darrere, sostenint la cua del vestit dels seus amos, adés guiant-los a faisó de llatzerets, adés donant-los el braç per sostenir els seus magres cossos, perquè, sia dit tot de passada, també hi havia Substantius molt valetudinaris i decrepits, i alguns semblaven pròxims a la mort. També veia hom no pocs Pronoms representant els seus amos, que havien restat al llit per malalts o mandrosos, i aquests pronoms formaven en la línia dels Substantius com si n'hi hagués una tal categoria. No cal dir que n'hi havia d'ambdós sexes; i les dames cavalcaven amb tanta galanesa com els homes, i encara esgrimien les armes amb tanta desimboltura com ells.

Darrere venien els Adjectius, tots a peu, i eren com servidors o satèl·lits dels Substantius perquè presentaven armes al seu costat, atenant-ne les ordres per obeir-les. Era cosa sabuda que cap cavaller Substantiu podia fer res del dret sense l'auxili d'un bon escuder de l'honrada família dels Adjectius; però aquests, tot i la força i la significació que prestaven als seus amos, no valien en solitari ni un ardit, i sols s'anorreaven completament. Els seus ornaments i els seus vestits eren lluent i capirrxosos, de colors vius i formes molt determinades; i era de notar que, en atansar-se a l'amo, aquest prenia forma i color d'aquells, resultant transformat a l'exterior, tot i en essència ésser el mateix.

A vora deu braces de distància venien els Verbs, que eren uns senyors del més estrany i meravellós que pot concebre la fantasia.

No és possible dir-ne el sexe, ni mesurar-ne l'alçada, ni pintar-ne la fesomia, ni comptar-ne l'edat, ni descriure'ls amb precisió i exactitud. N'hi ha prou de saber que es bellugaven molt i una mica pertot, i tan aviat anaven darrere com davant, i s'ajuntaven dos per anar emparellats. El cert del cas, segons m'assegurà el *Flos sanctorum*, és que sense aquests personatges no es feia res com cal en aquella República, i si bé els Substantius eren molt útils, no podien fer res per si mateixos, i eren com cecs instruments quan algun senyor Verb no els dirigia. Darrere d'aquests venien els Adverbis, que tenien galambre de pinxos de cuina; tal que el seu ofici era fer-los el dinar, als verbs, i servir-los en tot. És fama que eren parents dels Adjectius, com en deixaven constància antiquíssims pergamins genealògics, i encara hi havia Adjectius que desenvolupaven en

comissió la plaça d'Adverbis, cosa per a la qual n'hi havia prou d'afegir-los una cua o faldilla que hi deia: *ment*.

Les Preposicions eren nanes, i més que persones pareixien coses, movent-se automàticament: anaven vora els Substantius per passar un encàrrec a algun Verb, o a l'inrevés. Les Conjuncions anaven fent gresca per tot arreu; i una d'elles especialment, anomenada *que*, era el mateix dimoni i tenia a tothom rebolicat i atabalat, perquè indisposava un senyor Substantiu amb un senyor Verb, i sovint trastornava el que aquest deia, alterant completament el sentit. Al darrere de tothom marxaven les Interjeccions, que no tenien cos, sinó tan sols cap, amb una gran boca sempre oberta. No es ficaven amb ningú, i s'apanyaven soles; que, tot i ser poques en nombre, és fama que sabien fer-se valdre.

Algunes d'aquestes paraules eren nobilíssimes, i duïen als seus escuts delicades empreses, per on s'arribava al coneixement del seu llinatge llatí o àrab; d'altres, sense estirp antiga de què vantar-se, eren novelles, plebeies o de si fa no fa poc. Els nobles les tractaven amb menyspreu. N'hi havia també algunes en qualitat d'emigrades de França, esperant el temps d'adquirir nacionalitat. Unes altres, tanmateix, indígenes fins a la paret de davant, queien de tan velles, i jeien arraconades, tot i que la resta tinguessin en consideració les seues arrugues; i n'hi havia de tan coentes i presumides, que menyspreaven les altres mirant-les emfàticament.

Van arribar a la plaça de la Lleixa i l'ocuparen de gom a gom. El verb *Ser* va fer una mena de cadafal o tribuna amb dues admiracions i algunes comes que hi voltaven, i va enfilat-s'hi, amb la intenció de destralejar; però li va llevar la paraula un Substantiu molt entremaliat i parlaire, anomenat *Home*, el qual, enfilat als muscles dels seus ajudants de camp, els simpàtics Adjectius *Racional* i *Lliure*, va saludar la multitud, levant-se l'*H* que el cobria a mode de capell, i engegà a parlar en aquests o en termes semblants:

—Senyors, l'atreviment dels escriptors espanyols ha irritat els nostres ànims, i cal castigar-los justament i ràpida. Ja no tenen prou introduint als seus llibres contraban francès, amb gran perjudici de la riquesa nacional, sinó que, quan per casualitat som emprats, en trastornen el sentit i ens fan dir el contrari de la nostra intenció. (*Bé, bé.*) No serveix de res el nostre noble origen llatí, perquè tots aquests respectin el nostre significat. Som desfigurats d'una tal manera que fa feredat i pena. Així, permeteu-me que em commogui, perquè les llàgrimes em ragen dels ulls i no puc reprimir l'emoció. (*Atiats aplaudiments.*)

L'orador s'eixugà les llàgrimes amb la punta de la *e*, que li servia de faldó, i estava a punt de continuar, quan l'en va distraure la remor d'una baralla que s'havia entaulat no pas lluny.

Era el Substantiu *Sentit* que estava clavant mastegots a l'Adjectiu *Comú*, i li deia:

—Porc, tifa, vocable llardós, per tu em porten pel marge i em fan servir de salvaguarda de tota mena de disbarats. Quan algun escriptor qualsevol no entén ni un borrall d'una ciència, s'excusa amb el *Sentit Comú* i ja li sembla que és el més savi de la

Terra. Ves-te'n lluny de mi, negre i pudent Adjectiu, o et jure que no n'eixiràs amb vida, de les meues mans.

I en dir això, el *Sentit* enarborà la *t* i, clavant-hi una garrotada al seu escuder, el deixà tan malparat, que van haver-li de posar un embenat a l'*o*, i emplastrar-li les costelles de l'*m*, perquè s'anava dessagnant a cor què vols.

—Que hi haja pau, senyors —va dir un Substantiu Femení anomenat *Filosofia*, que va aparèixer entre l'aldarull amb toca blanca de mestressa. Mes tan prest com un altre mot anomenat *Música* la va veure, se li tirà a sobre i comença a estiregassar-li els cabells i a clavar-li guitzes, tot cantant:

—Guaiteu la maula, la babaua, la tòtila, ¿que no voldrà portar-me encadenada amb una Preposició, dient que jo tinc Filosofia? Jo no tinc sinó Música, germana. Deixeu-me en pau i podriu-vos de vella en companyia de l'*Alemanya*, que és una altra vella tòtila.

—Apa, vinga, renouera —va dir la *Filosofia*, arrabassant-li, a la *Música*, la crinera o accent que duia ben ert sobre la *u*—; apa, vinga, que no aprofites ni serveixes per a res més que per a passatemp pueril.

—A poc a poc, senyores meues —crijà un Substantiu alt, prim, magre i mig tísic, anomenat *Sentiment*—. A veure, senyora *Filosofia*, si no dieu vós eixes coses a la meua germana, o haurem de veure'ns les cares. Estigueu-vos quieta, i deixeu en Jaumet a sa casa, perquè tots tenim drapets per rentar, i si jo trac els vostres, no quedaran nets amb una bugada.

—Mireu el marrec —digué la *Raó*, que voltava per allà en roba de davall i una miqueta despentinada—, ¿qué seria d'aquests pambolis sense mi? No us baralleu, i cada u al seu lloc, que si m'incomod...

—No serà pas—digué el Substantiu *Mal*, que s'havia de ficar en tot.

—¿Qui us ha donat ciri en aquest soterrar, oncle *Mal*? Aneu a l'Infern, que esteu de més en lo món.

—No senyores; ja em perdonareu, perquè no estic sinó la mar de bé. Estava una miqueta decaigudet; però des que vaig prendre aquest lacai, que ara em presta servei, vaig millorant.

I mostrà un lacai, que era l'Adjectiu *Necessari*.

—Lleveu-me-la, que la mate —cridava la *Religió*, que havia arribat a les mans amb la *Política*—; lleveu-me-la, que m'ha usurpat el nom per dissimular en lo món les seues mangarrufes i endergues.

—Prou d'indirectes. Ordre! —digué el Substantiu *Govern*, que es presentà per posar-hi pau, en l'assumpte.

—Deixeu que s'arrapen, germà —observà la *Justícia*—; deixeu que s'arrapen, que vós ja sabeu com s'empipen en veure's juntes. Procurem nosaltres no anar també a grapissos, i endavant les atxes.

Mentre això passava, es va presentar un gallard Substantiu, vestit amb armes lluentes i duent un escut amb figures peregrines i lema d'or i argent. Li deien *Honor*, i venia a

queixar-se dels innombrables despropòsits que feien els humans en nom seu, donant-li les més estranyes aplicacions i fent-lo significar allò que els vingués més a tomb. Però el Substantiu *Moral*, que estava en un raconet nuant un fil a l'*l*, que se li havia partit en l'anterior batussa, s'hi va presentar, atraent l'atenció de tothom. Es va plànyer que se li enfilaven a les barbes determinats Adjectius adventicis, i conclogué dient que no li agradaven certes companyies, i que més li convenia estar sol; de la qual cosa van riure tot d'altres Substantius fatxendes que no duïen mai menys de sis Adjectius com a servei.

Mentrestant, la *Inquisició*, una velleta que no se sostenia, estava calant foc a una foguera que havia fet amb interrogants usats, pals de *T* i parèntesis trencats, foguera en la qual diuen que volia cremar la *Llibertat*, que voltava per allà donant cops de taló amb moltíssima gràcia i desimboltura. Per un altre costat anava el Verb *Matar*, baladrejant, i tancant el puny amb ràbia, amollava de tant en tant:

—Si em conjugava...!

Sentint-ho, el Substantiu Pau vingué corrents tan de pressa, que entrepussà amb la *u* amb què venia uniformat, i caigué un bac, fent un bon udol.

—Ara vinc —cridà el Substantiu *Art*, que ja feia d'uixer—. Ara vinc a ubicar aquesta una, que és cosa de la meua incumbència.

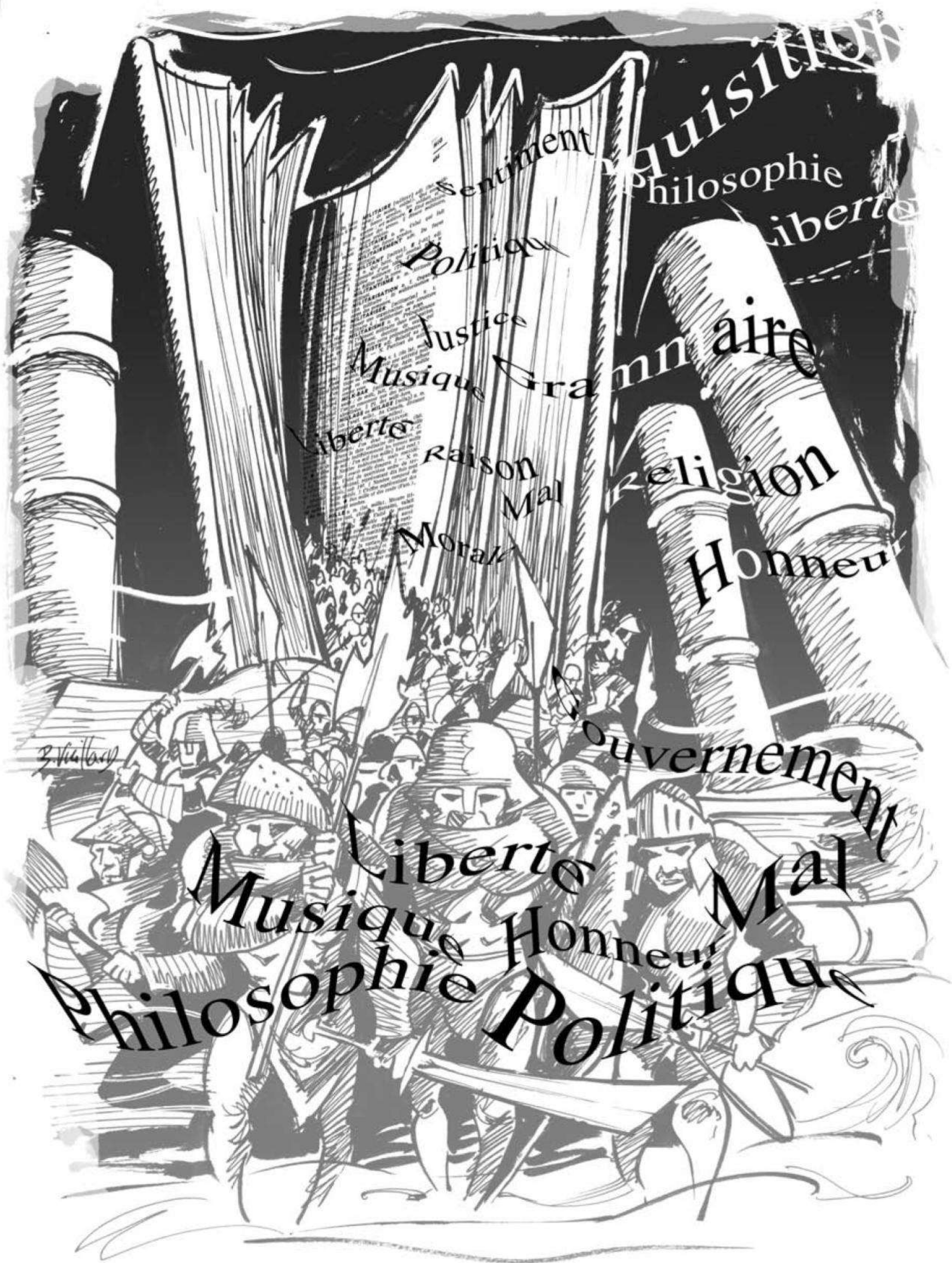
I amb unes comes li unguí la *u* a la *Pau*, que prengué vol i se n'anà a fer tombarelles amb el Substantiu *Canó*, de qui diuen que estava perdudament enamorada.

No van poder, ni el Verb *Ser*, ni el Substantiu *Home*, ni l'Adjectiu *Racional*, posar-hi ordre, entre aquella gent; van comprendre que d'aquella manera serien vençuts en la batalla desigual que haurien d'emprendre amb els escriptors espanyols, i van resoldre tornar a casa. Van donar l'ordre que cadascú entrés a la seua cel·la, i així es va fer, tot i que donà força feina tancar alguns busca-raons, que s'entossudien a esvalotar i fer festes.

N'isqueren prou, de ferits, d'aquest aldarull, que encara són a l'hospital de sang, o sia, *Fe d'errades del Diccionari*. Han determinat aplegar-se de nou per examinar els mitjans per imposar-se a la gent de lletres. S'estan redactant les pragmàtiques, que establiran l'ordre de les discussions. No tingué resultat el pronunciament, per haver emprat el temps els conjurats en debats estèrils i lluites d'amor propi, en comptes d'aplegar-se per combatre l'enemic comú; així és que allò acabà com el Rosari de l'Aurora.

El *Flos Sanctorum* m'assegura que la *Gramàtica* havia enviat al *Diccionari* una ambaixada de gèneres, nombres i casos per veure si a les bones, i sense vessament de sang, s'arreglaven els assumptes trastornats de la *Llengua Castellana*.

MADRID, ABRIL DE 1868



S. Vallée

Liberte
Musique
Philosophie
Honneur
Politique
Gouvernement
Mal

«LA CONJURATION DES MOTS»

PIERRE AUDUREAU
(TRADUCCIÓN)

Prof. De Lengua y Literatura española (Bressuire)

BENOÎT VIEILLARD

Ilustrador

Il était une fois un grand édifice appelé *Dictionnaire de la langue espagnole*, de taille colossale et hors de toute norme qui, au dire des chroniqueurs, occupait le quart d'une table, de celles, destinées à divers usages, que nous voyons dans les maisons des hommes. Si nous devons croire un document ancien trouvé dans un très vieux secrétaire, lorsqu'on rangeait ledit édifice dans les étagères de son propriétaire, la planche qui le soutenait menaçait de se briser, avec de grands risques pour tout ce qu'elle supportait. Il était fait de deux larges murailles de carton, doublées de peau de veau marbrée, et sur la façade, qui était également de cuir, on voyait un grand encadrement avec des lettres dorées, qui annonçaient au monde et à la postérité le nom et la signification de ce grand monument.

A l'intérieur c'était un labyrinthe si merveilleux, que même celui de la Crète ne l'eût pas égalé. Il était cloisonné par pas moins de six cents parois de papier avec leurs numéros, appelées pages; Chaque espace était divisé à son tour en trois corridors, ou couloirs, très grands, et dans ces couloirs se trouvaient d'innombrables cellules, occupées par les huit ou neuf cent mille êtres qui avaient leur logement dans cette très vaste enceinte. Ces êtres s'appelaient les mots.

Un matin, on entendit un grand vacarme de voix, de bruits de pas, d'entrechoquement d'armes, de frôlements de vêtements, d'appels et de hennissements, comme si une armée nombreuse s'était levée et vêtue en toute hâte, se préparant pour une terrible bataille. Et, en vérité, il devait bien s'agir de guerre parce que, peu de temps après, tous les mots du *Dictionnaire*, ou presque, sortirent, avec des armes puissantes et étincelantes, formant un escadron si grand qu'il n'aurait pu tenir dans la Bibliothèque Nationale elle-même. Le spectacle que présentait cette armée était magnifique et surprenant, d'après ce que me raconta le témoin oculaire qui observa le tout depuis une

cachette proche, lequel témoin oculaire était un très vieux *Flos sanctorum*, doublé de parchemin, qui se trouvait sur la même étagère en ce temps-là.

Le cortège avança jusqu'à ce que tous les mots soient hors de l'édifice. Je vais essayer de décrire l'ordre et l'apparat de cette armée, en suivant fidèlement le vrai, scrupuleux et authentique récit de mon ami le *Flos sanctorum*.

Devant ouvraient la marche des hérauts appelés Articles, vêtus de magnifiques dalmatiques et de cottes d'acier très fin; ils ne portaient pas d'armes, mais les écus de leurs seigneurs les Substantifs, qui venaient un peu en retrait. Ceux-ci, en nombre presque infini, étaient si éblouissants et si gaillards que les voir était un pur plaisir. Quelques-uns portaient des armes resplendissantes, du plus pur métal, et des casques sur le cimier desquels ondoyaient des plumes et des festons; d'autres portaient des cottes de cuir très fin, brodées en relief d'or et d'argent; d'autres recouvraient leurs corps avec de longs vêtements talaires, à la façon de sénateurs vénitiens. Ceux-là montaient de puissants chevaux richement harnachés, et d'autres allaient à pied. Quelques-uns semblaient moins riches et moins fastueux que les autres; et on peut même assurer qu'un certain nombre étaient habillés pauvrement, bien qu'on les vît peu, parce que l'éclat et l'élégance des autres les effaçaient presque, et les laissaient dans l'ombre. Auprès des Substantifs se tenaient les Pronoms, qui allaient à pied, soit devant, menant les chevaux par la bride, soit dit en passant, il y avait aussi des Substantifs valétudinaires et décrépits, et quelque-uns semblaient sur le point de mourir. On voyait aussi bon nombre de Pronoms représentant leurs maîtres, qui étaient alités, malades ou paresseux, et ces pronoms allaient sur la même ligne que les Substantifs, comme s'ils en avaient eu le rang. Inutile de dire qu'il y en avait des deux sexes; et les dames chevauchaient avec autant de grâce que les hommes, et elles maniaient même les armes avec autant d'aisance qu'eux.

Derrière venaient les Adjectifs, tous à pied, et ils étaient comme des serviteurs ou satellites des Substantifs, parce qu'ils portaient leurs armes à côtes d'eux, attentifs à leurs ordres pour les exécuter. C'était bien connu qu'aucun chevalier Substantifs ne pouvait faire quelque chose convenablement sans l'aide de son bon écuyer de l'honorable famille des Adjectifs: mais ceux-ci, en dépit de la force et du sens qu'ils prêtaient réduits à rien. Leurs ornements et leurs habits étaient brillants et recherchés, de couleurs vives et de formes très précises; et on pouvait observer que lorsqu'ils s'approchaient de leur maître, celui-ci prenait leur couleur et leur forme, se trouvant transformé à l'extérieur, même si son fond restait la même.

A quelque dix aunes de distance venaient les Verbes, qui étaient les seigneurs les plus étranges et les plus merveilleux que la fantaisie puisse concevoir.

Il n'est pas possible de connaître leur sexe, ni de mesurer leur taille, ni de dépeindre leurs traits, ni de calculer leur âge, ni de les décrire avec précision et exactitude. Il suffit de savoir qu'ils s'agitaient beaucoup et dans tous les sens, et aussi vite ils s'en allaient vers l'arrière que vers l'avant, et ils se groupaient par deux pour aller ensemble. Ce qu'il y a de sûr, d'après ce que m'assura le *Flos sanctorum*, c'est que sans ces personnages on



ne faisait rien comme il se doit dans cette République, et quoique les Substantifs fussent très utiles, ils ne pouvaient rien faire par eux-mêmes, et ils étaient comme des instruments aveugles lorsqu'un seigneur Verbe ne les dirigeait pas. Derrière ceux-ci venaient les Adverbes, qui avaient des allures de marmitons; c'est que leur travail consistait à préparer les repas des verbes et à les servir en tout. On dit qu'ils étaient parents avec les Adjectifs, comme l'accréditaient de très vieux parchemins généalogiques, et il y avait même des Adjectifs qui tenaient en commission la place d'Adverbes, ce pour quoi il suffisait de leur ajouter une queue ou appendice qui disait: *ment*.

Les Prépositions étaient des naines, et elles ressemblaient plus à des choses qu'à des personnes, se déplaçant automatiquement: elles allaient à côté des Substantifs pour porter un message à quelque Verbe, ou vice-versa. Les Conjonctions allaient de tous côtés, semant la pagaille; et particulièrement l'une d'entre elles, appelée *que*, était l'ennemi en personne et les embrouillait et perturbait tous, parce qu'elle indisposait un seigneur Verbe, et parfois elle bouleversait ce que celui-ci disait, modifiant complètement le sens. Derrière le tout allaient les Interjections, qui n'avaient pas de corps, mais seulement une tête, avec une grande bouche toujours ouverte. Elles ne se liaient à personne, et se déplaçaient toutes seules et bien que peu nombreuses, elles savent se faire valoir.

De ces mots, quelques-uns étaient très nobles, et portaient sur leurs écus de délicates devises, par lesquelles on prenait connaissance de leur ascendance latine ou arabe; d'autres, sans aucun lignage dont s'enorgueillir, étaient tout nouveaux, plébétiens ou à peu près. Les nobles les traitaient avec mépris. Il y en avait aussi qui étaient là au titre d'émigrés de France, attendant le moment d'acquérir leur nouvelle nationalité. D'autres, par contre, indigènes jusqu'à la moelle des os, tombaient de pure vieillesse, et gisaient dans des coins, même si les autres étaient pleins de respect pour leurs rides; et il y en avait qui étaient si pétulants et prétentieux, qu'ils méprisaient les autres en les regardant avec arrogance.

Ils arrivèrent à la place de l'Estante et l'occupèrent d'une extrémité à l'autre. Le verbe *tre* fit une espèce d'estrade ou tribune avec deux points d'exclamation et quelques virgules qui traînaient par là et monta dessus, avec l'intention d'haranguer la foule; mais un Substantif très turbulent et bavard, appelé *Homme*, lui coupa la parole et, montant sur les épaules de ses aides de camp, les sympathiques Adjectifs *Rationnel et Libre*, salua la foule en enlevant son *H*, qui le couvrait comme un chapeau, et il commença à parler à peu près en ces termes.

—Messieurs: l'audace des écrivains espagnols a irrité nos esprits, et nous devons leur infliger un châtement juste et immédiat. Il ne leur suffit plus d'introduire dans leurs livres de la contrebande française, au grand détriment de la richesse nationale, mais lorsque par hasard ils nous utilisent, ils inversent notre sens et nous font dire le contraire de ce que nous voudrions. (*Bien, bien.*) Notre noble origine latine ne sert à rien pour que ces écrivains respectent notre signification. On nous défigure d'une façon qui provoque horreur et douleur. Aussi, permettez-moi de céder à l'émotion, parce que les larmes jaillissent de mes yeux et je ne peux réprimer mon désarroi. (*Applaudissements fournis.*)



L'orateur sécha ses larmes avec la pointe du *e*, qui lui servait de basque, et il se préparait à continuer, lorsque la rumeur d'une dispute, qui s'était élevée tout près, attira son attention.

C'était que le Substantif *Sens* administrait des gifles à l'Adjectif *Commun*, et lui disait: —Chien, arrogant et sale vocable, à cause de toi on me harcèle et on m'utilise comme garde-fou contre toute sorte de sottises. Dès que le premier écrivain venu ne comprend pas le moindre mot d'une science, il se protège avec le *Sens Commun* et il lui semble aussitôt qu'il est le plus savant de la Terre. Va-t-en loin de moi, Adjectif noir et pestiféré, ou je te jure que tu ne sortiras pas vivant de mes mains.

Et, en disant cela, le *Sens* brandit le *s* et, s'en servant pour frapper son écuyer, il laissa celui-ci dans un tel état qu'il fallut lui mettre un bandage sur le *o* et un emplâtre sur les côtes des *m*, parce que des flots de sang s'écoulaient de sa blessure.

—Paix, messieurs —dit un Substantif Féminin appelé Philosophie, qui apparut au milieu du tumulte, avec une coiffe blanche de duègne. Mais dès qu'un autre mot appelé *Musique* le vit, il se jeta sur lui et commença à lui arracher les cheveux et à lui donner des coups de pied, en criant de cette façon:

—Voyez le scélérat, le crétin, le fou, ne veut-il pas m'emmener enchaîné avec une Préposition, disant que j'ai de la philosophie? Je n'ai que de la Musique, frère; Laissez-moi en paix, et pourrissez de vieillesse en compagnie de l'*Allemande*, qui est une autre vieille folle.

—Au diable avec ton tintamarre —dit la Philosophie, en arrachant à la *Musique* le plumet ou accent qu'elle portait très marqué sur le *i*; ôte-toi de là, tu n'es bonne à rien et tu ne sers que de passe-temps puéril.

Doucement, messieurs —cria un Substantif, grand, efflanqué, maigrichon et à moitié phtisique, appelé le *Sentiment*—. Voyons voir, madame Philosophie, cessez de dire ces choses à mon frère, sinon il faudra que nous nous expliquions. Tenez-vous tranquille et ne vous mêlez pas de ce qui ne vous regarde pas, parce que nous avons tous notre linge sale, et si j'expose le vôtre, il ne sortira pas propre d'une simple lessive.

—Voyez ce morveux —dit la *Raison*, qui se promenait par là en linge de corps et un tantinet ébouriffée—. Qu'en serait-il de ces imbéciles, sans moi? Ne vous disputez pas, et chacun à sa place, parce que si je me fâche...

—Cela ne se produira pas —dit le Substantif *Mal*, qui se mêlait toujours de tout.

—Qui vous a donné voix au chapitre, monsieur *Mal*? Allez-vous-en en enfer, vous êtes de trop dans le monde.

—Non, messieurs; pardonnez-moi, je vais mieux que bien. J'étais un peu fatigué; mais depuis que j'ai pris ce laquais, qui maintenant prend soin de moi, je me refais une santé.

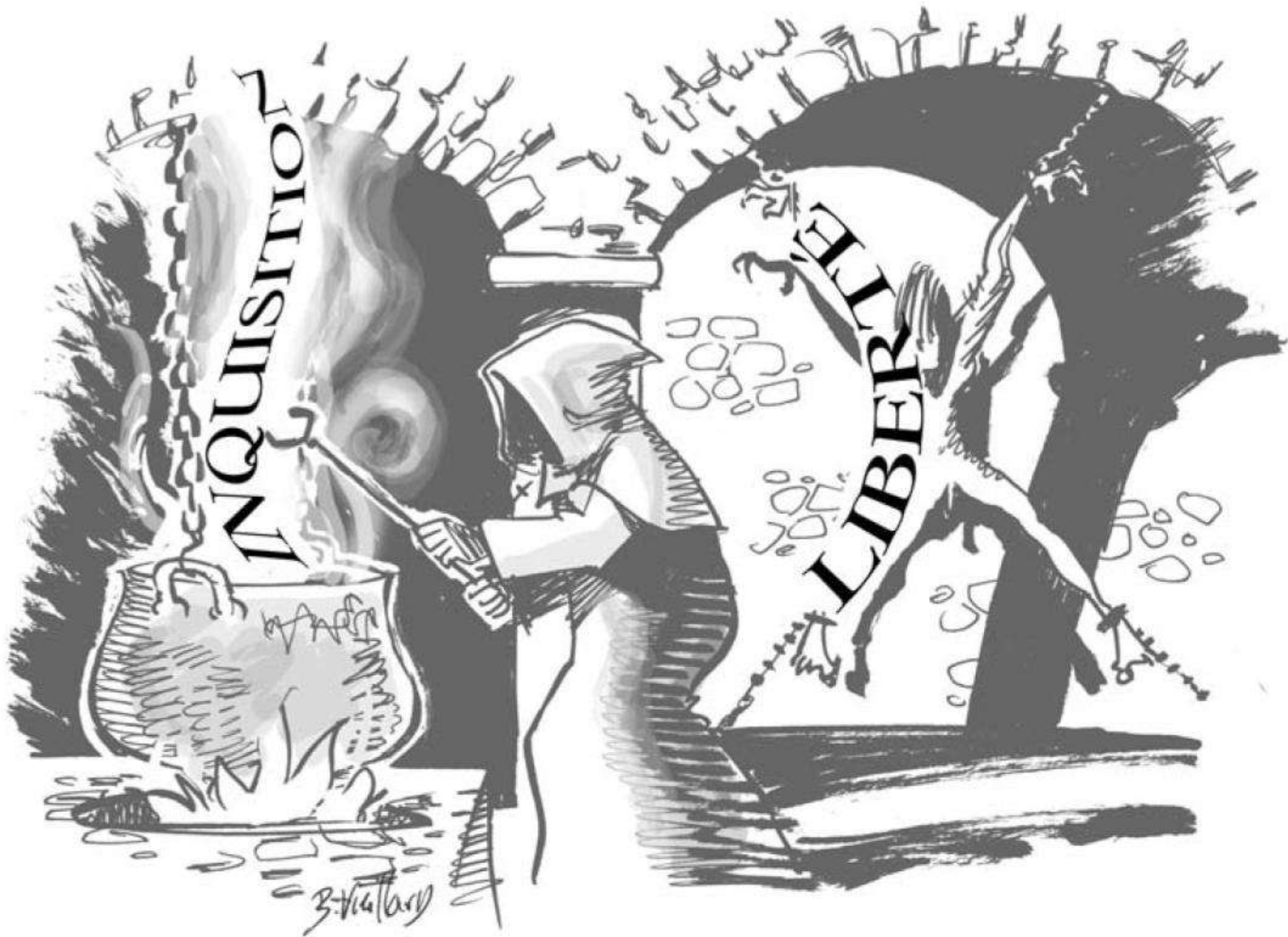
—Et il montra un laquais, qui était l'Adjectif *Nécessaire*.

—Enlevez —la d'ici, ou je la tue —criait la *Religion*, qui en était venue aux mains avec la *Politique*—; enlevez-la d'ici, elle a usurpé mon nom pour dissimuler dans le monde ses ruses et ses intrigues.

—Ça suffit avec ces insinuations. Un peu d'ordre! —dit le Substantif *Gouvernement*, qui s'avança pour rétablir la paix.

—Laissez-les se déchirer, frère —observa la *Justice*—; laissez-les se déchirer, vous savez bien qu'elles enragent de se voir ensemble. Essayons de ne pas nous crêper le chignon nous aussi, et que la fête continue.





Pendant que se déroulait tout cela, un Substantif alerte se présenta, revêtu d'armes brillantes et portant un écu avec des figures étranges et une devise d'argent et d'or. Il s'appelait l'*Honneur*, et il venait se plaindre des innombrables sottises que les hommes faisaient en son nom, lui donnant les applications les plus bizarres et lui faisant signifier ce qui leur convenait le mieux. Mais le Substantif *Morale*, qui était dans un coin, en train d'attacher à un fil son *l*, qui s'était brisé dans la bagarre antérieure, s'avança, attirant l'attention générale. Il se plaignit que certains Adjectifs arrivistes ne lui manifestaient plus aucun respect et il termina en disant que certaines compagnies ne lui plaisaient pas, et qu'il serait préférable pour lui d'aller seul; de quoi se moquèrent beaucoup d'autres Substantifs poseurs, qui n'avaient jamais moins de six Adjectifs à leur service.

Pendant ce temps, l'*Inquisition*, une petite vieille qui ne tenait pas debout, mettait le feu à un bûcher qu'elle avait préparé avec des points d'interrogation usés, des barres de *T* et des parenthèses brisées, bûcher sur lequel on dit qu'elle voulait brûler la *Liberté*, qui marchait dans le secteur à grandes enjambées avec énormément de grâce et de désinvolture. D'un autre côté se trouvait le Verbe *Tuer*, poussant de grands cris et, fermant le poing avec rage, il disait de temps en temps:

—Si je me conjugue...!

—En entendant cela, le Substantif *Paix* vint en courant tellement vite, qu'il trébucha sur le *x* dont il était chaussé et tomba de tout son long, faisant une chute spectaculaire.

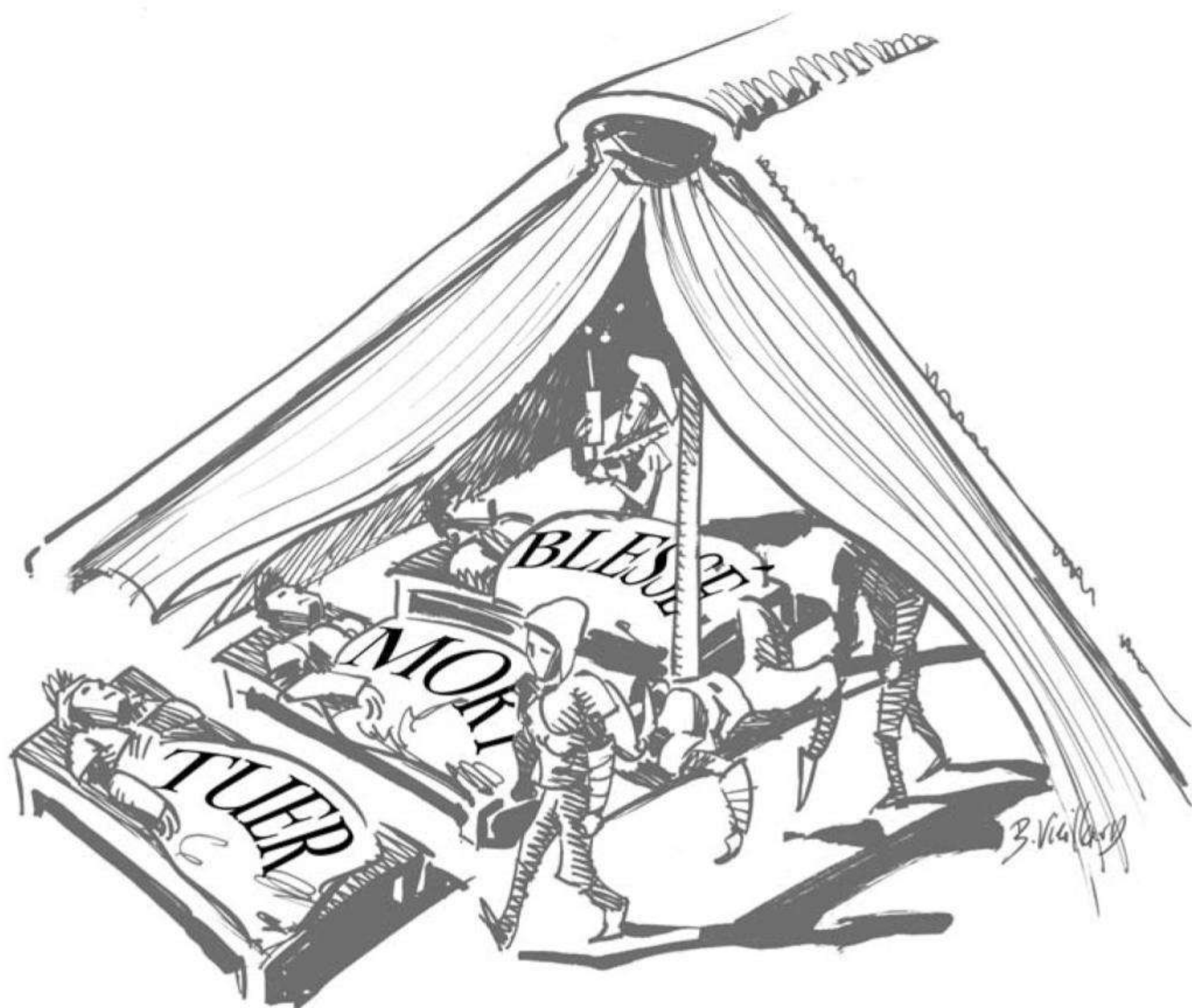
—Je viens —cria le Substantif *Art*, qui s'était fait cordonnier—; Je vais réparer cette chaussure, c'est une affaire de ma compétence.

Et avec quelques virgules il cloua le *x* à la *Paix*, qui prit son envol et s'en alla faire des cabrioles devant le Substantif *Homme*, ni l'Adjectif *Rationnel* ne pouvant ramener ces gens à l'ordre, et comprenant que de cette façon ils allaient être vaincus dans la bataille inégale qu'ils devraient livrer aux écrivains espagnols, ils décidèrent de s'en retourner à la maison. Ils donnèrent l'ordre à chacun de rentrer dans sa cellule, et ainsi fut-il fait, même s'il en coûta de renfermer quelques perturbateurs, qui s'acharnaient à entretenir le désordre et à jouer les fantômes.

Ce tumulte laissa un certain nombre de blessés, qui sont encore dans l'hôpital de campagne, c'est-à-dire la *Fe de erratas du Dictionnaire*. Ils ont décidé de se réunir de nouveau pour étudier les moyens de s'imposer aux gens de lettres. On est en train de rédiger les pragmatiques, qui établiront l'ordre des débats. Le pronunciamiento n'a pas donné de résultats, parce que les conjurés ont perdu leur temps en discussions inutiles et en luttes d'amour propre, au lieu de s'unir pour combattre l'ennemi commun; si bien que cette affaire s'est terminée en eau de boudin.

Le *Flos sanctorum* m'assure que la *Grammaire* avait envoyé au *Dictionnaire* une ambassade de genres, nombres et cas pour voir si par des accords, et sans effusion de sang, on pouvait trouver une solution à la situation perturbée de la *Langue Espagnole*.

MADRID, AVRIL, 1868



«LA PLUMA EN EL VIENTO O EL VIAJE DE LA VIDA POE...»¹

INTRODUCCIÓN

Sobre el apelmazado suelo de un corral, entre un cascarón de huevo y una hoja de rábano, cerca del medio plato donde bebían los pollos y como a dos pulgadas del jaramago que se había nacido en aquel sitio sin pedir permiso a nadie, yacía una pequeña y ligerísima pluma, caída, al parecer, del cuello de cierta paloma vecina, que diez minutos antes se había dejado acariciar, ¡oh femenil condescendencia!, por un Don Juan que hacía estragos en los tejados de aquellos contornos.

El corral era triste, feo y solitario. Desde donde estaba la pluma no se veía otra cosa que la copa de algunos castaños plantados fuera de la tapia; el campanario de la iglesia, con su remate abollado; a manera de sombrero viejo; la vara enorme y deslucida de un chopo inválido y casi moribundo, y las tejas de la casa adyacente, que en días de temporal regaban con abundante lloro el corral y la huerta. La vid, la zarza trepadora y la madreselva apenas cubrían entre las tres toda la extensión de la tapia, erizada de vidrios rotos en su parte superior, que servía de baluarte inexpugnable contra zorras y chicuelos.

A esto se reducía el paisaje, amén del inmenso y siempre hermoso cielo, tan espléndido de día como imponente y misterioso de noche.

La pluma (¿por qué no hemos de darle vida?) yacía, como dijimos, en compañía de varios objetos bastante innobles, propios del lugar y constantemente expuesta a ser hollada por la bárbara planta de los gansos, de los pollos y aun de otros animalejos menos limpios y decentes que tenían habitación en algún lodazal cercano.

No hay para qué decir que la pluma debía de estar muy aburrida; pues suponiendo un alma en tan delicado, aéreo y flexible cuerpo, la consecuencia es que esta alma no podía vivir contenta en el corral descrito. Por una misteriosa armonía entre los elementos constitutivos de aquel ser, si el cuerpo parecía un espectro de materia, el alma había sido creada para volar y remontarse a las alturas, elevándose a la mayor distancia posible sobre el suelo, en cuyo fango jamás debieran tocar los encajes casi imperceptibles de su sutil vestidura. Para

¹ Perdón, oh lector!: iba a cometer la irreverencia de llamar a esto *Poema*.

esto había nacido ciertamente; pero en ella, como en nosotros los hombres, la predestinación continuaba siendo una vana palabra. Estaba la pobre en el corral, lamentando su suerte, con la vista fija en el cielo, sin más distracción que ver agitados por el viento los blancos festones de su ropa inmaculada, y diciendo en la ignota lengua de las plumas: «No sé cómo aguanto esta vida fastidiosa. Más valdría cien veces morir.»

Otras muchas cosas igualmente tristes dijo; pero en el mismo instante una ráfaga de viento, que puso en conmoción todas las pajas y objetos menudos arrojados en el corral, la suspendió, ¡oh inesperada alegría!, alzándola sobre el suelo más de media vara. Por breve espacio de tiempo estuvo fluctuando de aquí para allí, amenazando caer unas veces y remontándose otras, con gran algazara de los pollos, quienes al ver aquella cosa blanca que se paseaba por los aires con tanta majestad, iban tras ella aguardándola en su caída, con la esperanza de que fuera algo de comer. Pero el viento sopló más recio, y haciendo un fuerte remolino en todo el recinto del corral, la sacó fuera velozmente. Cuando ella se vió más alta que la tapia, más alta que la casa, que los castaños, que la cúspide del chopo, tembló toda de entusiasmo y admiración. Allá arribita, el viento la meció, sosteniéndola sin violentas sacudidas: pareció balancearse en visible hamaca o en los brazos de algún cariñoso genio. Desde allí, ¡qué espectáculo! Abajo, el corral con sus inquietos pollos escarbando sin cesar, la huerta, la casa, los castaños, el chopo, ¡qué pequeño lo que antes parecía tan grande! Después, toda la extensión del hermoso valle poblado de casas, de árboles, de flores, de ganados; a lo lejos, las montañas con sus laderas cubiertas de bosques, sus eminencias rojizas y azules y sus cúspides encaperuzadas con una blancura en la cual nuestra viajera creyó ver enormes montes de plumas; encima, el cielo sin fin, el sol de la mañana dando vivos colores a todo el paisaje, garabateando el agua con rayos de luz, produciendo temblorosos reflejos en el follaje de los olmos, y reverberando en las sementeras pajizas, salpicadas aquí y allí de manchas de amapolas. ¡Esto sí que es vivir! ¡Tremenda cosa sería caer otra vez en el corral!

La pluma, en el colmo de su regocijo, no halló medio mejor de expresarlo que dando vueltas sobre su eje, para que se orearan bien sus miembros húmedos y ateridos: se bañó en el sol, y se esponjó, ahuecando con cierta vanidad los flecos diminutos de que se componía su cuerpo. El sol penetraba por entre los mil intersticios de aquel encaje prodigioso, y nuestra viajera se vio vestida de hilos de cristal más tenues que los que tienden las arañas de rama en rama, y cubierta de diamantes, esmeraldas y rubíes que variaban de luces a cada movimiento, y tan menudos, que los granos de arena parecían montañas a su lado.

Extender la vista por el valle, por las montañas, por el horizonte, y querer recorrerlo todo hasta el fin, fue en la pluma obra de un momento. Su estupor y alborozo no tenía límites, y si al pronto la sorpresa la mantuvo en aquella altura, divagando, sin apartarse de su situación primera, después, serenada un poco y sintiendo en su pecho el fuego del entusiasmo, se lanzó en el inmenso espacio en brazos del geniecillo. Desaparecieron corral, casa, aldea; la torre de la iglesia, como gigante despavorido, caminaba también en grandes zancajos hasta perderse de vista. En la agitación de aquel vuelo vertiginoso, la pluma subía a veces a

tanta altura, que apenas podía distinguir los objetos; otras descendía hasta rozar con la tierra, y contemplaba su imagen fugitiva en la superficie verdosa de los charcos. A veces se remontaba tanto, que parecía confundirse con las nubes y perderse en los inmensos océanos del espacio; a veces descendía tanto, que casi casi tocaba a la tierra, y en su lenguaje ignoto decía al viento: «Bájame un poco, amigo, que me mareo en estas alturas», o «Levántame, por favor, amiguito, que voy a caer en ese lodazal».

El viento, dócil vehículo, la subía y la bajaba, según su deseo, andando siempre, y pasaban valles, ríos, montes, colinas, pueblos, sin parar nunca. En su viaje, la pluma no cesaba de admirar cuanto veía. Los pájaros pasaban cantando junto a ella; las mariposas se detenían, mirándola con asombro, no acertando a comprender si era cosa viva o un objeto arrastrado por el viento. Cuando iban cerca de tierra, y pasaban rozando por encima de zarzales y plantas espinosas, creeríase que todas las púas se erizaban como garras para cogerla, y al volar por encima de un charco, los gansos de la orilla volvían de medio lado la cabeza mirándola, y con la esperanza de verla caer, corrían graznando tras ella.

—Súbeme, amiguito —gritaba—, para no oír a estos bárbaros.

CANTO PRIMERO

Y subían hasta lo alto de la montaña; pasaban la divisoria, y recorrían otro valle, y así todo el camino, sin detenerse nunca. Tanto anduvieron, que la pluma, sintiendo satisfecha su curiosidad, se arremolinó, dió varias vueltas sobre sí misma, y dijo al genio que la conducía: «¿Sabes que hemos corrido bastante? ¿No convendría elegir sitio para descansar un rato? ¡Ay, amigo! Aunque deseaba salir del corral, recorrer el mundo, puedes creer que lo que a mí me gusta es la vida tranquila y reposada. Por un instante pensé que la felicidad es volar de aquí para allí, viendo cosas distintas cada minuto, y recibiendo impresiones diferentes. Ya me voy convenciendo de que es mejor estarse una quietecita en un paraje que no sea tan feo como el corral, viviendo sin sobresalto ni peligro. Allí veo, cerca del río, unos grandes árboles, que me parecen el lugar más hermoso que hemos encontrado en nuestro viaje.»

Acercáronse y vieron, efectivamente, que a la sombra de aquellos árboles había el sitio más apetecible y delicioso que podría ambicionar una pluma para pasar sus días. Césped finísimo cubría el suelo, el río cercano corría con mansa corriente, ni tan rápida que arrasara y revoliera la tierra de las verdes márgenes, ni tan pausada que se enturbiaran sus aguas; fácil era contar todas las piedrecillas del fondo; mas no la muchedumbre de peces que divagaban por su transparente cristal. Las ramas de los árboles, cerniendo la viva luz del sol, mantenían en templada penumbra el pequeño prado; y de allí habían huido todos los insectos importunos y sucios, así como todas las aves impertinentes y casquivanas. Los pocos seres que allí estaban de paso y con residencia fija, eran lo más culto y distinguido de la Creación: insectos vestidos de oro y condecorados con admirables pedrerías; aves senti-

mentales y discretas que cantaban sus amores en cortesano estilo, y sólo a ciertas horas de la mañana o de la tarde. Era el mediodía, y todas callaban en lo alto de las ramas, entreteniéndose el espíritu en abstractas meditaciones.

—¡Fresco y bonito lugar es este! —dijo la pluma erizándose de entusiasmo al verse allí—. Aquí quiero pasar toda mi vida, toda, toda, lo repito con seguridad completa de no variar de propósito.

Vagaba a la sombra de los árboles, resbalando sobre el fresco césped, cuando vio que se acercaba una pastora, guiando dos docenas de ovejas, con alguno que otro cordero, y un perro que les servía de custodia y compañía. La pastora se ocupaba, andando, en tejer una corona de flores que traía en la falda, y era tanta su hermosura, donaire y elegancia, que la pluma se quedó absorta.

Sentóse la joven, y la pluma, remontándose de nuevo por los aires, empezó a dar vueltas en torno suyo, admirando de cerca y de lejos, ya la blancura de cutis, ya la expresión y brillo de los ojos, ya los cabellos negros, ya sus labios encendidos, todas y cada una de las perfecciones de tan ejemplar criatura.

—Aquí me he de estar toda la vida —exclamaba la viajera en su enrevesado idioma—. Esto sí que es vivir. Nunca me cansaré de mirarla, aunque viva mil años. ¡Qué bien he hecho en establecerme aquí ..., y qué gran cosa es el amor! Gracias a Dios que he encontrado la felicidad. ¡Cuán dulcemente se pasa el tiempo mirándola, ahora y después y siempre! ¿Qué placer iguala al de pasar rozando sus cabellos, y acariciarle la frente con mis flequitos? ¿Qué mayor ambición puedo tener que dejarme resbalar por su cuello hasta escurrirme... qué sé yo dónde, o esconderme entre su ropa y su carne para estarle allí haciéndole cosquillas *per saecula saeculorum*? Esto me vuelve loca..., y de veras que estoy loca de amor. Aquí, y sin apartarme de ella un instante, he de pasar toda la vida.

La pluma volaba y revolaba alrededor de la pastora, hasta que fue a posarse sutilmente sobre su hombro, y en él hizo mil morisquetas y remilgos con sus flecos. Vio la muchacha aquel objeto blanco, que al principio juzgó ser cosa menos delicada caída de las ramas del árbol, y tomándola, la estrujó entre sus dedos y la arrojó lejos de sí con indiferencia desdeñosa. Un rato después convocó a su rebaño y se fue.

Mucho tardó nuestra infortunada viajera en volver de su desmayo. Al abrir los ojos, en vano buscó el objeto de su tierna pasión; reconociendo el sitio, sacudió sus encajes magullados y rotos, y dio al viento sus quejas en esta forma:

—¡Ay vientecillo, sácame de aquí, por las ánimas benditas; levántame, que me muerdo de tristeza! Quiero correr otra vez, pues ahora comprendo que la felicidad no existe en lo que yo creía. ¡Buena tonta he sido! El amor no es más que fatigas y dolores. Basta de amor, que harto conozco ya lo que trae consigo. Volemos otra vez y vamos a donde tú quieras, amiguito. De veras te digo que me cargan estos árboles y este río; estoy ya hasta la corona de céspedes, prados, arroyos y pajarillos. Démonos una vueltecita por esos mundos. Levántame; quiero subir hasta las nubes... Eso es; así me gusta; súbeme todo lo que puedas. Mira, allí a lo lejos se alcanza a ver una casa que ha de ser muy grande: ¿ves cómo

brilla a los rayos del sol, cual si fuese de plata, y a su lado hay otra y otra, muchas, muchísimas casas? Sin duda aquello es lo que llaman una ciudad. Eso es lo que yo deseo ver. Gracias a Dios que encuentro lo que me gusta. Vámonos derechos allá, y dejémonos de montes y valles, que son lugares impropios para este genio mío... Ya, ya se ve de cerca la ciudad. En aquel magnífico palacio que vimos primero nos hemos de meter. Corre, corre más, que me parece que no llegamos nunca.

CANTO II

Pronto se hallaron muy cerca de un soberbio palacio de mármol, tan grande y bello, que hasta el mismo genio misterioso que conducía a nuestra amiga se quedó absorto ante tanta magnificencia. Oíanse por allí algazaras como de baile o festín, y músicas sorprendentes. Flotaban banderas en los minaretes y azoteas, y por las ventanas se veía discurrir la gente alegre y bulliciosa.

—Adentro, amiguito —dijo la pluma—; colémonos por este balcón que está de par en par abierto.

Así lo hicieron, encontrándose dentro de una gran sala en la cual había hasta 100 personas sentadas alrededor de vasta mesa, llena de ricos manjares y adornada de flores, todo puesto con arte y soberana magnificencia. Era igual el número de hombres al de mujeres; y si entre aquéllos los había de distintas edades, éstas eran todas jóvenes y hermosas. Los criados vestían riquísimos trajes, y un sinfín de músicos tocaban armoniosas sonatas en lo alto de una gran tribuna.

Los convidados estaban tendidos sobre cojines cubiertos de vistosos tapices; ellas adornadas con flores, y tan ligera y graciosamente vestidas, que su hermosura no podía menos de aparecer realzada con atavíos tan indiscretos. Las carcajadas, las voces y la música, impresionando el oído; el aroma de las flores y el olor aperitivo de las comidas y licores, hiriendo el olfato; la viveza de las miradas, la variedad de colores, afectando la vista, producían en aquel recinto una fascinación que habría dado al traste con la fortaleza de todos los ermitaños de la Tebaida.

La pluma, divagando por la bóveda del salón, sintió que desde la sala subían a acariciar sus sentidos los dulces vapores de la mesa, y se embriagaba con la fragancia de los vinos, escanciados sin cesar en copas de oro. Su entusiasmo y alegría no tenían límites, y la lengua se le soltó de tal modo, que no cesó de hablar en todo el día; diciendo a su compañero y conductor:

—Esto sí que es delicioso, amiguito; esto sí que es vivir. ¡Bien te decía yo que aquí había de encontrar la felicidad; bien me lo anunciaba el corazón! Me están volviendo tarumba las emanaciones de esas aves, de esas especias, de esas frutas, de esos licores que parecen llevar en sí gérmenes de vida y nos infunden aliento y júbilo. Repara en la incitante belleza de esas mujeres: ¡qué miradas!, ¡qué senos!, ¡qué admirable configuración de

sus cuerpos!, ¡qué encantadora risa en sus labios! Pero ¿no te vuelves loco como yo? Aquí he de estar toda la vida, ¿sabes? No hay duda que la vida es el placer, y buenos tontos serán los que se anden por ahí discurriendo insulsamente por montes y valles. ¡Y yo fui tan imbécil que vi la felicidad en el amor insípido que me inspiró aquella pastora! ¡Qué fácilmente nos equivocamos!... Pero ya he conocido mi error, y tengo la seguridad de no equivocarme más. Es que ya voy teniendo mucha experiencia, no te creas, y de aquí en adelante ya sé lo que tengo que hacer. Gracias a Dios que encontré lo definitivo: aquí, aquí hasta que me muera. ¡Qué placer, y qué embriaguez, y qué mareo tan delicioso! ¡Sublime es esto, y cuán desgraciados los que no lo conocen!

La comida avanzaba, y la locura de los comensales tocaba su límite: las ánforas habían dado ya su última ofrenda de vino; los convidados las habían hecho llenar de nuevo, y hasta las mujeres, aturdidas, o gritaban como furias o callaban con perezoso recogimiento.

La pluma se sintió también atontada: empezó a dar vueltas y más vueltas en el aire, hasta que poco a poco perdió la conciencia de lo que allí ocurría. Conservando un resto de vago conocimiento, sintió que las voces se alejaban; que caían los muebles; que se rompían con estrépito los vasos; que callaban los músicos; que, obscurecido el sol, lo sustituía una débil claridad de antorchas; que éstas se extinguían después; que todo quedaba en silencio. Entonces se sintió caer, abandonada en su misterioso genio amigo; vio las flores marchitas y pisoteadas por el suelo, los restos de la comida arrojados en desorden y exhalando repugnante olor; todo revuelto y disperso, y ningún ser vivo en la sala. En su desmayo juzgó que pasaban lentamente horas y más horas, que luego amanecía, y que por fin alguien daba señales de vida en aquel palacio, ayer del regocijo y hoy de la tristeza. Los pasos se acercaban, y manos desconocidas intentaron poner en orden los restos del festín. Luego se sintió arrastrada violentamente a impulsos de un objeto áspero; abrió los ojos, ya con la cabeza despejada, y vio que era impelida por una escoba. La barrían juntamente con multitud de objetos despreciables, ajados, repugnantes y pestíferos: hojas de flores pisoteadas, pedazos de cristal aún mojados en vino, huesos de frutas aún cubiertos de saliva, cortezas de pan, espinas de salmón con alguna hilacha de carne, una cinta manchada de salsa, fresas espachurradas, entre las cuales lucía un alfiler teñido del zumo rojizo y que semejaba el puñal de un asesino, piltrafas de jamón, cascaritas de hojaldre y algunos ojos de pescado que, aún fijos a sus rotas cabezas, parecían contemplar con asombro y terror semejante espectáculo.

Entre estos objetos, rodando todos en tropel, fue nuestra pluma empujada por la escoba hasta parar a un gran cesto, de donde la arrojaron a un corral mil veces más inmundo que aquel de donde había salido. Al verse entre tanta basura magullada, rota, sucia, oliendo a vino, a especias, a grasa, a saliva, empezó a lamentarse con estas patéticas frases:

—¡Ay vientecillo de mi alma, levántame y sácame de aquí, por Dios y todos los santos! Me muero en este montón de inmundicia; yo quiero ser libre y pura como antes. A fe que te has lucido, plumita. ¡Qué error tan grosero! En buena parte has venido a concluir aquella brillante jornada de placer y felicidad. Que no me digan a mí que el placer

lleva consigo otra cosa que degradaciones, bajezas, dolores y miserias. ¡Por un ratito de gozo, cuánta amargura! Y gracias a Dios que he salido con vida. Afortunadamente no seré yo quien vuelva a caer.

Sácame de aquí, amigo, así te dé Dios todos los reinos de la tierra y del mar; sácame o me muero en esta podredumbre.

El geniecillo la levantó con rapidez a grandísima altura, y allá arriba se ahuecó toda, llena de contento para purificarse y orear su cuerpo. Apartó la vista del palacio y de la ciudad, y ambos siguieron luego su camino sin saber adónde iban.

—Ni los ampos tranquilamente fastidiosos, ni los palacios, que son mansión del hastío, me hacen a mí maldita gracia —decía la pluma—. Por fuerza hemos de encontrar pronto lo que cuadra a mi genio. ¿Ves? O yo me engaño mucho, o aquel gentío que ocupa la llanura que tenemos delante nos va a detener allí con el espectáculo de algún acto sublime. Vamos pronto, que ya siento viva curiosidad. Y yo no sé lo que son ejércitos o lo que allí se divisa son dos que van a encontrarse y a reñir. ¡Sublime acontecimientos! ¡Bendito sea Dios, que nos ha deparado ocasión de presenciar una batalla! He aquí una cosa que me entusiasma, Mi pirro yo por las batallas. ¡La gloria! Te digo que se me va la cabeza cuando hablo de esto. Tarde ha sido amigo; pero al fin he encontrado la norma de mi destino. Mira, ya van a empezar. Coloquémonos encima de aquellos que parecen ser los caudillos de uno de los dos ejércitos, y veamos la que se va a armar aquí.

CANTO III

Efectivamente: dos grandes y poderosas huestes iban a chocar en aquella planicie. ¿A qué describir el brillo de las armas, las empresas de los escudos, el ardor de los combatientes, el relinchar de los corceles y demás accidentes de la empeñada refriega? La pluma palpitando de emoción, vio los primeros encuentros, y no apartaba los ojos del parecía ser rey del ejército por quien más tarde se decidió la victoria. El tal rey llevaba un casco de oro, armadura de bruñido acero y oprimía los lomos de soberbio caballo tordo. Ninguno le igualaba en furor y osadía, razón por la cual su gente, entusiasmada con tal ejemplo, arrollaba a los contrarios cual si fuesen manadas de carneros.

Nuestra viajera no sabía cómo expresar su frenético alborozo ante la sublime tragedia.

—¡La gloria! ¡Qué gran cosa es la gloria! —exclamaba, siguiendo lo más cerca posible al rey victorioso—. Estoy en mi centro: esta es la vida, esto es lo que cuadra a mi genio, esto es la felicidad; gracias a Dios que he encontrado lo que quería. ¡Y fui tan imbécil que perdí el tiempo en frívolas amores y en livianos placeres! ¡La verdad es que se equivoca una tontamente! Pero ya voy teniendo experiencia, y no me equivocaré más. La gloria es lo que más enaltece el alma, Mira amiguito mío, cómo vencen los de aquí. Ya van los otros en retirada. ¡Grande y poderoso rey! Daría la mitad de mi vida por ponerme encima de su casco, de aquel áureo yelmo, ante cuya cimera se inclinarán con pavora todos los monarcas y nacio-

nes de la tierra. Vamos, esto me enajena. ¿No oyes cómo crujen las armas, cómo relinchan los caballos y cómo blasfeman los combatientes, encendidos en marcial coraje? ¡Gloriosa muerte la de unos, y gloriosísima victoria la de otros!

Ésta fue decisiva para el rey del áureo casco y del caballo tordo. Su ejército triunfante venció en veloz carrera al enemigo, y la pluma siguió la triunfal marcha revolteando sobre la cabeza del héroe. Corrían sin fatigarse hasta que llegó la noche. Luego se detuvieron satisfechos de haber aniquilado en su fuga al ejército contrario. Acamparon los vencedores, se armó la tienda del rey, preparósele comida y lecho; y en aquella hora de reflexión y de reposo, pasada la exaltación primera, hasta la pluma bajó a la tierra cubierta de cadáveres, de sangre, de ruinas.

Entonces la viajera sintió frío glacial, extraordinaria fatiga y una modorra que no pudo vencer evocando los recuerdos del épico combate. En su letargo, creyó sentir los lamentos de los heridos, mezclados con horrorosas imprecaciones. No tardaron en venir las madres, las hermanas, los tiernos hijos sosteniéndose entre sí, porque el dolor aflojaba sus desmayados cuerpos, alumbrándose con triste linterna para buscar al padre, al hijo, al esposo, al hermano. Hombres horribles, tipo medio entre el sayón y el sepulturero, cavaban la profunda y holgada fosa, donde eran arrojados los infelices muertos de ambos ejércitos. Las santas mujeres buscaban aún entre aquellos despojos, mal cubiertos por la tierra, a los seres queridos, y hasta hubieran escarbado para sacarlos de nuevo, si las voces y los lamentos que más allá se oían no le dieran la esperanza de que en otro lugar estarían quizá los que buscaban. Graznando lúgubrementemente, bajaron los buitres y demás aves que tienen su festín en los campos de batalla; la lluvia encharcó el piso, amasando lechos de fango y sangre para los pobres difuntos, y el frío remató a los heridos que esperaban escapar a la muerte. ¡Tremenda noche! Volviendo de su letargo, pudo observar la pluma que cuanto había visto no era alucinación, sino realidad clarísima. Quiso huir; pero se detuvo sobrecogida, porque en la cercana tienda del rey sonaron gritos y juramentos y fuerte choque de armas. Varios hombres salieron de allí luchando, y una voz dijo: «Muera el tirano», y otras exclamaron: «¡Han asesinado al rey!» En efecto así era; el héroe victorioso había sido sacrificado por sus ambiciosos generales, ávidos de repartirse el botín y apoderarse del reino.

—Viento, querido, amigo mío, sácame de aquí —gritó la pluma, agitando su fleco para volar—. Levántame, llévame por esos aires de Dios, que no quiero ver tantos horrores. ¡Maldita sea la gloria y malditos los pícaros que la inventaron! Parece mentira que me haya dejado alucinar por tan craso disparate. Ya ves que de la gloria no se saca cosa alguna, si no es la desesperación, el odio, la envidia, y todas las bajezas de la ambición. ¡Cuánto más valen la dulce modestia y una apacible obscuridad! Gracias a Dios que he salido de las tinieblas del error. Tres veces me equivoqué; pero al fin la luz ha entrado en mi cabeza, y tengo la certeza de no equivocarme más. ¡Cuán claro veo ahora todo! ¡Qué bien considero y profundizo la verdad de las cosas! No, no volveré a incurrir en tales tonterías. Por supuesto, siempre es conveniente equivocarse para adquirir experiencia y estudiar y conocer la vida. Felizmente, ya sé a qué atenerme. Dichosos los que han pasado tantas amarguras y visto tantísimo mundo...

Pero si no tengo telarañas en los ojos, amigo vientecillo, allá a lo lejos se distingue una altísima torre que debe de ser alguna catedral. Sí; a medida que nos acercamos se va destacando la mole del edificio... No parece sino que Dios nos ha encaminado a este sitio para que nos arrepintamos de nuestras culpas y aprendamos que Él es la única verdad, la única vida y el camino único, fuente de todas las cosas, consuelo de todas las aflicciones, asilo de todos los extraviados... ¡Ay!, vamos pronto, que ya tengo deseos de entrar allí; ¿no oyes el repicar de las campanas? ¿No ves cómo el sol perfila con rayos de oro las mil estatuas erigidas en los pináculos y agujas que rematan el grandioso monumento por una y otra parte? Date prisa y llegaremos pronto, amiguito; ¡qué pesado te has vuelto! A ver si encontramos un agujerito por donde introducimos.

CANTO IV

Dieron vueltas alrededor del templo, que era ojival y de sorprendente hermosura, y al fin, hallando un vidrio roto, se colaron dentro sin pedir permiso al sacristán. Soberbio espectáculo se ofreció a las miradas de nuestros dos viajeros. La vasta nave y sus haces de columnas delicadísimas, que remataban en palmeras, entretejiéndose para formar la bóveda; las ventanas rasgadas en toda la extensión del pavimento y cubiertas con el diáfano muro de cristales de colores; la multitud de figuras representativas; la fauna; la flora; las riquezas de los altares, las luces, los resplandecientes trajes de los sacerdotes; el incienso, formando azuladas nubes; el son del órgano, a veces suave y apagado como la respiración de un niño que duerme; después fuerte y estentóreo, como el resoplido de un gigante cólerico; el coro grave, y los rezos quejumbrosos, todo esto impresionó de tal modo a nuestra viajera que estuvo un buen rato pegada a la bóveda, sin atreverse a descender, sobrecogida de admiración, piedad y respeto.

—Me falta poco para llorar, amigo vientecillo —dijo—. Aunque un poco tardío, mi arrepentimiento es seguro. ¡Con cuánto gozo abro mis ojos a la luz de la verdad! ¿Y habrá quien sostenga que puede haber dicha, reposo y paz fuera de la religión sacrantísima? Santa y sublime fe: a ti vengo fatigada de las luchas del mundo, el alma llena de congostas y atormentada por el recuerdo de mis pasados extravíos. Inexperta y alucinada, juzgué que el mejor empleo y ocupación de mi ser era el amor, los goces o la incitante gloria, cosas, ¡ay!, de liviana realidad, que se desvanecen pasada la ilusión primera. Mi alma está pura, y anhela reposarse en el bien. Aborrezco el mundo; pienso sólo en Dios; imán de nuestros corazones, fuente de toda inteligencia. Aquí, en este santo y bello asilo, creado por el arte y la fe, he de pasar lo que me resta de vida. Segurísima estoy ahora de no variar de inclinaciones ni de pensamiento. Aquí, siempre aquí. Dulce es, entre todas las dulzuras, zambullir el pensamiento en la idea de Dios, adorarle, contemplarle, confundirnos ante su presencia como granos de polvo o frágiles plumas que somos las criaturas. Vientecillo, puedes marcharte, que yo me quedo aquí para toda la vida. ¡Cuán feliz soy!

Calló la pluma y se acurrucó con devota compostura en la punta de una de las espinas que ceñían la frente del dorado Cristo suspendido en lo más alto del retablo. Cesaron los cantos, apagáronse las luces. Rumores extraños de misales que se cierran, de goznes rechinantes, de papeles de música que se arrollan, de cortinas que se corren tapando un santo, de llaves que crujen en la enmohecida cerradura, de acólitos que tropiezan corriendo hacia la sacristía, de rosarios que se guardan, sustituyeron a la imponente salmodia de antes; y las pisadas de los hombres y las faldas de las mujeres levantaron ligera nube de polvo que subió a confundirse con los desgarrados celajes del incienso, vagabundos aún por las altas bóvedas, como los jirones de nubes que corren por el cielo después de una tempestad.

Vino la noche, y los vidrios se obscurecieron, tomando tintas suaves y misteriosas. La gran nave quedó por fin en completa sombra; mas en lo alto de sus muros velaban, como espectros de moribundo resplandor, las pintadas efigies de cristal. En el centro del lóbrego santuario lucía un punto de luz: era la lámpara del altar, que como un alma despierta y vigilante oraba en el recinto, Su débil claridad apenas iluminaba los pies del Santo Cristo próximo, y el blanco cuerpo de un obispo de mármol que, teniendo en su mausoleo, parecía como que a ratos abría la boca para bostezar.

Pasaron horas y más horas, que por lo largas parecían noches empalmadas, sin días que las separasen, y la pluma acabó sus rezos y los volvió a empezar, y acabados de nuevo, y agotado todo el repertorio de oraciones que sabía, dijo otras que sacaba de su cabeza, hasta que al fin, no ocurriéndosele nada, aburrida de aburrirse, se dejó decir:

—Vientecillo, me alegro de que no te hayas ido. Ven acá un momento: ¿sabes que siento así como ganas de dar un paseíto por ahí fuera? No es que quiera abandonar este sitio, pues lo dicho, dicho: aquí he de estar me toda la vida. Es que, hablando con sinceridad, esto es bastante triste, y no sé, no sé..., las horas tienen una longitud desmesurada. Si me apuras, te diré con mi habitual franqueza que me aburro soberanamente. ¿Por qué no hemos de salir a refrescarnos la cabeza y a ver el cielo? Pues por mucha que sea nuestra devoción, no hemos de estar siempre reza que te reza, y conviene dar al ánimo esparcimiento para cobrar fuerzas y... ya me entiendes. Salgamos, que en realidad no tiene maldita gracia que os estemos aquí hechos unos pasmadotes. Y repara que después que aquellos señores acabaron de cantar, esto está tan solo y obscuro que antes impone miedo que piedad. Larguémonos fuera un ratito, que una cosa es la fe y otra el saludable recreo del cuerpo y del alma.

CANTO V

Salieron por dónde habían entrado, y al hallarse fuera, la pluma prorrumpió en exclamaciones:

—¡Oh, gracias a Dios que veo otra vez el profundo cielo, las altas estrellas y la luna! ¡Qué hermosura! Paréceme que hace años que no he visto ese admirable espectáculo, siempre nuevo y seductor. Mira, alarguemos nuestro paseíto, que en nada se admira tanto a

Dios como en la Naturaleza, ni nada es en ésta tan bello como la noche. Vaya, con franqueza, amigo viento: ¿No es esto más hermosos que el antro sombrío y estrecho de la catedral? Compara aquella lámpara con estas luminarias celestiales que tenemos encima de nuestras cabezas... Sigamos un poquitín más allá; que si no volviéramos ya encontraríamos otra catedral en que meternos. Hay muchas, mientras que cielos no hay más que uno... ¡Cuánto se aprende viviendo! ¿Sabes lo que se me ha ocurrido? Pues que la religión es cosa admirable; pero que consagrarse enteramente a ella sin pensar en nada más, me parece una gran majadería. Ya voy teniendo experiencia, y veo todas las cosas con mucha claridad. Para alabar a Dios y honrarle, me parece a mí que, antes que pasarnos la vida metidas en las iglesias, debemos las plumas emplear constantemente nuestro pensamiento en conocer y apreciar las leyes por el mismo Dios creadas. Yo, si quieres que te hable con el corazón en la mano, no tengo muchas ganas de volver a la catedral, fuera de que ya hemos perdido el camino y no lo encontraremos fácilmente. ¿No te parece que debemos lanzarnos por esos espacios anchísimos buscando en ellos la razón de todas las cosas? Siento tal curiosidad, que no sé qué haría para satisfacerla. ¡Saber! Ese es el objeto de nuestra vida; en saber consiste la felicidad. No negaré yo que la Fe es muy estimable; pero la Ciencia, amigo mío, ¡cuánto más estimable es! Por consiguiente, te confieso con toda ingenuidad que he variado de ideas, pero con el firme propósito de que esta sea la última vez. Quiero, a fe de pluma de origen divino, examinar cómo y por qué se mueven esos astros; a qué distancia están unos de otros; qué tamaño y qué cantidad de agua tienen los mares; qué hay dentro de la tierra; cómo se hacen la lluvia, el rayo, el granizo; de qué diablos está compuesto el sol, qué cosa es la luz y qué el calor, etc. etc. Me da la gana de saber todas esas cosas. Gracias a Dios que he encontrado la verdadera y legítima ocupación de mi espíritu. Ni el amor pastoril, ni los placeres sensuales, ni la terrible y estúpida gloria ni el misticismo estéril, enaltecen al ser. ¡El conocimiento! Ahí tienes la vida, la verdadera vida, amigo vientecillo. Bendigo mis errores, de cuyas tinieblas saqué la luz de mi experiencia y la certeza del destino que tenemos las plumas. Llévame, amigo, llévame por ahí, pronto, que hay mucho que ver y mucho que estudiar.

Corrieron, volaron, y la pluma no se cansaba de sus observaciones especulativas. Estudió la marcha de los astros y las distancias a qué están de la tierra; atravesó el inmenso Océano de una orilla a otra; hizose cargo de la configuración y trazado de las costas; midió el globo, fijando la atención en la diversidad de sus climas y habitantes; penetró en las cavernas profundas, donde existen los indescifrables documentos de la Mineralogía, y leyó el gran libro Geológico, en cuyas páginas o capas hablan idioma parecido al de los jeroglíficos la multitud de fósiles, siglos muertos que tan bien saben contar el misterio de las pasadas vidas; todo lo estudió, lo conoció y se lo metió en el magín, y entretanto, no cesaba de repetir:

—¡Gran cosa es la Ciencia! ¡Y cuánto me felicito de haber entrado por este camino, el único digno de nuestro noble origen!... Pero lo que me enfada es que nunca llegaremos al fin: a medida que voy aprendiendo, se me presentan nuevos misterios y enigmas.

Yo quisiera aprendérmelo todo de una vez. Es mucho cuento este de que nunca se lee fondo al odre de la sabiduría. ¡Ay!, vientecillo perezoso, corre más, a ver si conseguimos llegar a un punto donde no haya más tierra, ni más mar, ni más cielo, ni más estrellas... Esto no se acaba nunca. Corramos, volemos, que no ha de haber cosa que yo no vea ni examine, ni arcano que no se me revele. He de saber cómo es Dios, cómo es el alma humana, de dónde salimos las plumas y adónde volvemos después de dar nuestro último vuelo en el viaje de la existencia.

Y así transcurrió un lapso de tiempo indeterminable, y ni se veía el fin de la Ciencia, ni la sed de saber encontraba dónde saciarse por completo. Ya habían recorrido toda la atmósfera que rodea nuestro planeta, y la buena pluma, cansada y aburrída, sin fuerzas para avanzar más, giraba alrededor de su eje con desorden y aturdimiento, como un astro que se vuelve loco y olvida la ley de su rotación.

—¡Ay!, vientecillo —exclamaba lánguidamente—, ya estoy confusa, ya estoy mareada. ¿De qué vale la ciencia, si la fin después de tanto investigar, más me espanta lo que ignoro que me satisface lo que sé? ¡Ay!, compañero mío de desengaños, «sólo sé que no sé una condenada palabra de nada! Esto es para volverse loca. Llévame a un sitio recóndito donde encuentre consuelo del olvido. Quiero aniquilarme; quiero reposar en completa calma, dando paz al pensamiento y a la imaginación siempre ambiciosa. ¡Cuántas equivocaciones en tan breve tiempo! Ni el amor, ni el placer, ni la gloria, ni la religión, ni la ciencia me satisfacen. El lugar de paz y de contento perdurable con que soñaba para pasar la vida no se encuentra en parte alguna. Experiencia lenta y dolorosa, ¿de qué sirves! Si ese lugar que busco no existe por aquí, forzosamente ha de existir en alguna otra región. Busquémosle, amigo leal y ya inseparable... veo que no estás menos aburrído y desilusionado que yo. ¡Ay!, yo desfallezco; apenas puedo sostenerme en tus brazos; todo me desagrada: el aire, la luz, los árboles, la mar, el espacio, las estrellas, el sol.

Fijaron la vista en la tierra, de la cual muy cerca estaban, y vieron una como procesión que se dirigía a un bosquecillo frondoso, entre cuya verdura se destacaban objetos de blanquísimo mármol. Era un cementerio, y la procesión un entierro. Observaron nuestros viajeros que sobre la tierra había sido colocado un ataúd pequeño y azul. Abrieronlo algunos de los circunstantes, y todos lo demás se agruparon en derredor para ver las facciones de la muerta; era una niña como de diez años, coronada de flores, las manecitas cruzadas en actitud de rezar no se sabe qué, y semejante a un ángel de cera, tan bonito y puro, que al verle todos se admiraban de que se hubiera tomado el trabajo de vivir.

—Aquí, aquí quiero estar siempre, querido vientecillo. Suéltame, déjame caer —dijo la pluma, desasiéndose de los brazos de su amado conductor, PARA caer dentro del ataúd.

Este se cerró, y el vientecillo, que empezaba a dar revoloteos para sacarla con maña, no pudo conseguirlo, y la pluma quedó dentro.

¿Acabarán con esto tus paseos, ¡oh alma humana!?

ABRIL DE 1872

ريشة في مهب الريحاًو رحلة الحياة قصي. . .¹⁻²

MANAR ABDEL MOEZ AHMEZ Y
ABIR MAHAMED ABD EL SALAM
(TRADUCCIÓN)

*Departamento Lengua y Literatura Hispánicas
Universidad de El Cairo, Egipto*

مقدمة:

فوق أرض حظيرة دجاج، و بين قشرة بيضة و ورقة فجل، بالقرب من شطر طبق مكسور يشرب منه الدجاج، و على بعد شبرين تقريباً من الجرجير الذي نبت في هذا المكان دون سابق استئذان، استقرت ريشة صغيرة و خفيفة سقطت -على مل يبدو- من رقبة حمامة ما من الجيرة كانت قد سمحت لذكر حمام دوجوان أن يلاطفها -يا لعطفها الأنثوي!

كانت الحظيرة حزينة قبيحة و وحيدة، فالمكان الذي ضم الريشة لم تبدو منه إلا أعالي أشجار الكستناء المزروعة خارج السور الترابي و جرس الكنيسة المنبعج كقبة قديمة و الساق الضخمة غير المهذبة لنبات الحور المحتضر عديم النفع و أسقف المنزل المتاخم التي -في أوقات العاصفة- تروى بوابل من البكاء الحديقة و الحظيرة.

بالكاد كانت الكرمة و نباتات العوسج المتسلق و سلطان الجبل تغطي المكان الممتد حتى السور الذي اعتلته قطع الزجاج المكسور تجعل منه حصناً منيعاً في مواجهة الثعالب و الأطفال الأشقياء.

اقتصر المشهد على ذلك، إضافةً إلى السماء الشاسعة البديعة، البهية نهاراً و المهيبة ليلاً.

كما ذكرنا سابقاً فقد رقدت الريشة (لماذا لا نتحدث عنها ككائن حي؟) بجانب عدة أدوات زهيدة القيمة تليق بالمكان، معرضة باستمرار لأن تطأها و تمتهنها أخامص الأقدام الفظة الخشنة للإوز و الدجاج و لدويبات أخرى أقل نظافة و تهذباً اتخذت من مستنقع الوحل القريب مسكناً لها.

طبعاً غني عن الذكر سبب الملل الذي كان يسيطر على الريشة، فافتراض سكون روح في جسم بهذه الرقة و الخفة و المرونة يقود إلى النتيجة الحتمية لعدم سعادتها في حظيرة بتلك المواصفات. فالتألف غامض بين مكونات هذا الكائن: جسم أشبه بطيف مادة وروح خلقت لتطير و تعتلى المرتفعات محلقةً إلى أبعد مسافة عن الأرض التي لا يجب أبداً أن ينال حمأها من التطير الدقيق لردائها الرقيق، جعلها -حتماً- تفكر أنها ولدت لتطير. لكنها أيضاً رأت -كما نرى نحن البشر- أن القدرية تظل كلمة عبثية.

¹ عفواً، عزيزي/ ايها القارئ، كنت سأخطئ بتسمية كتابتي هذه «قصيدة».

² هذه الحاشية من تأليف الكاتب.

ظلت المسكينة في الحظيرة ترثى نصيبها بنظرة ثابتة نحو السماء لا يلهيها عنها سوى رؤية الزينة البيضاء لثيابها النقية تهددها النسائم، فتقول -بلغة الريش المجهولة-: "لا أعلم كيف أحمل هذه الحياه. ليكون من الأفضل أن أموت مائة مرة". و قالت أشياء أخرى حزينة. لكنها توقفت عندما هبت - في تلك الأثناء- رياح أقلق التبن و الأدوات الكثيرة الملقاه في الحظيرة.

يا للسعادة المبالغته! لقد رفعتها الرياح عن الأرض لأكثر من نصف بارت³ فترددت لوقت قليل في الهواء مهددة بالوقوع أحياناً و مرتفعة أحياناً أخرى. صاحب هذا المشهد ضجيج الدجاج الذي طارد ذلك الشيء الأبيض الطائف بكل مهابة في الأجواء منتظرين وقوعه عليه يكون شيئاً قابلاً للأكل. إلا أن الرياح هبت بشدة اكبر محدثة دوامة هوائية في محيط الحظيرة آخذة معها الريشة بسرعة، فرأت الأخيرة نفسها فوق أرضية الحظيرة و المنزل و شجر الكستناء و أعالي نبات الحور، فاهتزت رجفة من التعجب والحماسة.

كما لو كانت على فراش هزاز أو بين ذراعي جني حنون أرجحتها الرياح في الأعالي برقة. ما أعجب مشهد الحظيرة الآن بدجاجها القلق الناقر بلا هوادة أو كلل، والحديقة والمنزل والبيت وأشجار الكستناء ونبات الحور، بالضالة ما كانت تظنه ضخماً من قبل! . تراءى لها بعد ذلك الوادي الممتد العامر بالبيوت والأشجار والأزهار والماشية ثم سفوح الجبال المغطاة بالأشجار، وريابها المحمرة والمزرقعة، وقممها المعجمة بالبياض الذي ظنت صديقتنا المسافرة أنه أكوام هائلة من الريش.

كانت السماء فوقها مترامية، وأطلت شمس الصباح بشعاعها ذي الألوان الصحوه، فخرشبت الماء بأشعتها وعكست ضوءاً مرجحاً على أوراق شجر الدردار وحقول التبن المنثور عليها بقع شقائق النعمان. إن هذه لهي الحياة! والرعب كل الرعب والفضاعة كل الفضاعة العودة مرة أخرى إلى الحظيرة.

للتعبير عن سعادتها لم تجد الريشة وسيلة أفضل من الدوران حول نفسها لتهوي أعضائها الرطبة فاغتسلت في الشمس ونفشت في كبرياء أهداب جسدها الرقيق فاخرقت الشمس آلاف الثنايا منه ملبسة الريشة خيوط من الكريستال أرق من تلك التي تنسجها العناكب بين الأغصان، ومغطية إياها بألوان الألماس والزمرد والياقوت التي تتغير مع كل حركة، و المتناهية الصغر حتى بدت حبات الرمال كالجبال الضخمة مقارنة بها.

في لحظة اجهت الريشة بنظرها نحو الوادي والجبال والأفق وأرادت أن تطوف بهم حتى منتهاهم، لم يكن لدهشتها وسعادتها حدود. لأول وهلة جعلتها المفاجأة تحافظ على ارتفاعها، حتى اکتوت بلهيب الحماس فارتمت بين ذراعي جني الرياح ليجوب بها الفضاء الشاسع.

اختفى كل ما رآته من قبل.. اختفت الحظيرة والمنزل والقرية، حتى برج الكنيسة ابتعد كعملاق مذعور.. ابتعد عنهما بخطوات واسعة.

في غمار هذا الطيران الدائري كانت الريشة تصل أحياناً إلى إرتفاعات شاهقة مختلطة بالسحاب وتائهة في محيطات الفضاء الفسيحة حتى أنها بالكاد استطاعت تمييز الأشياء، وفي أحيان أخرى كانت تهبط حتى تلامس الأرض. تأملت صورتها الشاردة على

³ اسم مقياس طول يساوي ٨٥٢ م.

صفحات المياه الخضراء للبرك وبلغتها المجهولة كانت تقول للريح : “ أنزليني قليلاً أيتها الصديقة فهذه الارتفاعات تشعرني بالدوار” أو تقول : “ ارفعيني قليلاً يا صديقتي وإلا وقعت في هذا المستنقع الموحل “. فكانت الريح ، تلك المركبة المطيعة ، ترفعها وتنزلها حسب أهوائها ليمرأ بوديان وأنهار وجبال وهضاب وقرى بلا توقف .

استمرت الريشة في الانبهار بكل ما تقابله في رحلتها .. مرت العصافير مغردة بجانبها والفراشات توقفت ناظرة لها في تعجب متسائلة عن كنهها، أهي شيء به روح أم مادة تحملها الرياح .

عند اقترابهما من الأرض لدرجة الاحتكاك بالعليق ونباتات شوكية أخرى كانت الريشة تتخيل أنها تنصب أسنانها لها مثل الخالب لتمسك بها ، وعند مرورهما قريباً من البرك كان الإوز يتجه برأسه في ميل خفيف ناعماً نحوها متمنياً سقوطها “ ارفعيني عالياً يا صديقتي حتى لا أضطر لسماع هؤلاء المتوحشين “.

الأغنية الأولى

صعدتا إلى ما فوق الجبال وإجتازتا الوديان دون توقف ، طارتا طويلاً حتى أشبعت الريشة فضولها فقامت بأكثر من دورة حول نفسها ثم قالت لجني الرياح : ” اتعرف أننا عدونا طويلاً ؟ أليس من الأفضل أن نختار مكاناً لنستريح به ؟ آه يا صديقتي هل تصدق أنني أهفو إلى الحياة الهادئة الساكنة مع أنني كنت أتمنى أن أخرج من الحظيرة وأن أجول العالم ؟ اعتقدت للحظة أن السعادة هي الطيران من هنا وهناك و أن أرى أشياءً مختلفة كل دقيقة و ان أكون إنطباعات حولها، ولكنني الآن اقتنعت أن الأفضل لي أن أمكث في مكان هادئ على ألا يكون قبيحاً كالحظيرة وأن أعيش بلا قلق أو خطر . أرى هناك بالقرب من النهر أشجار كبيرة ، يخيل لي أن هذا أجمل مكان مررنا به خلال رحلتنا. “

عندما اقتربتا إكتشفتا بالفعل أن ظلال هذه الأشجار تمثل المكان الذي يمكن أن تطمح ريشة لأن تقضي فيه أيامها الأكثر بهجة ومتعة . كانت الأرض مغطاة بحشائش رقيقة ، و تدفق النهر معتدلاً لطيفاً ، فلا كان سريعاً فيجرف الطمي في ضفتيه الخضراوتين ولا بطيئاً فتعكر مياهه، سهل عد أحجار قاعه الصغيرة وصعب إحصاء أسماكه الكثيرة المتجولة في ذلك الزجاج الشفاف. احتفظت أغصان الأشجار – المغرلة لأشعة الشمس – بظل لطيف في المرج الصغير حيث رحلت كل الحشرات المزعجة القذرة وكل الطيور الوقحة الطائشة . كانت الكائنات الساكنة في ذلك المكان –سواء عرضاً أو بصورة دائمة- الأكثر تهذيباً ، فالحشرات ذات أردية ذهبية ومقلدة بأوسمة بألوان الأحجار الكريمة والطيور رقيقة حصفة تتغنى بحبها بلطف ورقي في ساعات محددة من الصباح أو العصر .

استقرت الريشة في ذلك المكان وقت الظهيرة حيث صمتت كل الطيور وسكنت أعالي الأغصان وألهمت أرواحها بتأملات معنوية مبهمة ”ياللمكان الرطب الجميل !“ قالت الريشة منتفشة من الحماس ” هنا أريد أن أقضي كل حياتي ، كلها ، كلها ” كررت العبارة بقناعة ثابتة بعدم تغيير نيتها .

كانت الريشة تهيم وتتجول بين ظلال الأشجار منزلقة على الحشائش الرطبة عندما رأت راعية أغنام تقترب قائدة دستت من الماعز وخروف أو إثنين مع كلب حراستهم ومصاحبهم . انشغلت الراقية أثناء سيرها بجدا تاج من الزهور كانت في تنورتها . انبهرت الريشة بجمال وملاحة وأناقة الراقية . جلست الشابة فارتفعت الريشة في الهواء وبدأت في الدوران حولها لتأمل محاسن هذه المخلوقة المثالية (بياض بشرتها ، اللمعان والقوة في عينيها ، سواد شعرها ، واللمع في شفيتها) ” هنا يجب أن أقضي كل حياتي “ هتفت لاريشة المسافرة بلغتها الصعبة المعقدة ” حقا هذه هي الحياة لن أكل النظر إليها حتى لو عمرت ألف سنة ما أذكاني باختياري هذا المكان ! بالروعة الحب ! حمداً لله الذي جعلني أجد السعادة . كما أعذب الوقت الذي يمر في النظر إليها الآن ولاحقاً وأبداً . أية لذة تعادل متعة المرور بجوار شعرها ولمسه ومداعبة جبهتها بأهدابي ! أي طموح أكبر من الانزلاق على رقبتها حتى الوصول إلى ... كيف لي أن أعرف إلى أين ، أو الاختباء بين ملابسها وجلدها لأدغدغها إلى الأبد ! إن هذه الأفكار تسلبني لبي ، إنني حقا مجنونة بحبها ، هنا يجب أن أقضي كل حياتي دون أن أبتعد عنها للحظة ” .

طارت الريشة وأعدت الطيران حول الراقية حتى استقرت على كتفها برقة ، وبأهدابها أومأت لها كثيراً في تأنق وخيلاء ، حتى لاحظت الفتاة هذا الشيء الأبيض واعتقدت أنه ربما يكون ساقطاً من غصن شجرة فالتقطته بيدها واعتصرته بين أصابعها وألقته بعيداً عنها بلا مبالاة وبازدراء أنف . بعد قليل جمعت قطيعها ورحلت .

مر وقت ليس باليسير قبل أن تستعيد صديقتنا المسافرة المنحوسة وعيها . عندها فتحت عينيها ، بحثت هباءً عن مصدر عاطفتها الرقيقة ، فاستطلعت المكان ونفضت أهدابها المكدومة المكسورة ، وشكت للريح حسرتها بتلك الطريقة : ” آه يا ربح ، أخرجيني من هنا ، أستحلفك بكل عزيز ، ارفعيني وإلا مت كمداً ، أريد الطيران مرة أخرى فالآن أدركت أن السعادة لا تكمن فيما كنت أعتقد . بالسذاجتي ، ما الحب إلا متاعب وآلام ، كفاني غراماً فهذه هي نتيجته . لنطير مرة أخرى ولنذهب إلى حيث تريدي أيتها الصديقة ، إن هذه الأشجار وهذا النهر يضجراني ، لقد سئمت الحشائش والمروج وجداول المياه والعصافير . ارفعيني ، أريد أن أصل للسحاب ، نعم ، تروق لي هذه الفكرة ، انظري ، أرى هناك بيتاً يبدو لي كبيراً جداً ، أترين كم يلمع في ضوء الشمس كما لو كان من فضة ؟ انظري ... ، يوجد بجانبه منزل ثان وثالث ، منازل كثيرة ، كثيرة جداً ، بلا شك هذا ما يسمونه مدينة . نعم ، هذا ما أتمنى رؤيته . أحمد الله أنني وجدت ما يعجبني ، فلنذهب مباشرة إلى هناك ولنهجر الجبال والوديان ، تلك الأماكن التي لم تعد تجذبني ... ، أخيراً نقترب من المدينة ، أول ما يجب أن ندخله ذلك القصر الرائع الذي رأيناه ، إجر ، إجر ، فلا صبر عندي .

الأغنية الثانية

سرعان ما وجدنا نفسيهما بالقرب من قصر فاخر من الرخام . كبير كان ورائع حتى أن الجنى الخيالي أخذ أمام روعته . من كل أنحاء دوت ضوضاء ، أصواتاً تشبه الموسيقى الراقصة أو ضجيج حفل ، رفرقت الأعلام على أبراج القصر وأسطحه ، ومن النوافذ ظهر الناس متجولين في سعادة . ” هلمي إلى الداخل يا صديقتي “ - قالت الريشة - ” فلنمرق من خلال هذه الشرفة المفتوحة على مصراعها ” .

وبالفعل وجدنا أنفسهما داخل قاعة كبيرة ضمت أكثر من مائة شخص جالسين حول مائدة ممتدة تناسقت عليها بفن وأناقة الأطعمة الفاخرة الشهية مع الزهور. ساوى الرجال النساء في العدد، إلا أن الرجال كانوا متفاوتي الأعمار في حين كانت النساء شابات فائتات الجمال. أما الخدم فقد ارتدوا حلالاً فاخرة، ومن أعلى شرفة كبيرة بدأ عدد لا حصر له من الموسيقيين في عزف مقطوعات جميلة ومتناغمة.

ثم تمدد المدعوون على وسائد مغطاة بفرش مطرزة أنيقة، واتخذت الفتيات بملابسهن الجميلة والخفيفة من الزهور زينة لهن. تعالت القهقهات والموسيقى والأصوات، رائحة الطعام والشراب المختلطة مع عطر الزهور جرحت الأنوف، جرأة النظرات وتنوع الألوان سحرت العيون، كانت كلها مؤثرات إذا اجتمعت في مكان تستطيع بكل سهولة أن تنتصر على ورع كل الزهاد.

داعبت أبخرة المائدة اللذيذة الريشة الهائمة في القاعة، وأسكرتها رائحة الشراب المسكوب بلا انقطاع في كؤوس من ذهب. ولم يحد حماسها وسعادتها شيئاً فاطلقت لسانها للحديث طوال اليوم قائلاً لصديقتها: "هذه هي اللذة يا صديقتي، هذه هي الحياة، ألم أقل لك أننا سنجد هنا السعادة؟ لقد كان قلبي دليلى لذلك. تدوخي رائحة هذه الطيور، هذه البهارات، هذه الفاكهة وهذا الشراب. تأملي جمال تلك الفتيات المثيرة، عيونهن، نهودهن، أجسامهن، ما أسحر الضحكات على شفاههن، ألا يفقدك كل هذا توازنك مثلي؟ على أن أعيش هنا طوال حياتي. أتعرفين؟ الحياة هي اللذة، ويا لسذاجة من يظن متعته في التجول بين الجبال والوديان، بل يا لسذاجتي أنا عندما توهمت أن السعادة تكمن في ذلك الحب التافه الذي شعرت به نحو راعية الأغنام تلك، ما أسهل الوقوع في الخطأ. لكنني استوعبت خطئي و كلي يقين بعدم تكراره أبداً، فخبرتي الآن أكبر، الآن أعرف طريقى وغايتي. أحمد الله الذي جعلني أجد ضالتي المنشودة: العيش هنا ... هنا وحتى الموت.

يا لسعادتي! يا لنشوتي! ويا للدوار الممتع! ما أرفع هذا الإحساس وما أعظمه! وما أتعس من لا يعرفونه!

اقترب وقت انتهاء الطعام وقدمت الدوارق آخر ما بها من الشراب و وصل هذيان المدعوين إلى قمته وعلت صرخات النساء الثملى أو صمتن في محاولة كسولة لاستجماع أنفسهن. أحست الريشة أيضاً بالخدر وبدأت تلف وتدور في الهواء مرات ومرات حتى فقدت الوعي بما يحدث حولها، إلا أنها ببعض ما تبقى لها من الإدراك شعرت أن الأصوات بدأت تبتعد، والأثاث تصمت، والأكواب تتكسر، والموسيقى تتوقف، وغربت الشمس واستحل مكانها مصابيح ضعيفة سرعان ما انطفأت، كل شيء انتهى إلى صمت. حينئذ سقطت الريشة، فقد تركها صديقها الجني. حينئذ رأت الزهور الذابلة المدهوسة على الأرض بواقى الطعام الملقاة بعشوائية تفوح منها رائحة مقززة، كل شيء كن منثوراً واختفى كل مخلوق حي من القاعة. في إغمائها تخيلت أن ساعات وساعات مرت ببطء ولكن الشمس حتماً وفي النهاية ستشرق وأن هذا القصر السعيد بالأمس الحزين اليوم من الضروري أن يأتي إليه أحد ليدب فيه الحياة. اقتربت خطوات، أيادٍ مجهولة حاولت القضاء على آثار الحفلة. شعرت الريشة أنه شيئاً خشناً ما يجرها بعنف، فأفاقت وفتحت عينيها لتجد أن مقشدة تدفعها، كانت تكنسها مع أشياء أخرى كريهة مقززة فاسدة ومنتنة.. بتلات زهور متهنة، قطع زجاج مبللة بالشراب، نواة فاكهة مغطاة باللعب، فتات الخبز شوك سمك السلمون مع نسالة لحم، شريط مبقع بالصلصة، فراولة مسحوقة، مشبك شعر مصبوغ بعصير أحمر أشبه بخنجر

قاتل ، فضلات من لحم الخنزير ، بواقى عجائن مقددة، عيون اسماك استقرت فى رؤوسها المقطوعة و المتأملة فى ذهول و رعب ذلك المشهد. آلت الريشة مع كل هذه الفضلات إلى سلة كبيرة، و منها إلى حظيرة أقدر ألف مرة من تلك التى خرجت منها .

عندما وجدت نفسها بين هذا القدر من القمامة ، متكدمة و متكسرة ، قذرة، نفوح منها رائحة النبيذ و التوابل و الدهون و اللعاب رثت لحالها و نعت حظها بهذه الجمل الباعثة على الشفقة : “ يا صديقتى الريح، استحلفك بالله أن ترفعيني و تخرجيني من هنا و إلا مت فى بين هذا الدنس ، أريد أن أعود حرة و نقية كسابق عهدي ” أسعيدة أنت الآن أيتها الريشة؟ ياخطأك المرعب ، أرأيت نهاية هذا اليوم الرائع المفعم بالملذات و السعادة؟! أأدركت أن المتعة تحمل معها التعاسة و الدنس و الآلام و الحسرة ؟ مقابل وهلة من المتعة كثير من المرارة ” الحمد لله أنني خرجت من هنا و أنا حية لحسن الحظ لن أقع فى الخطأ مرة أخرى.

”أخرجيني من هنا يا صديقتى، وهبك الله من نعمه فى الأرض و البحر، أخرجيني و إلا سأهلك فى هذا المكان العفن“.

رفعها جنى الرياح بسرعة عالياً، فإنتفضت لتنقى جسدها بنسمات الهواء العليل وقد ملأتها السعادة الغامرة. نحت بنظرها عن القصر و المدينة ثم واصلت مع الرياح طريقهما المجهول.

”لم تعد الحقول الهادئة المضجرة و لا القصور الباعثة على السأم و الملل مصدراً لإنبهاري“، أردفت الريشة.

”هيا بنا، فعلينا أن نستقر سريعاً على ما يوافق هواي“.

”أترين ما أراه؟ أم أن بصرى يخدعنى! أسيستوقفنا هؤلاء الناس الذين يملأون تلك البطحاء الواقعة فى مرمى بصرنا لرؤية مشهد عظيم؟“

”دعينا نسرع إلى هناك، فقد بدأ يراودنى فضول شديد. لست متأكدة إذا كان ما أراه هو عبارة عن جيشين يلتقيان لمحاربة بعضهما أم ماذا؟ على أية حال يبدو أننا أمام مشهد جليل. نحمد الله الذى أنعم علينا بفرصة حضور معركة كهذه، تشعل الحماسة فى داخلى، فإنى تواقه للمعارك. المجد... إن الخوض فى هذا الحديث يسلبنى عقلى. تأخرنا قليلاً يا صديقتى، ولكنى أخيراً عثرت على ما أود أن يؤول إليه مصيرى. أنظرى، فقد شرفوا على البدء فى القتال، فلنحلق إذاً فوق من يبدو أنهم قائدى أحد الجيشين ولنراقب ما ستسفر عنه الأحداث.“

الأغنية الثالثة

وبالفعل بدا هنالك أن جيشين كبيرين وقويين يهمان بالإلتحام فى ذلك السهل المنبسط. المشهد يصعب وصفه: ما بين لمعان الأسلحة و الأشعرة على الدروع و حمية المقاتلين و صهيل الجياد و أجيج المعركة. فى غمرة كل ذلك أخذت الريشة تتابع إلتقاء الطرفين فى أولى مراحلها و قلبها يخفق من فرط الإنفعال، و بصرها مستقر على ذلك المقاتل المغوار الذى بدا كما لو كان ملك الجيش و الذى كان النصر بالفعل حليفه. ذلك الملك كان يرتدى خوذة من الذهب و درع من الفولاذ المصقول و كان يمتطى ظهر جواد ذى صهيل عال؛ لم يكن يضاويه أحد فى حميته و شجاعته، كان بمثابة القدوة لجماعته التى حمست لحماسته، فحملت على الأعداء و اكتسحتهم كما لو كانوا قطيعاً من الخراف.

لم تعرف بطلتنا المسافرة كيف تعبر عن نشوتها أمام هذه التراجيديا الرفيعة.
”يا للمجد... ما أعظم المجد“، هكذا اخذت تردد محاولة الإقتراب على قدر إستطاعتها
من الملك المنتصر.

”هذا هو مكاني، هذه هي الحياة، هذا ما يروق لي، هذه هي السعادة. حمداً لله أننى
وجدت مأربى. يا لبلاهتى، كم من الوقت أضعت فى ملذات تافهة وفى حب زائف“.
”حقيقة، إننا كثيراً ما يتجنبنا الصواب بحماقة. ولكن ها أنا ذا اكتسب الخبرة فلن
أخطئ بعد ذلك. إن المجد هو أكثر ما يسمى بالروح. أنظري يا صديقتى الرياح كيف ينتصر هذا
الفريق وكيف يتأهب الآخر للإنسحاب. يا لعظمة هذا الملك، إنى لأهب نصف عمري مقابل أن
أستقر على خوذته الذهبية التى سينحنى أمامها لا محالة كل ملوك وشعوب الأرض روعاً
وخوفاً. هيا بنا، إن هذا ليفقدنى صوابى، ألا تسمعين صرير الأسلحة وصهيل الجياد وسباب
المحاربين وهم تشعلهم حماسة القتال. يا لعظمة هؤلاء الذين ينالون شرف الموت فى هذه
الساحة ويا لها من عظمة أكبر تلك التى يحظى بها من يكون النصر حليفهم“.
ما كان لهذا النصر إلا أن يكون حليف ذلك الملك ذو الخوذة الذهبية والجواد ذو الصهيل
المدوى الجيش الذى تعقب فى سباق سريع فلول الأعداء. أما الريشة فقد أخذت تتبع مسيرة
النصر وهى تحوم حول رأس بطلها. ظلوا جميعاً يركدون دون أن ينهكوا حتى أقبل الليل ثم
توقفوا عن المسير راضيين بما حققوه من النصر بعد أن أبادوا الأعداء. وهكذا ضرب الظافرون
خيامهم، كما نصبت خيمة الملك، وأعد له الطعام والمضجع.

وبعد إستقرار الأحوال، وذهاب نشوة النصر، سكن كل شئ حتى الريشة، هى الأخرى
هبطت للأرض المليئة بجثث القتلى والدماء والخراب.

شعرت ريشتنا المسافرة ببرد قارس وإرهاق مضمّن ونعاس لم يستطع أن يتغلب عليه
إسترجاع ذكريات المعركة الملحمية. وفى أثناء سباتها شعرت بأهات الجرحى مزوجة بلعنات
مقزعة. ما لبث أن أتوا، بعد ذلك، الأبناء والأمهات والأخوات، منيرين الطريق بمصباح حزين،
بحثاً عن الأب أو الابن أو الزوج أو الأخ، وهم يحاولون التماسك فيما بينهم، لأن الألم قد نال
من أجسادهم الخائرة. رجال مريعون، يشبهون فى منظرهم الجلاد أو اللحاد، يحفرون حفرة
عميقة وواسعة، يزجون إليها بأجساد القتلى التعساء من الجيشين، وبرغم ذلك، فقد أخذت
السيدات الصالحات فى البحث بين الرفات، التى يوارىها التراب بشكل عشوائى، عن أحبائهم
المقربين، حتى أنهن كدن ينبشن قبورهم لإخراجهم مرة أخرى لولا سماعهن أصواتاً وآهاتاً من
بعيد أحييت فيهن أمل العثور عليهم أحياء. وفى أثناء ذلك، هبطت النسور والطيور المختلفة
بنعيقهم الفاجع ليجدوا وليمتهم فى إنتظارهم على أرض المعركة. كما هبطت أيضاً الأمطار
لتغمر الأرض مشكلة من مزيج الدم بالوحل مضاجع للموتى المساكين. أما الجرحى الذين
كانوا ينشدون النجاة من الموت فقد أجهز عليهم البرد القارس. يا لها من ليلة مروعة !

وبعد أن أفاقت من سباتها، أدركت الريشة أن كل ما رأتها لم يكن هلاوساً، بل حقيقة
واضحة جلية، وهكذا قررت أن تلوذ بالفرار لولا أن إستوقفها ما سمعته من صراخ وصيحات
تهديد ووعيد وتصادم للأسلحة، مصدرها خيمة الملك القريبة، وإذا بها ترى عدداً من الرجال
يخرجون من الخيمة يتصارعون، ثم إذا بإحدى الأصوات تقول: ”فليمت الطاغية!“، و صاح
آخرون: ” لقد إغتالوا الملك“، وبالفعل قد كان ... لقد أغتيل البطل المغوار على يد جنرالاته
الظالمين فى تقسيم الغنيمة والسيطرة على الملك.

”يا صديقتى الرياح العزيزة، أخرجينى من هذا المكان“، هكذا خرخت الريشة وهى
تهز أهدابها فى محاولة منها للطيران. ”إرفعينى، إحملينى إلى هواء الله، فلا أريد أن أرى

تلك الأمور المروعة. اللعنة على المجد، اللعنة على هؤلاء الصعاليك الذين اختلقوه، كيف كان لى أن أنخدع بهذا الهراء الشنيع، فها أنتِ رأيتِ بنفسك كيف لا ينتج عن هذا المجد المزعوم سوى اليأس والكراهية والحسد والطموح الجامح فى أبشع تجلياته. يا لقيمة التواضع الجميل والظلام الساكن. حمداً لله الذى أخرجنى من غيابات الخطأ، لقد أخطأت ثلاث مرات ولكن أخيراً استنار عقلى واستعدت صوابى، فلن أخطئ مرة أخرى. كيف أرى الآن بوضوح كل الأشياء! وكيف أتعلم وأدقق فى حقيقتها! لا، لن أقع مرة أخرى فى تلك الحماقات. بالطبع، إن الخطأ يفيد صاحبه، فيكسبه خبرة ويعلمه كيف يحص الأمور ويتعرف على الحياة.

لحسن الحظ أننى أعرف الآن إلى أين مالى. فيالهناءة هؤلاء الذين مروا بالعديد من التجارب المريرة ورأوا الكثير من الأشياء فى الدنيا.

يا أيتها الرياح الصديقة، أعتقد أنى أكاد أرى على مرمى البصر برجاً عالياً، هو على ما يبدو كتدرائية. نعم، إنها كذلك، فكلمنا اقتربنا ظهرت لنا جلياً معالم البناية الضخمة. يبدو أن الله قد ساقنا لهذا المكان لكى نقر بذنوبنا ونوقن أن الحقيقة تكمن فى الحياة به والطريق إليه... وأنه هو الحق وهو ينبوع كل شئ، وهو السلوى لكل ابتلاء والملاذ لكل ضال.

هيا بنا سريعاً، فلکم أتمنى الدلوج فى ذلك المكان، ألا تسمعين قرع الأجراس؟ ألا ترين كيف ترسم الشمس بأشعتها الذهبية التماثيل الألف المشيدة والأبراج التى تعلو هذا الصرح العظيم من عدة نواحي؟ هيا يا صديقتى، أسرعى كى نصل إلى هناك... مالى أراك تتناقلين هكذا؟! هيا... دعينا نبحث عن ثغرة ننفذ من خلالها“.

الأغنية الرابعة

أخذ الإثنين يحومان حول المعبد المدبب الشكل الرائع فى إبداعه، إلى أن عثروا على زجاج مكسور استطاعا أن يلجا من خلاله دون أن يستأذنا خادم الكنيسة. يا له من مشهد رائع ذلك الذى تراءى أمام أعين مسافرينا: صحن الكنيسة الفسيح، مجموعة الأعمدة العالية التى تتعاقد تيجانها مثل زحف النخل فى صورة فنية رائعة، مكونة القبة: النوافذ الواسعة الممتدة بطول البهو والتى تغطيها طبقة رقيقة من ألواح زجاج ملون. العديد من الأشكال المصورة، الحيوانات، النباتات، ثراء المذابح، الأنوار، لمعان حلل القديسين، البخور وسحابته الزرقاء، نغمات الأورجن الناعمة والهادئة أحياناً، كأنفاس طفل نائم، والجمهورية أحياناً أخرى كشخير عملاق ثائر. أصوات الترانيم والصلوات وغناء الكورال.. كل هذا وذاك أثر تأثيراً بالغاً على صديقتنا المسافرة، إلى الحد أنها ظلت لصيقة القبة وقد روعها ما رآته وأسرها إعجاباً وإحتراماً وإيماناً.

”أكاد أبكى يا صديقتى“ - قالت الريشة- ”إن توبتى وإن تأخرت فهى بائنة. كم من المتعة أشعر بها وأنا أفتح عيني الآن على نور الحق، وإنى لأتعجب من يدعون السعادة والراحة والسلام بعيداً عن الدين المقدس. إليك أتيت أيها الإيمان المقدس الجليل... أتيتك منهكة من طيلة الكفاح فى الدنيا، أتيت ونفسى مليئة بالندم والحسرة والألم على ما اقترفته من ذنوب فى الماضى بالجهلى وقلة خبرتى إذ اعتقدت أن المتعة والمجد الحقيقين يكمنان فى الحب. هراء، فلهيب الحب سرعان ما يهدأ ويزول مع مرور الوقت. أجد نفسى الآن نقية وهى تشفق لأن تقر وتستريح وتنعم بما أصابها من خير. أجدنى أكره الدنيا بما فيها وأفكر فقط فى الله، إمام قلوبنا وشافينا؛ فهو المنعم علينا بنعمة العقل والذكاء. هنا... هنا فى هذا الملاذ الطيب، صنيع الفن والإيمان، اخترت أن أمضى ما تبقى لى من الحياة، اخترته وكلى ثقة فى ألا أعود مرة

أخرى لتغيير ميلى وفكرى. هنا... دائماً هنا... يا لحلاوة أن يغوص الفكر فى الله وفى عبادته وتأمل آيات خلقه، يهز جلاله كياننا، فنرى أنفسنا كحبات ثرى أو ريش واهن هزيل. يا عزيزتى الرياح، بإمكانك الإنصراف الآن، فأنا سأظل فى هذا المكان طيلة حياتى. يا لفرط سعادتى!».

وهكذا.. صمتت الريشة وتقوقت فى خشوع على إحدى الشوكات اللاتى كن يطوقن جبين تمثال المسيح الذهبى، والمعلق أعلى الأيقونة. ثم إذا بالأنوار تطفأ والكتب المقدسة تطوى وصرير مفصلات الأبواب يسمع وورقات موسيقية تتدحرج وستائر تسدل على تمثال قديس، ومفاتيح يسمع صريرها داخل الأقفال الصدئة. شماسون تتعثر أقدامهم وهم يهرولون نحو غرفة القداس ومسابع تحفظ فى أماكنها.. ويحل السكون محل أصوات الترانيم العالية. ثم إذا بوطى أقدام الرجال وتتورات السيدات يرفعون جزينات الثرى لتختلط بسحابات البخور المتبعثرة فى الهواء والشاردة بين القباب، مثلها فى ذلك مثل السحاب يجرى متناثراً فى أجواء السماء بعد عاصفة جارفة.

أسدل الليل بظلمته فتلونت الأجواء بالسواء، ولاسيما صحن الكنيسة، وإن بدت هنالك كأطياف ضوء يحتضر، صور التماثيل المرسومة على النوافذ الزجاجية الموجودة أعلى الحائط. أما فى وسط الهيكل المعتم، فقد ظهر بصيص ضوء قنديل المذبح والذى بدا كما لو كان روحاً مستيقظة، ساهرة تصلي فى المحراب. بالكاد كان ضوءها الخافت يضى أقدام تمثال قريب للسيد المسيح، وكذا تمثال أسقف منحوت من الرخام الأبيض، واقفاً فى موصوليته وقد بدا كما لو كان يفتح فاهه ليتشاءب من أن لآخر.

وهكذا أخذت الساعات تمضى وتمضى. تتواصل فيها الليالى حتى بدت على المدى كما لو لم يكن يفصلها نهار. طوال تلك الأثناء كانت ريشتنا لا تلبث أن تنتهى من صلاة حتى تعود لتبدأ أخرى. وهكذا حتى انتهت من أداء جميع الصلوات التى تعرفها، فإذا بها تؤلف صلوات جديدة من وحي خيالها، حتى نفذ ينبوع الإلهام لديها، فأصابها الضجر وأصبحت تمل الملل ذاته.

حينئذ قالت: ”يا أيتها الرياح الصديقة، كم يسعدنى أنك مازلت هنا ولم ترحلى بعد!.. تعالى هنا لأفصح لك شيئاً: إنى أشعر بالرغبة فى التنزه قليلاً خارج هذا المكان. ليس لأنى أود مغادرته، فقد أخذت قرارى ولن أتراجع فيه، وهو أن أمكث هنا طيلة حياتى. وإن كان هذا المكان، لكى أكون صريحة معك، يخيم عليه الحزن والكآبة. لا أعرف... فالساعات هنا بالغة الطول، ولو أنك ألحيت على ساقول لك بصراحتى المعهودة أن درجة شعورى بالملل هنا قد فاقت الحدود. فلماذا لا نخرج لننعش صدورنا وننشط فكرنا ونرى زرقة السماء؟ فمهما كانت درجة إيماننا لا ينبغى أن نقصر حياتنا على الصلاة بل يستحسن ترويح النفس لشحن قواها. لعلك تفهمين ما أقصد! فلنخرج إذاً، بالفعل لا أجد معنى لوجودنا العجيب هنا؛ خاصة وأنه بعد إنتهاء هؤلاء السادة من ترتيل الصلوات، سيصبح هذا المكان مقفراً ومظلماً، مما يوحى بالخوف أكثر منه بالإيمان. دعينا نخرج قليلاً، فالإيمان شئ والترويح الصحى للنفس والروح شئ آخر.

الأغنية الخامسة

وهكذا خرجا الإثنان من حيث دخلا، وبعدها انطلقت الريشة تقول: ”حمداً لله أن جعلنى أرى من جديد السماء الواسعة والنجوم العالية ونور القمر. يا للجمال! يخيل لى كما لو

أنى لم أر منذ زمن مثل هذا المنظر البديع المتجدد دائماً. دعينا نطيل نزهتنا، فليس هناك ما هو أعظم من الطبيعة وازعاً لعبادة الله ولتجلى عظمته فى خلقه. أجمل ما فى هذه الطبيعة هو ليلها، صارحيني يا صديقتى ألا يفوق هذا فى روعته وجماله غور الكتدرائية المعتم والمظلم، فلنقارن بين ضوء تلك المصابيح التى هناك، وبين هذا النور السماوى الذى يعلو رؤوسنا، فلنطيل إذا نزهتنا، فحتى إن لم نتمكن من العودة، بالتأكيد ستصادفنا كتدرائية أخرى ندخل إليها.. فهناك العديد من الكتدرائيات، فى حين أن هناك سماء واحدة فقط.

إن الإنسان يعيش ليتعلم. أتعرفين ماذا؟ خطر بذهنى الآن أن الدين شئ عظيم، ولكنها لحماقه أن نعيش فقط لنكرس حياتنا له دون أن نفكر فى أى شئ آخر. على أية حال إن الإنسان يتعلم ويكتسب الخبرة مع الوقت. أعتقد أنى أرى الآن الأشياء بوضوح شديد، فإنى أعتقد أن عبادة الله وتسبيحه وتبجيله يستوجب أن نفكر أولاً ونعمل عقولنا فى التعرف على قانون الله فى أرضه، وذلك قبل أن نهب حياتنا للكنيسة.

وإذا ما أردت أن أحدثك يا صديقتى بكل صراحة، فأنا ليست لدى رغبة كبيرة فى العودة إلى الكتدرائية، فضلاً عن أننا قد ضللنا بالفعل الطريق ولن يمكننا العثور عليه بسهولة. ألا ترين أن علينا أن نصول ونجول فى هذا الفضاء الشاسع باحثين فيه عن الحكمة وراء وجود الأشياء؟ أشعر أن لدى من الفضول ما لا يمكن إشباعه، فالمعرفة هى مغذى حياتنا، فيها تكمن السعادة. أنا لا أنكر أن الإيمان شعور جميل، يستحق التقدير ولكن العلم يا صديقتى يفوقه فى التقدير والأهمية. لذلك، سأعترف لك بكل سذاجة أنى غيرت فكرى من جديد على أن تكون هذه هى المرة الأخيرة التى أفعل فيها ذلك. فأنا أود أن اعرف، بحق كوني ريشة من صنع الله، لما وكيف تتحرك النجوم؟ وعلى أى مسافة تبعد عن بعضها البعض؟ ما حجم البحار؟ وما كمية المياه التى تحويها؟ ماذا يوجد فى باطن الأرض؟ كيف تصنع الأمطار والبرق والبرد؟ بما تتكون الشمس؟ ما هو الضوء؟ وما هى الحرارة؟ الخ. أجد لدى الرغبة فى معرفة كل هذا وذلك.

حمداً لله أنى عثرت على الشاغل الحقيقى لروحى. فلا الحب الرعوى ولا المتعة الحسية ولا المجد المزيف ولا التصوف العقيم بإمكانهم السمو بالنفس، بل إنها المعرفة، ففيها تكمن الحياة الحقيقية يا صديقتى الرياح.

شكراً لأخطائى التى من عتمتها إستطعت أن أستخرج ضوء الخبرة ويقين المصير المحتم لى ولمثيلاتى من الريشات. هلمّ بى يا صديقتى فى هذا الطريق، فهناك الكثير مما يستحق الرؤية والدراسة“.

... وهكذا أخذنا الإثنين يجريان.. يطيران، والريشة لا تكل من إبداء ملاحظاتها التأملية. درست النجوم والمسافة التى تفصلها عن الأرض؛ عبرت المحيط الشاسع من شرقه إلى غربه، حتى إرتسمت فى ذهنها صور الشواطئ المختلفة، كما استطاعت قياس حجم الكرة الأرضية، مركزة إنتباهها فيما يخص تنوع مناخها وسكانها. تسللت الكهوف العميقة التى تحوى وثائق علم المعادن ذات الشفرة الغير قابلة للحل، قرأت كتاب الجيولوجيا الضخم والذى تتكلم الحفريات المرسومة على صفحاته بلغة تشبه الهيروغليفية، وتحكى، بتماديها فى القدم، العديد من أسرار الحياة الماضية. درست الريشة وتعرفت على كل تلك الأشياء ثم أودعتها ذاكرتها لتحفظها، وفى أثناء ذلك لم تكف عن تكرار:

” يا لعظمة العلم.... يا لسعادتى لسلوكى هذا الدرب“.

”ولكن ما يضايقنى ويعكر صفوى هو أننا لا نصل أبداً إلى النهاية، فكلما زادت درجة علمى بالأشياء، زادت معها مبهمات أكثر وأكبر. فلکم وددت لو تعلمت كل شئ فى آن واحد ومرة واحدة! إنه لشئ مضمّن ألا تتبدى لنا أبداً نهاية مظاف العلم. هلمّ بنا أيتها الرياح

الكسولة، أسرعى لعلنا نستطيع أن نصل إلى نقطة النهاية حيثما لا وجود لأرض أو سماء أو نجوم أو بحار.. فعلى ما يبدو ليس لطريقنا نهاية! فلنجرى إذا... فلنطير... لا يجب أن يفوتني شئ دون رؤية أو تفقد، ولا سر دون أن يتكشف لي. على أن أعرف كيف تكون الذات الإلهية، كيف تكون الروح البشرية، من أين أتينا نحن الريشات وإلى أين مآلنا بعدما نقوم بآخر رحلة طيران لنا في هذا الوجود!“

وهكذا مضى نرحل لا نهائى من الوقت، لم يتبدى من خلاله أن لينبوع العلم أن ينضب ولا أن للرغبة فى المعرفة أن تشبع. وظل الحال على ذلك إلى أن وجدت الريشة نفسها وقد أنهكت وخارت قواها وتسرب إليها الملل، فلم تعد تستطيع مواصلة رحلتها مع الرياح الصديقة، خاصة وأنها قد جالت وطافت بين كل الأجواء المحيطة لكوكب الأرض، وأفضى بها الأمر أن أصبحت تدور حول محورها كما لو كانت نجماً أصابه الجنون وقد نسي قانون دورانه!

”آه يا صديقى الرياح، أجدنى حائرة، وقد أصابنى الدوار، فلا أعرف ما فائدة العلم؟ إذ أنه وبعد طول بحث أجدنى أرهب ما أجهل أكثر مما يشبعنى ما أعرف. آه يا رفيقة خيبة أملى... أكاد أجن، فكل ما أعرفه الآن هو أنى لا أعرف أى شئ عن أى شئ! يا صديقتى، إحملىنى إلى مكان خفى يكون النسيان فيه سلوتى. أود الخلاص من حياتى، أود أن الوذ إلى الراحة فى هدوء، فأريح بذلك الفكر والخيال الطموح دائماً... فكم من المرات فى وقت وجيز إتضح لى أنى مخطئة؛ فلا الحب ولا المتعة ولا المجد ولا الدين ولا العلم يرضون أهوائى. ففى النهاية أجدنى لم أعثر على المكان الذى أجد فيه السعادة والسلام المنشودتين والذى طالما حلمت أن أقضى فيه حياتى. يا لك من تجربة بطيئة ومؤلمة! ما فائدتك؟ على أية حال، إذا كان المكان الذى أبحث عنه غير موجود هنا، فلا بد وأن يكون موجوداً فى مكان ما آخر. دعينا نبحث عنه أيتها الصديقة الوفية دائماً أبداً، فأنا أعلم أنك تشعرين بنفس القدر من الملل وخبطة الأمل. آه! أجدنى أشعر بالوهن الشديد، بالكاد أستطيع أن أتماسك بين ذراعىك، فكل شئ يعكر صفوى: الهواء، الضوء، الشجر، البحر، الفضاء، النجوم، الشمس!“

إستقر نظرهما على الأرض التى كانا على مقربة منها ورأيا موكباً متوجهاً نحو غابة وارفة، برزت من بين خضارها أشياء ما تبدو مصنوعة من الرخام الأبيض الناصع، إتضح لهما أنه مقبرة وأن الموكب كان موكب دفن. ولاحظتا أن ثمة تابوت صغير أزرق قد وضع على الأرض، ثم قام بفتحه أحد المحيطين به، وإذ بالحضور يلتفون حوله لرؤية ملامح المتوفاة... كانت طفلة لم تتعد على ما يبدو العشر سنوات، رأسها متوقفة بالورود ويدها متشابكتان، كما لو كانت ستصلى، لا يعرف ماذا؟ وبدت كملاك طاهر جميل من الشمع حتى أن الناظر إليه ليتمنى لو تبعث فيه الحياة.

”هنا... هنا أريد أن أمكث يا صديقتى الرياح، إتركىنى أسقط هنا“، هكذا قالت الريشة محاولة التملص من بين ذراعى قائدها الحبيب لتقع فى النهاية داخل التابوت وإذا به يقفل والريشة بداخله، ولم تفلح محاولات الرياح التى أخذت تدور وتلف لإخراجها منه.

وهكذا آل مصير ريشتنا الأخير إلى هذا التابوت.

آه أيتها النفس البشرية! أهكذا سيكون نهاية مطافك؟!..

فى إبريل من عام 1872

ISIDORA



Revista de estudios galdosianos



n.º 1

Revista anual
Número 1 - mayo 2005

BOLETÍN DE PEDIDO O SUSCRIPCIÓN

Deseo suscribirme a la revista ISIDORA hasta nueva orden

Deseo recibir la revista nº _____ de ISIDORA

Nombre y Apellidos _____

Organismo _____

Domicilio _____ Localidad _____

C.P. _____ Provincia _____ Estado _____ País _____

Correo Electrónico _____

Teléfono _____ Fax _____

Forma de pago elegida

Transferencia bancaria a la cuenta corriente 2038 1029 48 3003335795, a nombre de Rosa Amor, remitiendo resguardo bancario a la dirección indicada al final de este boletín

Domiciliación bancaria:

Banco _____

Sucursal _____

CÓDIGO CUENTA BANCARIA			
ENTIDAD	OFICINA	D.C.	NÚM. CUENTA

Tarifas:

ESPAÑA: 20 €

EUROPA: 22 €

AMÉRICA Y RESTO DEL MUNDO: 25 €

CUMPLIMENTAR Y MANDAR A:

France
3 Rue de L'Ermitage / 79150 Sanzay
Telf.: 33 549 65 47 81 / 33 625 94 15 22

España
C/ Corte de Faraón 7 - Bajo D / 28041 Madrid

www.isidora-internacional.com.es
<http://isidora-internacional.com.es>
E-mail: isidora-internacional@wanadoo.fr

ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

FEDERICO. Tiene razón Augusta. Convençamos en que la realidad es fecunda, original, en que el artificio que resulta de las conveniencias políticas y judiciales nos engaña. Pero no nos lancemos por sistema a lo novelesco, ni por huir de un amaneramiento caigamos en otro, amiga mía. La vida, por desgracia, ofrece bastantes peripecias inesperadas, lances y sorpresas terribles; y es tontería echarnos a buscar el interés febricitante, cuando quizás lo tenemos latente a nuestro lado, aguardando una ocasión cualquiera para saltarnos a la cara.

Luis Mateo Díez	Francisco Ayala
Jorge Rodríguez Padrón	Rosario de la Nuez Torres
Ernesto Viamonte Lucientes	Yolanda Arencibia
Akiko Tsuehiya	Andrés Trapiello
Germán Gullón	Alfonsino Fons
Alan Smith	Juan Carlos Carrazón
Peter Bly	Ranço Hiraoka
John W. Kronik	D'Amadeu Viana
John H. Sinnigen	Pierre Audereau
Ana María Vigara	Benoît Vieillard
Cecilio Alonso	Manar Abdel Moez Ahmez
María Ángeles Rodríguez	Abir Mahamed Abd el Salam
