

# ISIDORA



Revista de estudios galdosianos



n.º 4



# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos





# SUMARIO

<b>Editorial</b>	3	<b>Marta González Mejía</b> Benito Pérez Galdós, inventor del realismo mágico en <i>Celán</i> (1887)	127
<b>Claudio Guillén</b> Galdós: La interliterariedad en los primeros episodios	5	<b>Dr. José María Aguilar</b> Una carta de don Benito Pérez Galdós	147
<b>Silvia Di Persio</b> El concepto de la imaginación y el problema de la identidad personal en el personaje de Fortunata	21	<b>Arantxa Aguirre Carballeira</b> Galdós y Buñuel: formas de concluir	153
<b>Dr. John Sinnigen y Lilian Vieyra</b> Benito Pérez Galdós intermediario diplomático en el gobierno de Venustiano Carranza	29	<b>Rosa Amor del Olmo</b> <i>El abuelo</i> versus <i>La duda</i> , una reflexión poco académica	159
<b>Juan Antonio Hormigón</b> Razón y pasión: <i>La de San Quintín</i>	43	Efemérides	165
<b>Eugenio Suárez-Galbán Guerra</b> El heredero desheredado de José María Merino (Galdós resucita en Puerto Rico)	63	Traducciones de: <i>La conjugación de las palabras</i> «The conspiracy of words» <b>Robert Russell</b>	171
<b>Beatriz Entenza de Solare</b> Manuscritos galdosianos	73	<i>La pluma en el viento o el viaje de la vida poe...</i> «La plume dans le vent ou le voyage de la vie. Poe...» <b>Pierre Audoureau</b>	177
<b>Dr. Manuel Herrera Hernández</b> Perspectivas de las cataratas de Benito Pérez Galdós	87	Ilustraciones : <b>Benoît Vieillard</b>	
<b>Marisa Sotelo Vázquez</b> Homenaje de Emilia Pardo Bazán a Benito Pérez Galdós y a don Juan Valera	109	<i>La princesa y el granuja</i> Árabe: <b>Manar Abdel Moez Ahmez</b> <b>Abeer Mahamed Abd el Salam</b>	193
<b>Rosa Amor del Olmo</b> María Fernanda d'Ocón es Benina en <i>Misericordia</i>	121	Los textos en español de las traducciones se podrán descargar de la página web: <a href="http://www.isidora-internacional.com.es">www.isidora-internacional.com.es</a>	

	Dirección y Edición DRA. ROSA AMOR DEL OLMO	Diseño de cubierta JUAN CARLOS CARRAZÓN
	Asesor editorial CARLOS ÁLVAREZ-UDE	Diseño interior y maquetación ÁNGEL SANZ MARTÍN
	Asesora lingüística DRA. ANA MARÍA VIGARA	Fotografía de portada Escena de <i>La de San Quintín</i> dirigida por Juan Antonio Hormigón.
	Comité científico DR. GERMÁN GULLÓN, <i>Universidad de Amsterdam</i> DRA. YOLANDA ARENCIBIA, <i>Universidad de Las Palmas de Gran Canaria</i> DRA. CARMEN MENÉNDEZ ONRUBIA, <i>Consejo Superior de Investigaciones Científicas</i> ROSA M. <sup>a</sup> QUINTANA, <i>Directora Casa-Museo Pérez Galdós</i> DRA. ANA MARÍA VIGARA, <i>Universidad Complutense</i> DR. JESÚS RUBIO, <i>Universidad de Zaragoza</i> JHON SINNIGEN, <i>Universidad de Maryland, Baltimore Country</i> CARMEN RUIZ BRAVO-VILLASANTE, <i>Universidad Autónoma de Madrid</i>	Coordinación, preimpresión e impresión SAFEKAT, S. L. C/ Belmonte de Tajo, 55 - 3.º A 28019 Madrid <a href="mailto:safekat@centrocom.es">safekat@centrocom.es</a> / <a href="http://www.safekat.com">www.safekat.com</a>
		<i>Nuestro agradecimiento al Cabildo de Gran Canaria y a la Casa Museo Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria</i>
		I.S.S.N.: 1699-5996 Depósito Legal: M. 24.308-2005



## EDITORIAL



Confío en que me concedan el beneplácito de la satisfacción al continuar nuestra serie editorial de *Isidora* con el número 4 de primavera, que ahora abre sus brazos a la vida. Nuestra publicación se hace cuatrimestral y quiere sobrevivir «en el infierno de las grandes editoriales», en un mundo difícil y lleno de obstáculos de diversa índole para las publicaciones entendidas como «decimonónicas». Y es que las revistas culturales siempre han tenido un carácter efímero en España; una vida intensa, pero corta. Las razones son muchas, variadas, y en muchos casos insoslayables: cansancio del editor, ruinas, pérdida de los apoyos, distribución dudosa, oscuras censuras, razones de índole ética o moral...

El proyecto de *Isidora*, a la que muchos ya han augurado el óbito e incluso asistido a su sepelio, lucha como pez en el agua por la supervivencia con una clara y sostenida definición del *ser*, pero también del *estar*. Verbos, como todos sabemos, inexistentes en algunas lenguas, quizás también en algunas imaginaciones. No importa mucho si ahora el mundo aparente de las cosas se superpone al de la realidad, al del trabajo *bien fait*, haciéndonos ver un hecho a todas luces real: que la cultura no es rentable. Esto tampoco debe importar, y hay muchos que afortunadamente lo entienden. Tenemos la edad que tienen nuestros proyectos, y desde aquí, aun con grandes dificultades financieras, entonamos el *no pasarán* y seguimos –en esto bien galdosianos– trabajando con constancia y firmeza, que es exactamente lo que hay que hacer cuando se tienen proyectos y se combate por ellos.

Queremos crecer y progresar mejorando siempre, llegar hasta todos aquellos que confían en nuestro trabajo y hasta quienes también creen, como nosotros, que la filantropía no se extingue. No. No se extingue. *Omne tulit qui miscuit utile dulci lectorem delectando pariterque monendo* («Logró toda la perfección el que mezcló lo útil con lo agradable, deleitando e instruyendo a la vez al lector»), que diría nuestro amigo La-



rra (harto de citas y latinismos en decadencia, aunque el tópico horaciano tenga más razón que un santo). Todavía quedan hidalgos generosos que con su confianza y entrega a las letras han dado nervio, energía y apoyo a esta –de ustedes– publicación. No puedo dejar de recordar en estos días –tristes– al profesor Claudio Guillén, quien, casi como una premonición, nos había comunicado: «No quiero escribir más por ahora sobre Galdós»; pero nos envió, no obstante, su artículo a Francia felicitándonos por la publicación y por la Navidad. El artículo, *Galdós: La interliterariedad de los primeros Episodios*, que ahora reproducimos aquí compartiendo publicación con la editorial Crítica (que lo recoge en *De Leyendas y lecciones*) testimonia por un lado, que de su periplo nos ha quedado una larga estela; y es, por otro, testimonio también de nuestro agradecimiento por su generosidad y buen hacer, por todo el enorme y valioso trabajo de su vida. Gracias desde aquí a todos los que apoyan esta *Isidora* con algo tan impagable como es el talento. Gracias también a Beatriz Entenza, por sus muchas horas dadas al galdosismo. Ya nos veremos juntos en el otro viaje. Hasta siempre.

DRA. ROSA AMOR DEL OLMO  
Directora y Editora



# GALDÓS: LA INTERLITERARIEDAD DE LOS PRIMEROS EPISODIOS

CLAUDIO GUILLÉN

*Académico de la RAE y escritor*

Casi todos los lectores lo sabemos. Los grandes novelistas europeos del siglo XIX marcan el nivel más alto que ha alcanzado el sentido de la Historia en su manifestación literaria: Balzac, Dickens, Flaubert, Turgueniev, Galdós, Dostoyevski, Tolstoi —limitándonos a los más conocidos. Es evidentísimo lo que digo. Lo es un poco menos una segunda observación, relativa no ya al devenir social, económico o político de unos países, sino a la literatura misma, por fuerza existente con anterioridad y procedente también de épocas pretéritas, y percibida como componente de la escritura literaria nueva. La escritura literaria también exhibe su naturaleza histórica. En ambos casos el pasado se incorpora a la conciencia y la acción del escritor en el presente. Un mismo entendimiento vivo y activo de la historicidad envuelve los contenidos sociales y las formas de expresión y creación.

En cuanto a lo primero, afirma Joaquín Casaldüero en su importante libro sobre Galdós que el Romanticismo ha sentido intensamente «la vida del hombre como tiempo», la temporalidad viva que suplanta la eternidad y conduce a acentuar lo particular y diferente, más acá de lo general y universal. Y la emoción histórica permite sentir mejor la especificidad del presente.<sup>1</sup> Así fue, sin duda. Pero se plantea en consecuencia la pregunta: ¿de qué tiempo, o mejor, de qué tiempos hablamos?

Manzoni en su obra maestra, henchida de emoción histórica, distinguía los *fatti publici* de los *fatti privati* como todo auténtico novelista; y en ocasiones dedicaba un capítulo exclusivamente a los primeros —por ejemplo, a la peste terrorífica del año 1630 en Milán— para luego pasar en otro capítulo a los segundos, en que los avatares individuales se veían como consecuencias de los colectivos. El fruto principal de esa re-

---

<sup>1</sup> J. Casaldüero, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, 1951, p. 49.



lación era un posible aprendizaje moral. La profundísima perspectiva, la que contemplaba dos siglos atrás unos sucesos muy lejanos, aportaba en *I promessi sposi* (2.<sup>a</sup> ed., 1840-1842) la esperanza de un sentido, de una Providencia superadora de la perplejidad casi total a la que nos condenan las contradicciones irresolubles de la conducta del ser humano. No cesa de asombrar la complejidad insondable de «questo guazzabuglio del cuore umano» [«este batiburrillo del corazón humano»] (cap. X). El tiempo que encauza los *fatti privati*, como por ejemplo el de la evolución moral, se distingue así del tiempo de los asuntos públicos; así como estas dos dimensiones implican un valor o una forma distintos de la simple cronología del tiempo de los relojes, que es un instrumento de medida pero no de significación.

Hace más de treinta años escribía el autor de las presentes páginas para unos lectores norteamericanos: «el siglo XIX proporciona los ejemplos más espléndidos de la capacidad de ver los asuntos contemporáneos por medio de la más aguda inteligencia histórica ... Siempre me ha parecido que la distinción entre las *novelas contemporáneas* de Galdós (situadas en escenarios contemporáneos) y sus *episodios nacionales* (que pintan cronológicamente la historia de España desde la batalla de Trafalgar) no era profunda».<sup>2</sup> Estoy de acuerdo conmigo mismo. Pero lo estoy todavía más con el gran Lukács cuando cuenta que la Revolución francesa, las guerras revolucionarias y la ascensión y caída de Napoleón consiguieron que por primera vez la Historia fuera una *experiencia de masas*:

Durante las décadas que van de 1789 a 1814, cada una de las naciones europeas atravesó por un mayor número de revoluciones que las sufridas en siglos. Y la rápida sucesión de estas transformaciones confiere a los cambios un carácter cualitativo muy peculiar, borra la impresión general de que se trata de «fenómenos naturales», hace visible el carácter histórico de las revoluciones con mucha mayor claridad de lo que suele suceder al tratarse de un caso aislado.<sup>3</sup>

Y estoy conforme también con Stephen Gilman cuando muestra de qué modos esta experiencia masiva, ni fenómeno natural ni tampoco hecho exclusivamente colectivo, se interioriza en las obras de Galdós. Todo sucede como si la multiplicidad de tiempos, a la que acabo de referirme con motivo de Manzoni, fuera disminuyendo o hasta desapareciendo. «La distinción entre lo privado y lo público ... se borra en una época que vio el crecimiento personal como un elemento constituyente del cambio social.»<sup>4</sup> Y propone Gilman que la pronunciadísima aceleración del *tempo* histórico durante el siglo XIX, que todo el mundo pone de relieve, hace que las personas vivan

<sup>2</sup> C. Guillén, *Literature as System*, Princeton, N. J., 1971, p. 175.

<sup>3</sup> G. Lukács, *La novela histórica*, tr. Jasmin Reuter, México, 1966, p. 20.

<sup>4</sup> S. Gilman, *Galdós and the Art of the European Novel (1867-1887)*, Princeton, N. J., 1981, p. 12.



desde dentro aquello que Ortega y los historiadores de la literatura tendrán luego por una herramienta de interpretación: la pertenencia a una generación; y con ella a una concienciación compartida (*shared awareness*): «desde el principio del siglo XIX hasta después de la primera Guerra Mundial hubo un período de más de cien años en que la vida humana y el cambio histórico poseían más o menos el mismo *tempo* y en que la noción de generación ... era no sólo significativa sino crucial para la comprensión histórica...».<sup>5</sup>

\*

Para Galdós, cuyo tema y preocupación esencial es la sociedad española, se vuelve imprescindible, pues, la vinculación del presente a las distintas generaciones y fases, a los acontecimientos y regímenes, a las guerras y revueltas que se introdujeron en un mismo transcurso temporal. Al entendimiento de la especificidad de cada uno de esos sucesos, por un lado, y de su pertenencia a una totalidad significativa, por otro, se consagran los *Episodios nacionales*. Un anhelo primordial de acción y de enseñanza impulsa la inmensa tarea. Al propio tiempo quedará claro desde un principio que el medio elegido para alcanzar tales objetivos es la literatura.

Lo curioso del caso es que la riqueza y variedad de aquellos sucesos y escenarios pretéritos, la superabundancia de aquellos pasados, acaba exigiendo el uso de la ficción. Para percibir lo real en toda su profundidad y su amplitud los grandes escritores acaban inventando. Una de las paradojas de la historia literaria es el que aquella ilimitada ambición de describir una sociedad entera tuviera por consecuencia, en Balzac, o en Galdós, o en Tolstoi, la potenciación de las virtualidades de lo imaginario. Es más, en Galdós el cultivo de la novela histórica libera y estimula en grado sumo el ejercicio de la imaginación literaria. Entre los *Episodios* de la Primera Serie el que menos interesa es tal vez *Cádiz*, cuando se elabora y promulga la Constitución, porque en él no acontece gran cosa y la Historia deja de funcionar como aliciente de la imaginación y motor de la Novela.

De tal suerte aparece aquello que Amado Alonso ensalzaba en su *Ensayo sobre la novela histórica*, la creación imaginativa que logra que los materiales históricos no conduzcan a la «arqueología», sino a la «poesía», incorporando a dicha creación unas fuerzas que el novelista-poeta «pone en ella de su propio peculio, porque son invenciones de sentido, intuiciones y evidencias» suyas, consiguiendo la «trasmutación de lo intelectual a lo intuitivo, de lo comprendido a lo vivido y de lo explicado a lo presentado como actuante».<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 18, n.º 29.

<sup>6</sup> A. Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en «La Gloria de don Ramiro»*, Madrid, 1984, pp. 10, 13.



Cierto que no se trata en Galdós de una imaginación cualquiera, sino de aquella que supone la existencia de la literatura vista y entendida desde una perspectiva singular, que es la misma con la que se contemplan los acontecimientos y los cambios sociales y políticos, es decir, una perspectiva histórica. La crítica no se ha fijado demasiado en la conciencia histórica que subyace el empleo de las estructuras y los modelos galdosianos, gracias a la cual hace su exhibición una de las cualidades más insólitas y sorprendentes —alguno dirá, más modernas— de la escritura de los *Episodios*. Quiero decir que la literatura se presenta como literatura.

No tengo presente por lo general lo que suele denominarse intertextualidad. Con este término, que lanzó Julia Kristeva en 1966 y apadrinó Roland Barthes, se ha venido designando la absorción y uso por un texto de los componentes de otro, o más concretamente, de expresiones verbales precisas. El segundo texto cita el primero con relativa exactitud. Por ejemplo, recordando el final de una rima de Bécquer «donde habite el olvido, / allí estará mi tumba», uno de los poemas mejores de Luis Cernuda arranca de los versos «Donde habite el olvido, / En los vastos jardines sin auro-ra...». El buen lector es el que recuerda y no deja de advertir esta relación inicial y de observar el vuelo original y admirable que emprende luego el poema de Cernuda.<sup>7</sup> Ahora bien, lo que aquí denomino interliterariedad no consiste en citar unas palabras, sino en evocar estructuras más amplias, como por ejemplo un género literario, o una forma de construcción, o una modalidad, o un estilo en general, o un tipo de personaje, y de tal suerte en referirse al fenómeno literario, que es lo principal, y a sus raíces históricas. Esta remisión no es por fuerza exacta porque no es sólo lingüística. En los *Episodios* hay unos géneros, unas modalidades, unas formas y unos temas que el autor introduce de manera interliteraria. Daré unos pocos ejemplos, ciñéndome a la Primera Serie.

El primer género evocado es la novela picaresca. La implicación se enuncia en la primera página de *Trafalgar*:

Doy principio, pues, a mi historia como Pablos, el buscón de Segovia: afortunadamente Dios ha querido que en esto solo nos parezcamos.

Lo aludido es la orfandad de padre, que es condición constituyente de toda vida picaresca. Luego veremos con qué modelos puede parangonarse la calidad moral del protagonista de la Serie, Gabriel Araceli, que no tiene, en efecto, nada de picarescamente oculto, cínico o desvergonzado. El niño juega y corretea con otros pilluelos en las playas de Cádiz y el barrio de la Viña; y cuando se dice de éste que no es «academia de buenas costumbres», parece insinuarse la posibilidad de que Galdós recurra a las iro-

<sup>7</sup> Véase C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, 2.ª ed., Barcelona, 2005, pp. 287 ss.



nías de las *Novelas ejemplares*, evocando *La ilustre fregona* y sobre todo el *Rinconete y Cortadillo*, con su uso pseudoserio de términos respetables:

recuerdo que lucí mi travesura en el muelle, sirviendo de introductor de embajadores a los muchos ingleses que entonces, como ahora, nos visitaban. El muelle era una escuela ateniense para despabilarse en pocos años, y yo no fui de los alumnos menos aprovechados en aquel vasto ramo del saber humano.

Pero no, se corta, una vez terminada la alusión, esta relación fundada en la ironía. No creo que tenga lugar más tarde ningún mejoramiento moral del pícaro, como se ha dicho. Lo que persistirá será el uso de dos esquemas, dos construcciones básicas, propias del género picaresco. Gabriel será un mozo de muchos amos, durante los cuatro primeros episodios. Estará al servicio primero de don Alonso Gutiérrez de Cisniega, capitán de navío, luego de Pepita González, cómica del teatro del Príncipe, de la condesa Amaranta en Aranjuez, de Mauro Requejo en Madrid y, como acompañante más que como criado, de Luis de Santorcaz y el joven don Diego de Rumbiar en Andalucía. Ahí se inicia la andadura militar que hará posible la incorporación de un segundo esquema, sin duda sobresaliente y significativo. Me refiero a la ascensión social que eleva a Gabriel Araceli, como a Lázaro de Tormes, salvando las distancias, hasta «la cumbre de toda buena fortuna». El camino de la novela, sea histórica, sea de aventuras, sea picaresca, puede trazar no sólo un movimiento horizontal en el espacio, sino un viaje vertical a través de un mundo visto como una sociedad de clases.

A lo largo de los *Episodios* Galdós describe sin cansancio y destaca enfáticamente el sistema estratificado del país, ridiculizando el pobre, cerrado y lamentable clasismo español. El héroe de la Primera Serie lo es objetivamente porque se enfrenta victoriosamente con él. A ello contribuye la memoria de la novela picaresca. De tal forma funciona el mecanismo de alusiones que llamo interliterariedad, que en este caso abrevia las estructuras de un género. En la Primera Serie no aparecen unos pícaros, pero sí unos esquemas de la novela picaresca.

De mayor amplitud y más hondo calado es la complicidad con la novela griega antigua, que solemos llamar bizantina. Lo que está en juego en este caso es la supervivencia de una pareja de enamorados en medio de las adversidades de la vida y los desastres de la guerra. Se enfrentan así una historia de amor y la Historia de España, o si se quiere, la ficción amorosa y el relato histórico. Aurora Egido describe muy bien, en su precioso *En el camino de Roma*, el modelo procedente sobre todo de las *Etiópicas*, o *Teágenes y Cariclea*, de Heliodoro (siglo III o IV). Quedan separados dos amantes, que sufren un sinfín de adversidades, y que tras tantos avatares se reúnen al final de la obra. Este esquema, cuyo éxito a través de los siglos fue extraordinario, facilitaba la introducción de intercalaciones, relatos interiores en primera persona, y portentosas aventuras. Es una complejidad formal que según Carlos García Gual se corresponde con la



proliferación narrativa de una representación en que «la vida se ha convertido en pura peripecia».<sup>8</sup> En el esfuerzo de los dos amantes por alcanzar una meta, explica Aurora Egido, reside no sólo su desarrollo moral, «el de la discreción y el de la prudencia, sino el logro mismo de la felicidad»:

Ésta se concibe así como un premio recibido tras un sinfín de trabajos y fatigas, intrigas y misterios, tormentas y naufragios, después de azarosos viajes por tierra y mar a través de una geografía procelosa.<sup>9</sup>

Este camino puede coincidir con el de unas vidas concebidas como peregrinación, rumbo a Roma, o con San Agustín, a la patria celeste. El camino de Roma es el elegido por Cervantes en el *Persiles*. No así en Manzoni ni en Galdós. En *I promessi sposi* el objetivo es la supervivencia de las personas y su maduración moral. Otro tanto caracteriza la Primera Serie de *Episodios*, pero con un complemento importante: el conocimiento, como parte integrante del desarrollo interior de la persona, o más concretamente, el conocimiento singular cuya sustancia es histórica. La evolución de la historia de amor, de la unión mil veces obstaculizada y aplazada, de Gabriel e Inés, es indivisible de la Historia de España, tal como la va entendiendo e interpretando sobre la marcha Gabriel.

Ténganse en cuenta dos rasgos de esta situación. El obstáculo principal con que se enfrenta Gabriel Araceli como amante es la estratificación en clases y la necesidad de su ascensión social. En segundo lugar, es Gabriel mismo el narrador. Nada menos propio de la novela bizantina que esta forma pseudo-autobiográfica (con la excepción de Aquiles Tacio, *Leucipa y Clitofonte*, del siglo II), y hablando en general, respecto a las tácticas narrativas principales, nada menos cervantino. Pero la Primera Serie se vierte en una autobiografía ficticia (eso sí, como las novelas picarescas). Decía Stephen Gilman que Galdós interioriza los sucesos históricos. Es lo que cultiva el narrador galdosiano, a través de un extenso proceso de reflexión en que se subraya sea la diferencia del momento pasado respecto al presente (la niñez del héroe frente a la sabiduría del narrador octogenario), sea lo que los dos tiempos tienen en común, es decir, el carácter de una España perdurable.

Y el esquema bizantino recogido por Galdós da entrada a dos elementos más. La anagnórisis, o reconocimiento de una identidad previamente desconocida, frecuente en la tragedia clásica griega, se introduce en el Libro IV de las *Etiópicas*, revelando el linaje real de Cariclea. El descubrimiento de la nobleza de Inés (de su existencia, pero no de su exacto origen, todavía no), que tiene lugar en el segundo volumen, *La Corte de Carlos IV* (cap. 28), tiene por consecuencia, curiosamente, la creación de una fuer-

<sup>8</sup> C. García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, 3.ª ed., 1991, p. 120.

<sup>9</sup> A. Egido, *En el camino de Roma. Cervantes y Gracián ante la novela bizantina*, Zaragoza, 2005, p. 32.



te desigualdad social y la prolongada postergación de la unión de los amantes. Las dificultades proceden no sólo de la Historia, sino también de la Sociedad. Pero hay, en segundo lugar, un factor de continuidad que se sobrepone a todos los infortunios y peligros, que es la virtud de los novios. La heroína bizantina mantiene la suya contra viento y marea. Cariclea declara sin rodeos su heroica voluntad de pureza (I, 8):

Pura he permanecido y pura seguiré hasta la muerte, para llevar hasta la tumba mi virtud como una mortaja.

En un momento de peligro extremo, Lucia, la novia de la novela de Manzoni, se sacrifica, exclamando: «o Madre del Signore ... fo voto a voi di rimaner vergine» (cap. 21), lo que no deja de complicar la trama. Su virtud es, según Oreste Macrí, «una virtù ignota a se stessa, della specie delle Vergine di Raffaello ... eppure donna reale e concreta».<sup>10</sup> Este comentario me parece aplicable también a Inés, la heroína de la Primera Serie. Es notable hasta qué punto le interesó a Galdós este tipo de jovencísima mujer, inocente, angelical, y sin embargo reconocible hasta en sus límites concretos, como no deja de mostrar la comparación con su posible rival Miss Fly, la espléndida inglesa de *La batalla de los Arapiles*, cuya debilidad por Gabriel Araceli recuerda los ofrecimientos a los que tienen que resistir los «honestísimos» protagonistas de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.<sup>11</sup> Muchos valores son relativos en la Primera Serie de los *Episodios*, pero no la firmeza, la castidad y la entrega de los dos jóvenes amantes, que, como en Heliodoro y el *Persiles*, son absolutas.

A una escala mucho más reducida se hacen hartamente evidentes otras señas de interliterariedad. Son breves reminiscencias, secciones del relato donde un incidente o un personaje contiene algo como un mensaje al lector, o un juego entre el autor y el lector. Al principio de *La batalla de los Arapiles* se encuentra Gabriel Araceli en un pueblo del camino de Béjar a Salamanca. Descansa en una hermosa casa cuando les molesta, a él y a su asistente, Tribaldos, el paso de unos cómicos que van a Salamanca para actuar en las fiestas de San Juan. Son «lo menos ... ocho entre damas y galanes, y traen dos carros con lienzos pintados, trajes, coronas doradas, armaduras de cartón y mojigangas». El recibimiento es malo, dando entrada al viejo prejuicio contra los cómicos, «la peor raza de bergantes que hormiguea en el mundo» (cap. 3). Lo aludido es el carro de «Las cortes de la Muerte» con el que topa don Quijote en el cap. 11 de la Segunda Parte. A la compañía de Angulo el Malo pertenecen «un emperador con una corona ... un caballero armado de punta en blanco» y otros recitantes a los que don Quijote dirige palabras afectuosas, antes de que uno «que venía vestido de bojiganga» sea causa de un vio-

<sup>10</sup> O. Macrí, *Varia fortuna del Manzoni in terre iberiche*, Ravena, 1976, p. 36.

<sup>11</sup> *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, IV, 11: «y qué mucho, otra vez, que con honesto y casto decoro os hayáis mostrado hasta aquí limpiísimos al cielo y honestísimos a los ojos de los que os han visto!».



lento alboroto. En el mismo *Episodio* no mucho después hace su aparición Baltasar Cíperez, rico labrador que le facilita a Gabriel la entrada en Salamanca, pero no sin pronunciar ristas de refranes a lo Sancho Panza. «¿Caballero yo?», dice por ejemplo cuando así le llama Gabriel, «Poco va de Pedro a Pedro... Aunque las calzo no las ensucio ... Aunque mucho sabe la zorra, más sabe el que la toma» (cap. 14). La alusión es breve, pero inconfundible.

El escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, 7) subyace y, es más, justifica los capítulos 6 y 7 de *Napoleón en Chamartín*. En el palacio de la condesa Amaranta, a quien sus librereros mandan todo lo que se publica en Madrid, el papel del cura en el *Quijote* lo desempeña el padre Castillo, que pasa revista a un montón de publicaciones efímeras, de contenido circunstancial y sobre todo político —proclamas, libelos, vejámenes, epístolas en verso, letrillas y otros componentes de la «balumba de despropósitos y estolideces» que el padre Castillo no puede sino desestimar—; y el papel del ama lo representa el padre Salmón, que se lleva los libros de nula calidad. Por fortuna se encuentran «en medio de tanta faramalla» una segunda edición de las *Poesías patrióticas de don Manuel Josef Quintana*, que provoca el intenso entusiasmo del buen padre, una sátira de Mor de Fuentes, que queda rechazada, y unas *Rimas juveniles* de Juan Bautista Arriaza, que son objeto de matizada crítica. La interliterariedad se aprecia por añadidura, ya que lo principal es el interés histórico. Lo más interesante a la sazón era la lucha contra los franceses, pero a su lado también tenía su sitio lo que escribían los españoles, bien que mal, es decir, llevados por las circunstancias al nivel de la escritura efímera y mediocre. Por fortuna el impulso patriótico y el poético se conciliaban en las odas de Quintana.

De dimensión asimismo restringida, sectorial, es el uso en unos capítulos de *La Corte de Carlos IV* del artificio del *play-within-the-play*, que distingue más de una obra de Shakespeare. La introducción «interior» de unos actores y su representación de una obrita teatral tiene por propósito en *Hamlet* el desenmascaramiento de la culpa del Rey. Ello no sería posible si el *play-within-the-play* no tuviera mucho en común con el *play* que lo rodea, es decir, si una Poética envolvente no postulase que las pasiones sentidas por los personajes dramáticos inventados son las que viven también los hombres. Pues bien, lo que cuenta el narrador galdosiano con todo detalle es la espléndida función privada que el famoso actor Isidoro Máiquez (que retrató Goya) monta en el palacio de la condesa Amaranta. Las salas del palacio han sido decoradas por Goya. La condesa está hermosísima: «su hermosura era tan hechicera, tan abrumadora; su actitud tan orgullosamente noble...». (Nótese, junto a la jovencísima mujer angelical, como Inés en toda la Serie y Mariquilla en *Zaragoza*, o frente a ella, la predilección por la mujer madura, experimentada, sabia, pecadora, o sea *La Femme de trente ans* de Balzac: Amaranta en la Primera Serie, Jenara en la Segunda.) La obra es *Otelo, o el moro de Venecia*, en la detestable traducción realizada por Teodoro Lacalle de la asimismo lamentable versión francesa de Ducis. Pero las emociones en principio son más o menos las mis-



mas, según dicha poética, y se confunden con las de los representantes. El drama se torna en melodrama. Máiquez, perdidamente enamorado de la duquesa Lesbia, rival de la condesa y que hace de Desdémona, siente celos terribles de un tal Mañara —apellidado muy a propósito para un don Juan— y en la escena más trágica del último acto declama los versos espeluznantes de Teodoro Lacalle con inusitada fuerza y por poco apuña a Lesbia (cap. 25):

El artificio del drama había desaparecido, y el hombre mismo, el bárbaro y apasionado Otelo, espantaba al auditorio con las voces de su inflamada ira. Un aplauso atronador y unánime estremeció la sala; nunca los concurrentes habían visto perfección semejante.

Exacta y segmental también es la dimensión de una de las hazañas ejemplares de Gabriel Araceli: su evasión de la cárcel. Le han hecho prisionero los franceses, en una casa de Rebollar de Sigüenza; se niega a servir a la causa enemiga y están a punto de arcabucearle. Gabriel forcejea con una reja, golpea las paredes, se desespera; pero tras muchas angustias un ardid eficaz le salvará la vida (*Juan Martín el Empecinado*, caps. 16-23). En ese momento Galdós se acerca a la narrativa más popular del Romanticismo. El modelo era la obra muy conocida de Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, muchas veces traducida y reeditada (al español en Barcelona, 1843, y en Madrid, 1863). Victor Brombert, fino crítico y comparatista, ha dedicado un libro excelente, *La Prison romantique* (París, 1975), a las numerosas variaciones que se urdieron sobre ese mismo tema. Cierro que el espacio carcelario que hoy recordamos mejor es el de *La Chartreuse de Parme*, pero otros muchos novelistas fueron más leídos y aplaudidos que Stendhal. El héroe para los románticos lo era en la medida en que su individualidad exigía la libertad y creía poseer la fuerza y la astucia necesarias para conseguirla. El héroe era quien con toda el alma se consideraba en potencia libre.

Destaqué más arriba el efecto interrelativo de dos géneros, el picaresco y el bizantino, y podría aducirse alguno más, como la novela epistolar. La presentación seguida de unas cartas, con las que desaparece el narrador, ausencia que interesará mucho a Galdós años después (*Realidad*, 1892), se ensaya en los dos últimos volúmenes de la Serie. No sorprendería al lector de novelas del siglo XVIII, en que el género fue predominante; pero éste había dejado de serlo durante el XIX. Escribe Galdós esos dos episodios entre diciembre de 1874 y marzo de 1875. Es probable que hubiera leído *Pepita Jiménez* de don Juan Valera, publicada durante el año 74; pero sin que esta relación afectara por fuerza de modo decisivo la introducción de una forma narrativa más en el gran despliegue técnico e interliterario de los *Episodios*.

Tan vasto es el terreno que así se abarca que conviene tal vez aclarar el uso de algunos términos fundamentales. Como otros muchos historiadores de la literatura yo he distinguido, con particular insistencia en *Entre lo uno y lo diverso* (2.<sup>a</sup> ed., Barcelona, 2005), entre unas clases principales: los géneros literarios (por ejemplo, la novela bi-



zantina, la tragedia, el poema épico, la novela pastoril, el poema en prosa), las modalidades (la alegórica, la irónica, la fantástica, la satírica, la paródica), las formas (la prosodia, los cauces narrativos, la intercalación, la repetición, el diálogo) y los temas (la cárcel, el hambre, la flor, el enamoramiento, Edipo, el avaro, Buenos Aires). Ciertamente que estos caminos se entrecruzan, estos alicientes se interrelacionan, y que en algunos casos un concepto puede pasar de una clase a otra; por ejemplo el soneto puede ser en cierto tiempo no sólo una forma sino un género determinado por unos compromisos de sentido; y otro tanto cabe decir del diálogo; así como la modalidad satírica no sólo se funde con muchos moldes genéricos sino que plasma en un género, como la sátira en verso desde Lucilio y Horacio.

¿Qué modalidades no vienen a cuento? Sólo mencionaré las que me parecen primordiales en el contexto de estos primeros *Episodios*. Sobresale la frecuente introducción de dos modalidades, la satírica y la irónica. Son cualidades adjetivales que califican conjuntos enteros, como unos entornos, una clase o unos oficios. Hace un momento recordábamos la función dirigida por Isidoro Máiquez en el palacio de la condesa Amaranta. En realidad buena parte de *La Corte de Carlos IV* describe y ridiculiza el mundillo teatral del Madrid de la época; que contrasta con el elogio de Moratín, primera y definitiva liberación de las estrecheces neoclásicas, «reconciliación de la literatura y la vida social», como muy bien explica José Carlos Mainer.<sup>12</sup> Sea con humor, sea con ironía, el narrador acentúa la vulgaridad de los demás plumíferos, las vanas pretensiones de aquellos desgraciados escritorzuelos y poetastros. Su descripción, como tal sátira, no es despiadada, ni carente de comprensión, pero transmite poco a poco una fuerza valorativa que contribuye, aquí como en otros lugares, en resumidas cuentas, a la visión sumamente crítica de toda una época de la vida social española. Las partes resultan ser más merecedoras de compasión que el conjunto. Un poco más adelante, cuando escribe el tercer volumen, *El 19 de marzo y el 2 mayo*, tropieza Galdós con el arduo problema que para él contiene, como ha explicado Casaldueiro, el tránsito del protagonismo del pueblo al del populacho, semilla quizás de futuros conflictos civiles y caudillismos. «La guerra de la Independencia fue la gran academia del desorden» (*Juan Martín el Empecinado*, cap. 5). En *El 19 de marzo* pululan unos personajes humildes —jornaleros, tenderos, bordadoras, talabarteros, verduleras—, históricamente decisivos, que el narrador convierte en caricaturas a lo Daumier. Claro está que no se salvan los estamentos en principio más respetables. «No es sólo Godoy; son cientos de miles que ocupan altos puestos sin valer maldita de Dios la cosa» (*La Corte...*, cap. 11). En *Cádiz* las multitudes celebran las sesiones en que se forja la Constitución como si fuera una corrida de toros —«¡Hermoso fue tu primer día ¡oh siglo!»—, pero el narrador no se llama a engaño. «Pues qué, ¿se ha olvidado ya la condición sainetesca y un

<sup>12</sup> J. C. Mainer, «Introducción» a *Prosas críticas de Galdós*, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, 2004, p. xxxix.



tanto arlequinada de nuestros partidos políticos en el período de su incubación?» Y sobre todo, vista esa incubación desde el ángulo de las décadas posteriores, se afirmaban, ominosos, «los dos bandos, que habían nacido años antes y crecían lentamente...».

¡Los dos bandos! Esta índole de profecía del futuro desde el pasado se reitera bastantes veces. Lo valorado y enjuiciado en la mayoría de las ocasiones se reduce a una coyuntura histórica determinada. Estamos en el invierno de 1809 cuando al principio de *Gerona* se describe el ambiente de la Junta Central y su liderazgo de la guerra contra los franceses, no con la serenidad del historiador, sino con la emotividad de quien escribe su autobiografía:

Las ambiciones injustificadas, las miserias, la vanidad ridícula, la pequeñez inflándose para parecer grande, como la rana que quiso imitar al buey; la intolerancia, el fanatismo, la doblez, el orgullo, rodeaban a aquella pobre Junta, que ya en sus postrimerías no sabía a qué santo encomendarse.

O bien la indignación del escritor se dirige contra unas condiciones relativamente menos efímeras, interpelando personalmente a su país (*Napoleón en Chamartín*, cap. 12):

¡Oh España, cómo se te reconoce en cualquier parte de tu Historia adonde se fije la vista! Y no hay disimulo que te encubra, ni máscara que te oculte, ni afeitte que te desfigure, porque a donde quiera que aparezca, allí se te conoce desde cien leguas, con tu media cara de fiesta y la otra media de miseria, con la una mano empuñando laureles y con la otra rascándote tu lepra.

O bien se dibujan rasgos de la España perdurable, pero percibidos a través de un personaje determinado, cosa que el género novelesco, no el histórico, hace posible. Se trata de Juan Martín el Empecinado (cap. 5):

Estaba formado su espíritu con uno de los más visible caracteres del genio castizo español, que necesita de la perpetua lucha para apacentar su indomable y díscola inquietud, y ha de vivir disputando de palabra u obra para creer que vive.

El narrador maneja fácilmente, a lo Balzac o lo Stendhal, el concepto de carácter o genio nacional. En realidad, no creo que Galdós se liberara nunca de aquel legado romántico.<sup>13</sup>

Y no hacen falta más citas para que quede claro hasta qué punto se vierte en los *Episodios* una preocupación y una zozobra histórico-nacionales de acuciante y casi cons-

<sup>13</sup> Véase al respecto el «Prólogo» segundo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*, en *Prosas críticas*, p. 133.



tante intensidad. Explica el gran Montesinos que en su libro sobre Galdós procura ir «observando cómo observa Galdós la paranoia hispánica».<sup>14</sup> Claro que el crítico granadino, exiliado durante tantísimos años, hermano y cuñado de fusilados, sintió desde muy cerca esa demencia.

Pero ¿cuántos españoles, desde los tiempos de Jovellanos hasta el día de hoy, no han observado la persistencia y la continuidad de unas aparentemente invencibles proclividades fraticidas en el país? En esos momentos obsesivos nuestro sentido de la Historia y nuestra inteligencia del devenir y del cambio social se encuentran en peligro.

Es la sátira, según venimos viendo, una modalidad que favorece el predominio de un modelo de escritura cuyo origen es estilístico, pero cuyo alcance se extiende y explota considerablemente en los *Episodios*, y que es la hipérbole. Son muchos los acontecimientos y los actores que piden el ejercicio de una imaginación y una expresividad hiperbólicas. El melodrama de Trafalgar, el motín de Aranjuez, la entrada de los franceses el 24 de marzo, el levantamiento del 2 de mayo, la psicología de las masas, la fuerza del entusiasmo y la tenacidad de la crueldad, la necesidad de reinventar las batallas, pero siempre desde el punto de vista de una sensibilidad individual, son asuntos y componentes que no consienten la moderación en el arte de novelar. Antes de valorar, el narrador tiene que revivir y hacer revivir. El enorme desafío que suponen estos contenidos históricos obligan al novelista a multiplicar, intensificar y magnificar en todo lo posible los medios expresivos.

Ningún recurso más delicado y decisivo que la invención y modelación de los personajes, sometidos ellos también a un proceso de ampliación que en ciertos casos y momentos no parece tener límites. En el escenario de la Primera Serie aparecen numerosos actores excéntricos o extravagantes, un Nomdedeu, un Juan de Dios, un Candiola, un Mosén Antón, obsesos o maníacos los más, sea del modo más pacífico y amable, sea incontrolados y bordeando la locura. Su dimensión interliteraria es lo que tienen de cervantinos, como ahora veremos. Lo más destacable es la naturaleza extremada de la conducta. Y lo propio de su cualidad hiperbólica es la persistencia en el tiempo, la insistencia de la persona en seguir siendo como es hasta el final.

Verdad es que la extravagancia no pasa en muchos casos de ser un tic, una chifladura inocua, que no perjudica a nadie. Así por ejemplo, desde los primeros episodios, las anodinas *idées fixes* de Alonso Gutiérrez de Cisniega, o de José María Malespina, o del marqués diplomático y tío de Amaranta, que traen a la memoria las singularidades verbales de los caracteres de Dickens. Más desmedidos y hasta peligrosos son algunos cabecillas de la rebelión popular de *Napoleón en Chamartín*, como el «Gran Capitán» y la «Primorosa» —«¿No habéis observado que todos los movimientos populares llevan en su seno un germen de traición, cuyo misterioso origen jamás se descubre?» (cap. 15)— y no digamos los adalides de la guerra de guerrillas de *Juan Martín el Empeci-*

<sup>14</sup> J. F. Montesinos, *Galdós*, Madrid, 2.ª ed., 1972, p. xx.



nado. El narrador había presentado antes a individuos que eran ante todo «tipos», arquetipos morales de antigua alcurnia literaria, como el avaro Jerónimo de Candiola, que ocupa mucho espacio en *Zaragoza*. El tío Candiola es un hijo del Harpagon de Molière y un pariente del Shylock del *Merchant of Venice*. Pero es inconfundible lo desahogado de sus actos y de sus palabras (cap. 19):

Mis enemigos han conseguido su objeto, que era ponerme en el caso de pedir limosna; pero no la pediré, no. Antes me comeré mi propia carne y beberé mi sangre que humillarme ante los que me han traído a semejante estado.

En efecto el factor interliterario se acusa notablemente cuando el lector advierte que el germen mismo del personaje es de carácter literario. Es el caso del Lord Gray de *Cádiz*, borrosa pero originariamente byroniano. Es ante todo un romántico inglés, amante del mar en que perecerá Shelley. Es lo que pone claramente de manifiesto el monólogo lírico que dirige al mar un día de furioso temporal (cap. 4):

este rumor donde caben todos los rumores del cielo y tierra, ha tiempo que también ensordece mi alma; este delirio es mi delirio, y este afán con que vuelan nubes y olas hacia un punto al que no llegan nunca, es mi propio afán.

Mucho más convincente es la figura de Miss Fly en el último episodio de la Serie, romántica inglesa ella también, entusiasta de Bernardo del Carpio y otras figuras del Romancero, y sobre todo dispuesta a revivir quijotesca los lances propios de aquellos remotos años poéticos y heroicos.

Pero Galdós quiso ir más lejos en su dramatización de los extremos a los que puede llegar el comportamiento de los hombres en tiempos de paz y sobre todo de guerra. La persistencia del carácter hasta el final o, digamos, la hiperbolización de la persona en el tiempo, puede coincidir con el aumento de la aberración y el crescendo de la locura. Tengo presente, claro está, a Mosén Antón, cura trabucaire, sacerdote convertido en guerrillero terrible. La fusión estrafalaria de esas dos vocaciones algo dice acerca de la Historia de España, pero no es más que la condición de las gestas del feroz personaje. Mosén Antón es presa de un afán insaciable de engrandecimiento, prepotencia y mando absoluto:

Porque yo, mosén Antón Trijueque, no quepo debajo de nadie ni he nacido para la obediencia ... porque mi cerebro pide batallas, marchas, movimientos y operaciones que no puede realizar un subalterno; porque yo necesito un ejército para mí solo, para mi propio gusto, para llenar todo este país con mis hazañas, como le lleno con mi espíritu guerrero ... Fuerte soy en la adversidad, y no bajo, no, del picacho donde clavo los garfios de mis patas y desde donde os veo como ratas que corren tras una miga de pan.



A la megalomanía bélica que no tendrá más salida que el suicidio no pueden no corresponder, como ocurría con el tío Candiola, las palabras y las imágenes desmesuradas.

Existen gradaciones, es evidente, en la extravagancia o cuasidemencia de los personajes estrambóticos de la Primera Serie. Los lectores creemos ver como en filigrana las diferencias que van de la locura, «sublime y profunda», según Galdós, de don Quijote, a la enajenación de figuras secundarias como Anselmo o Cardenio en la Primera Parte, o como Tomás Rodaja en las *Novelas ejemplares*. Es tan relevante, tan omnipresente Cervantes en estos *Episodios* que buen número de lectores han de percibir la originalidad de esta tácita complicidad. Ahora bien, la locura era objeto no ya de tratamiento literario e histórico, sino de ciencia. Conviene tener en consideración lo que se pensaba durante aquellas décadas del siglo XIX.

Mirados desde tal perspectiva, buen número de los personajes galdosianos padecían lo que se denominaba entonces «monomanía». Nicolás García Luna, por ejemplo, en *De la monomanía* (Madrid, 1853) hacía frente a un problema jurídico, el de la culpabilidad del acusado que actuara guiado por una perturbación limitada, acaso pasajera, pero compulsiva. Otros especialistas se preguntaron también hasta qué punto este trastorno limitado afecta el conjunto de la vida psíquica de la persona. Un psiquiatra respetado, Pi y Molist, ofrecía esta definición del término en sus apuntes *Sobre la monomanía* (Barcelona, 1864): «locura o manía parcial, circunscrita o limitada». Pero «el sentido íntimo —añadía— nos declara que es en nosotros uno mismo el ser que siente, piensa y quiere; que los agentes de estas tres operaciones se aúnan, se identifican entre sí y con el yo».<sup>15</sup>

Así, la obsesión del que llamaban monómano no dejaba de afectar la totalidad del sujeto, ni le permitía disfrutar el resto del tiempo de un proyecto vital fiable. Hoy Carlos Castillo del Pino nos ha explicado que el ser humano es un organismo que vive tensiones entre distintos niveles —el pulsional (de origen biológico), el actitudinal, el intelectual—, interacciones que permiten a los distintos «yoes» manifestarse, desempeñar sus papeles ante las demás personas, relacionarse, estar en el mundo; y que a través de esta pluralidad el sujeto intenta adaptarse a la realidad, en equilibrio con ella, y busca la estabilidad que confiere la relativa conciliación o coherencia entre esas íntimas construcciones radicales.<sup>16</sup>

Acerca de don Quijote mismo Castilla del Pino ha comentado muy bien lo descaminado de todo diagnóstico clínico del personaje. Ninguna enfermedad puede por sí sola definir la conducta de una persona. «Decir de alguien que es leproso no le define.» A lo largo de toda la novela es evidente la coexistencia de la locura y la cordura. Pero «cuando el hombre pierde de vista quien realmente es, lo que puede y lo que no puede, y se sustituye por aquel que desearía ser», se ha equivocado y «ha dado un vuelco

<sup>15</sup> Emilio Pi y Molist, *Sobre la monomanía*, Barcelona, 1964, pp.19,47.

<sup>16</sup> Véase C. Castillo del Pino, *Introducción a la Psiquiatría*, 4.ª ed., Madrid, 1994.



tal a su modo de existencia» que las consecuencias son continuas y perdurables.<sup>17</sup> Lo esencial es el error de juicio que hace que toda una vida sea una vida errada. La locura de don Quijote se manifiesta esporádicamente, pero la dislocación originaria dirige su vida entera. Es esta persistencia lo que le emparenta con los extravagantes y cuasidemones de los *Episodios*.

Volviendo a Galdós, advertimos lo mucho que en efecto le importaba la continuidad de las conductas. Es lo que he llamado la hipérbole en el tiempo, la persistencia máxima del carácter, la entereza de la persona absolutamente leal a sí misma. Más que el dominio del espacio psíquico, sobresale el del tiempo. Para el lector de Galdós que firma las presentes páginas, la relación entre el hombre y la sociedad, que tanto subraya la crítica y que evoluciona de época creativa en época creativa del gran novelista, tiene esta peculiaridad que venimos observando. Pese a las presiones y las determinaciones fortísimas a las que se halla sometida por dicha sociedad, la persona individual se mantiene fiel al proyecto de conducta y de carácter que le es propio. Ello tiene por consecuencia en ciertos momentos, a trechos, la presencia de una cualidad que asombra profundamente y sobrecoge al lector. Es una índole de grandeza que, salvando las distancias, recuerda aquella altura, aquel *húpsos* que los estéticos del siglo XVIII redescubrieron en el *aureus libellus* del pseudo-Longino: no tendente a lo finito, sino a lo infinito, según Kant en la *Crítica del juicio*; no sólo a lo bello, sino a lo sublime, *das Erhabene*, según la elaboración de Schiller. Lo sublime en Schiller nos eleva moralmente sobre aquella naturaleza que nos coloca en situaciones de inferioridad. Con lo sublime «obra el espíritu como si no estuviera bajo otras leyes que las suyas propias».<sup>18</sup>

Antes de terminar quisiera señalar, brevemente también, una forma de construcción y una modalidad más de esta Primera Serie. De naturaleza formal es la alternancia que George Steiner distinguió con tanta agudeza en su primer libro, *Tolstoy or Dostoevsky* (1959). En el autor de *Guerra y paz* no cesaba de prevalecer el dinamismo del transcurso de los sucesos, la fluencia del *impetus*, del *forward movement*, según Steiner, o sea, el impulso del movimiento hacia adelante. En la obra del autor de *Los hermanos Karamazov*, por lo contrario, sobresalía la suspensión del tiempo y la condensación dramática de la acción en un capítulo tras otro. Pues bien, en nuestros *Episodios* advertimos una y otra vez una táctica de composición comparable hasta cierto punto a la del segundo de los grandes rusos. El narrador se reduce durante todo un capítulo a la confrontación en un mismo espacio de unos mismos personajes por medio del diálogo. La novela se construye sobre la alternancia entre el continuo y extenso movimiento de la acción narrada, por un lado, y, por otro, la intensidad de unas pocas «escenas» dialogadas. Sorprende tal cultivo de la escena por parte de quien recrea ante todo una evo-

<sup>17</sup> C. Castilla del Pino, *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona, 2005, pp. 63, 71.

<sup>18</sup> F. Schiller, *Lo sublime*, ed. Pedro Aullón de Haro, Málaga, 1992, p. 105. La excelente Introducción de Aullón de Haro destaca la importancia de este concepto durante el siglo XIX, sobre todo el germánico.



lución histórica. Puede mirarse como una de las cualidades artísticas de ese compuesto híbrido que llamamos novela histórica. Tampoco es ilícito tener en cuenta la conocida vocación teatral que, como otros narradores de su tiempo, sin duda sintió Galdós.

La modalidad que nos concierne es la ironía, característica de la escritura de Galdós en esta Serie, o mejor dicho, de su actitud ante el lenguaje. No se trata de usos de la lengua, como los hiperbólicos, tan analizables, y supongo que estudiables con los métodos de la vieja Estilística, sino de actitudes ante el lenguaje. Me ha sido muy útil al respecto la lectura de un excelente artículo de Pablo Jauralde, «El estilo cervantino» (1995), donde se pasa de los usos a las actitudes. Se ha perdido durante los últimos años del siglo XVI, comenta Jauralde, la voz única de las novelas pastoriles o sentimentales, o la adecuación prioritaria de la lengua al género. Un nuevo sentido técnico de la literatura acompaña los orígenes de la comedia y los romances y letrillas del primer Góngora. De ahí la «enajenación del hecho literario, distante de su creador».<sup>19</sup> De ahí la imaginación, la ironía y la distancia, en resumidas cuentas, de Cervantes ante el lenguaje mismo, desde las cuales el escritor se siente libre de acometer las más distintas empresas. Ningún estilo, como ningún pensamiento, es exclusivamente *el suyo*.<sup>20</sup>

Análogamente, la postura elegida por Galdós es un irónico distanciamiento ante las virtualidades del lenguaje. Hasta ahí llega su ilimitado cervantinismo. Es una actitud que hace posible también el sentido técnico del oficio que vengo denominando aquí interliterariedad; y que manifiesta sin ambages la conciencia histórica de los géneros, las formas y las modalidades que las novelas evocan o utilizan. Decía antes que la literatura, en estos *Episodios*, sorprendentemente, se presenta como literatura. Añado ahora que la escritura se presenta, desde la ironía y la distancia, como *escritura*. Quizá sea ésta la condición del extraordinario talento verbal y la excepcional riqueza expresiva que en estas obras se evidencian; y quizá sea su percepción un factor que contribuya a que el lector pueda apreciar y valorar mejor esa riqueza. «Son prodigiosos la ironía y el humor de Galdós —resume con su acierto habitual Carlos Blanco Aguinaga—, su soltura narrativa, el desparpajo de su lengua y sus tramas, comparables sólo a Dickens (pero tal vez con mayor control en la aparente desmesura).»<sup>21</sup> Sí, conformes, Galdós ha sido y sigue siendo un escritor portentoso. No todos los críticos lo saben.

<sup>19</sup> P. Jauralde Pou, «El estilo cervantino», en VV. AA., Cervantes, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 148.

<sup>20</sup> Jauralde volverá sobre el tema más de una vez, véase «Los motivos literarios, el *Quijote*, la distancia», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXI, 2004, pp. 515, 522. Conviene distinguir entre el pluralismo o la ambigüedad de Cervantes, su introducción de numerosas opiniones y perspectivas, tan variadas como sus usos estilísticos de la lengua, etc., y su actitud básica ante el *lenguaje*.

<sup>21</sup> C. Blanco Aguinaga, «La originalidad de Galdós», en *Textos y contextos de Galdós*, ed. John W. Kronik y Harriet S. Turner, Madrid, 1994, p. 181.



# EL CONCEPTO DE LA IMAGINACIÓN Y EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD PERSONAL EN EL PERSONAJE DE FORTUNATA

SILVIA DI PERSIO  
*Universidad de Pisa*

**E**n este trabajo se utilizarán algunos aspectos de la teoría expuesta por el filósofo francés Paul Ricoeur en su obra *Temps et récit*<sup>1</sup> (1983-1985) como modelos de interpretación del papel que la imaginación llega a desempeñar en el personaje de Fortunata en la novela *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)<sup>2</sup>. El análisis de este elemento de construcción del personaje permitirá poner de relieve cuán compleja se ha hecho la representación galdosiana del hombre a la altura de esta novela<sup>3</sup> y acaso permitirá establecer una relación entre la imaginación y el carácter eminentemente moderno que alcanza la obra galdosiana. Se ha elegido la obra de Paul Ricoeur puesto que la concepción de la imaginación en la cual se basa y el papel que en ella se le atribuye se acercan a la misma concepción y al mismo papel que la imaginación llega a desempeñar en los personajes galdosianos a partir de Fortunata.

La obra de Ricoeur se basa en la consideración de una correlación necesaria entre tiempo y narración. Después de haber expuesto diferentes teorías filosóficas sobre el tiempo<sup>4</sup>, el filósofo llega a concluir que la experiencia temporal no se hace objeto de especulación filosófica sin producir infranqueables aporías<sup>5</sup> y que, por lo tanto, la es-

---

<sup>1</sup> P. Ricoeur, *Temps et récit*, 3 vol., Seuil, Paris, 1983-1985. Se citará traduciendo al español y poniendo en una nota el texto original en francés, seguido por la sigla TR, el número de volumen y de página entre paréntesis.

<sup>2</sup> B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, 2 vol., edición de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 2002. Se citará poniendo entre paréntesis el número del volumen y de la página.

<sup>3</sup> El rápido parangón con el papel de la imaginación en otras novelas pondrá de relieve el carácter evolutivo del pensamiento de Galdós con respecto al concepto de la imaginación.

<sup>4</sup> S. Agustín, Kant, Husserl, Heidegger.

<sup>5</sup> La primera de estas aporías, y además la única que en este estudio se tomará en consideración a título de ejemplo, se refiere a la concepción psicológica del tiempo de S. Agustín. La extensión del tiempo es, según S. Agustín, una distensión del alma entre memoria y expectativa, que se cumple en el mismo momento en que el sujeto pone atención en el instante presente (paradójicamente, el sujeto pone su atención en el instante presente en la medida



peculación sobre el tiempo llega más bien a alimentar las confusiones con respecto de la experiencia temporal, que a clarificarla. Él afirma que, por contra, la narración sí sería capaz de comprender el carácter temporal de la experiencia humana, gracias a su actividad de comprensión de lo heterogéneo en formas sensibles. De este punto Ricoeur formula su teoría de la correlación entre tiempo y narración, explicando su dinámica a través de una reinterpretación del concepto aristotélico de mimesis, en los términos de un proceso de *triple mimesis*, dividido en tres momentos: las *mimesis I, II y III*. La *mimesis I* (prefiguración) constituye la esfera práctica que se encuentra antes de la composición narrativa, aquella pre-comprensión de la acción en la cual radica la composición. La *mimesis II* (configuración) es la función cardinal que representa el establecerse de la «literariedad de la obra literaria»<sup>6</sup>, la creación<sup>7</sup>. La *mimesis III* (refiguración), debajo de la mimesis-creación, equivale al mundo del lector, o sea a aquel tiempo del actuar y del padecer al cual la narración es devuelta y que, a través de la lectura que unifica todo el proceso, resulta refigurado, clarificado<sup>8</sup>.

El elemento unificador de todo el proceso es la imaginación, cuya acción se encuentra en la base de la actividad de síntesis que tiene lugar en la *mimesis II* ya que constituye el lugar en el cual las interconexiones se hacen posibles. Lejos de ser simplemente una facultad que relaciona sentidos e intelecto, esta imaginación, que se remonta al concepto de la «imaginación productora» fijado por el filósofo alemán Immanuel Kant en su *Crítica de la razón pura* (1781), tiene un carácter más originario ya que, con su esquematizar, «mantiene la tensión constituyente entre la atemporalidad de las categorías lógicas y la vaga empiricidad de las sensaciones»<sup>9</sup>. En este sentido, la imaginación tiene una legitimación trascendental en cuanto forma a priori del conocimiento y se diferencia por un lado de la imaginación eminentemente reproductora que estriba en la experiencia y por otro lado de aquella quimérica que produce ilusiones.

¿Cómo se puede trasladar esta teoría del texto literario a la representación del trabajo imaginativo de los personajes galdosianos? ¿Es acaso posible aplicar el modelo de correlación entre tiempo y narración a la esfera experiencial ficticia de estos personajes? En efecto, sí lo es, puesto que existe, según Ricoeur, una necesidad de narración

---

en que está distraído del mismo). Esta concepción según la cual es un cierto presente, un presente cualificado, que determina la distinción entre pasado y futuro, está en contraste con la concepción cosmológica del tiempo que se expresa en términos de «linealidad», de sucesión de instantes que se hacen presentes cada uno idéntico a otro (el tiempo de las agujas del reloj). No es posible poner estas dos concepciones en relación entre sí ni tampoco es posible que una de las dos suplante a la otra.

<sup>6</sup> «Littéralité de l'œuvre littéraire» (*TR*, I, 76)

<sup>7</sup> En esta operación, la síntesis de los elementos heterogéneos no se cumple con el fin de producir una copia de lo real, sino para crear, a través de interconexiones, el «como si fuera» de aquella realidad.

<sup>8</sup> La clarificación equivale a la *katharsis*, o sea, al «efecto más moral que estético de la obra; valoraciones nuevas, normas inéditas se proponen a través de la obra, que enfrentan o sacuden las costumbres corrientes» (*TR*, III, 273).

<sup>9</sup> G. Carchia, e P. D'Angelo, *Dizionario di estetica*, Laterza, Bari, 2002, pp.151-156. «[l'immaginazione] regge la tensione costitutiva tra l'atemporalità delle categorie logiche e la confusa empiria delle sensazioni».



al nivel de la esfera cotidiana de la experiencia, aun antes del nivel literario, que se hace patente en la necesidad del ser humano de comprender su propia temporalidad a través de modelos de narración. Mediante un acto de síntesis, con el cual unos fragmentos de acontecimientos pasados<sup>10</sup> son puestos en un conjunto de interconexiones en los cuales tomen sentido; el sujeto llega a comprender su tiempo pasado y, como consecuencia de esta clarificación, llega a actuar en el presente y a proyectar el futuro.

Un ejemplo de narración al servicio de la clarificación de la experiencia temporal, que no implica directamente la esfera literaria, es el paradigma psicoanalítico. En el psicoanálisis: 1) el sujeto ofrece unos fragmentos de hechos vividos, sueños y obsesiones al psicoanalista para que éste los componga en una narración inteligible; 2) quien hace el análisis sustituye estos «pedazos de historias ininteligibles e insoportables por una historia coherente y aceptable»<sup>11</sup>; 3) por último, el sujeto se hace cargo de una historia (que gracias al paradigma psicoanalítico de potencial ha llegado a ser efectiva) aceptándola como constitutiva de su identidad personal. Estos tres momentos coinciden respectivamente con las tres *mimesis* ricoeurianas.

Según Ricoeur, la identidad personal, que resulta refigurada por este proceso:

[...] estriba sobre una estructura temporal conforme al modelo de identidad dinámica que es el resultado de la composición narrativa de un texto narrativo. El *sí mismo* puede decirse entonces refigurado por la aplicación reflexiva de las configuraciones narrativas.<sup>12</sup>

Esta identidad dinámica, que él llama identidad *ipse*, se contrapone a la *idem*, invariable en el tiempo en cuanto se refiere al nombre propio del sujeto, y equivale a narrar la historia del *quién* que cumple una acción.

De esta manera la identidad personal se define como «identidad narrativa»<sup>13</sup>, gracias a la cual el sujeto puede seguir siendo él mismo durante las transformaciones que sufre en el tiempo. Es clara así la unión que resulta entre la identidad personal *narrativa* y la *triple mimesis*, el trabajo imaginativo en el cual tal identidad estriba. Cada vez que el sujeto mira a su pasado y establece, a través de su imaginación, unas interconexiones entre acontecimientos, sentimientos y personas a la luz de reglas nuevas<sup>14</sup>, está configurando una historia sobre sí mismo en la cual pueda reflejarse en el presente y

<sup>10</sup> Que Ricoeur llama «historias potenciales».

<sup>11</sup> «[...] bribes d'histoires à la fois inintelligibles et insupportables une histoire coérente et acceptables» (TR, III, 356).

<sup>12</sup> [...] repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique d'un texte narratif. Le soi-même peut être ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives. (TR, III, 355).

<sup>13</sup> «*identité narrative*» (TR, III, 355).

<sup>14</sup> El sistema de reglas utilizado equivale a un paradigma; en el caso del psicoanálisis se utiliza el freudiano.



con la cual pueda proyectar su futuro. De esta manera, el conocimiento de sí mismo se realiza en los términos de una refiguración incesante a través de nuevas y diferentes historias que el sujeto se aplica reflexivamente. Este aspecto reflexivo y «experiencial» de la *triple mimesis* constituye el *trait de union* entre la teoría ricoeuriana y el presente estudio sobre la imaginación en el personaje de Fortunata.

Que la imaginación de Fortunata se encuentre en la base de la construcción de su identidad personal se afirma explícitamente cuando a la mujer se le propone por primera vez la posibilidad de volverse honrada. El cura Nicolás Rubín la exhorta a rehuir del uso de la imaginación a fin de conseguir el deseado cambio de mujer mala a mujer honrada:

El verdadero amor, fíjese usted en esto y estámpelo en su memoria, es el de alma por alma. Todo lo demás es obra de la imaginación, la loca de la casa. [...]. ¿Quién hace caso de la imaginación? [...] Cuando la loca [la imaginación] le alborote a usted, no se le dé por entendida, hija. ¿haría usted caso de una persona que pasara ahora por la calle diciendo disparates? Pues lo mismo es, exactamente lo mismo. A la imaginación se la mira con desprecio, y se hace lo contrario de lo que ella inspira (I, 565-566).

Sin embargo la falacia de esta concepción negativa de la imaginación, más cercana a la concepción quimérica que a la productora, se revela en el hecho de que, en su exhortación siguiente, Nicolás no puede dejar de decir a Fortunata: «...*Imagínese*<sup>15</sup> usted lo bien que estará cuando se nos reforme» (*ibid.*), para que el narrador afirme sucesivamente:

La misma imaginación, a quien el maestro había puesto que no había por donde cogerla, fue la que le encendió fuegos de entusiasmo en su alma, infundiéndole el orgullo de ser otra mujer distinta de lo que era (I, 569).

Dejando así plazo a una imaginación que ocupa, sin la menor duda, el lugar principal del proceso de construcción de la identidad del personaje.

A partir de este momento, empieza el proceso de cambio personal, de refiguración personal, que permitirá a Fortunata recobrar el honor perdido a través de la configuración de su historia pasada. En este sentido, incluso los conceptos ricoeurianos de *identidad idem e ipse* se adscriben a la historia de Fortunata a través de su deseo de cambio en el marco de su *ser pueblo*. En efecto el personaje de Fortunata repite más de una vez su voluntad de seguir siendo pueblo: «yo no me civilizo, ni quiero; soy siempre pueblo» (I, 690), de manera que se puede considerar esta identidad in-

<sup>15</sup> La cursiva es nuestra.



variable como una identidad *idem*. Al mismo tiempo, aun antes que Fortunata aparezca directamente en la acción, su identidad social define a su personaje en la evocación que Juanito hace de ella y de la manera en que la engañó: «Los hombres, digo, los señoritos, somos unos miserables; creemos que el honor de las hijas del pueblo es cosa de juego...» (I, 229), y después «El pobre siempre debajo; el rico hace lo que le da la gana.» (I, 230). Así que se podría decir que el ser pueblo de las mujeres (hermosas como Fortunata) equivale, al principio de la novela, a una ineludible deshonra. Tal definición se refleja, a través de las palabras de Jacinta, en la asociación de las reglas del paradigma teatral con la historia de Fortunata, por el carácter convencional y repetible que le confiere:

Aunque Jacinta no conocía personalmente a ninguna víctima de las palabras de casamiento, tenía una idea clara de estos pactos diabólicos por lo que de ellos había visto en los dramas [...] presentados como recurso teatral, unas veces para hacer llorar al público, y otras para hacerle reír (I, 207)<sup>16</sup>.

En cambio, la identidad *ipse* del personaje será el resultado de una configuración de su pasado, a la luz de un paradigma presente, que en el momento en que Fortunata haga «lo que le saliera *de entre sí*» (I, 686) equivaldrá al *imaginar-se* autónomamente.

La configuración de la historia pasada de este personaje, puesta en acto a fin de refigurar su presente, toma dos direcciones temáticas principales:

La de los procesos educativos a los cuales los personajes burgueses someten a Fortunata y que se dirigen hacia una refiguración de su historia a la luz del paradigma católico-burgués (que afirma el prevalecer de la ley social sobre la natural).

La del paradigma heterodoxo (el prevalecer de la ley natural sobre la social) cuyas reglas se afirman por Mauricia la dura y don Evaristo Feijoo.

En el primer caso, la desconfianza del autor por lo que se refiere a la capacidad de la sociedad burguesa de educar a sus miembros débiles se refleja en la devaluación de los personajes que conducen estos procesos. Así a Nicolás, la prefiguración de la redención de la joven le anuncia más bien su propia gloria que la mejora de Fortunata:

«He aquí una ocasión de lucirme –pensó–. Si consigo este triunfo, será el más grande y cristiano de que puede vanagloriarse un sacerdote. Porque figúrense ustedes...» Al pensar esto, Nicolás creía estar hablando con sus colegas (I, 561).

<sup>16</sup> Germán Gullón nota que la misma convencionalidad respecto de la historia de Fortunata se encuentra en la fórmula utilizada por Juanito para empezar el cuento de la desafortunada joven: «Erase una vez...» (I, 204). Gullón subraya el uso del paradigma de folletín por Juanito para volver el sentido de la historia en su favor. Germán Gullón, *La novela como acto imaginativo*, Taurus, Madrid, 1983, p. 105.



## Lo mismo en Maxi:

[...] Soñaba con redenciones y regeneraciones, con lavaduras de manchas y con sacar del pasado negro de su amada una vida de méritos. El generoso galán veía los más sublimes problemas morales en la frente de aquella infeliz mujer, y resolverlos en sentido del bien parecíale la más grande empresa de la voluntad humana (II, 481).

## Y en doña Lupe:

Los deseos de aprender que Fortunata manifestaba le agradaron mucho, y sintió que se agitaban en su alma, con pruritos de ejercitarse, sus dotes de maestra, de consejera, de protectora y jefe de familia. Poseía Doña Lupe la aptitud y la vanidad educativas, y para ella no había mayor gloria que tener alguien sobre quien desplegar autoridad (I, 583).

En efecto a ninguno de estos se le puede considerar un instrumento de verdadero cambio para Fortunata; parece que a estas alturas Galdós, en la medida en que va valorando positivamente la imaginación como instrumento de construcción autónoma de la identidad personal, ha llegado a desconfiar de la función educadora de la clase burguesa, de la cual, por contra, era partidario en la novela *Marianela*, en la cual censuraba al mismo tiempo el uso autónomo de la imaginación<sup>17</sup>. En *Fortunata*, la evaluación de tales procesos educativos y del falso concepto de honradez que con estos se quiere aplicar, refuerza y motiva la necesidad de la joven de llegar a una construcción autónoma de su identidad a través del uso del instrumento que la sociedad le prohíbe utilizar: la imaginación.

Tan paradójicamente como el ya citado encenderse de la imaginación de Fortunata cuando el cura Nicolás le aconsejaba no usarla, la puesta en tela de juicio del paradigma burgués se realiza en el mismo lugar consagrado a la aplicación de tal paradigma: el convento de las Micaelas. Aquí en efecto, nuevos elementos emergen, «pedazos de historias» en términos ricoeurianos, que necesitan ser integrados en la historia de la joven y que muestran la inadecuación del paradigma católico-burgués para explicar/configurar *quién* es Fortunata. Estos elementos son:

- la custodia de la hostia de Barbarita para la cura del delfín (caído enfermo en la búsqueda de Fortunata);
- la historia del pitusín y de la manía de ser madre de Jacinta;
- la visión de Jacinta, la cual pronto gana el estatus de ideal de honradez a los ojos de la penitente:

<sup>17</sup> En la novela *Marianela*, la imaginación es un elemento que perjudica el desarrollo de la identidad personal cuando no esté sujeta a la razón, que, en cambio, es el punto de partida de tal desarrollo. Véase el estudio de Joaquín Casaldueiro en la introducción a su edición de B. Pérez Galdós, *Marianela*, Cátedra, Madrid, 1984.



un deseo ardentísimo de parecerse a Jacinta, de ser como ella [...] Porque de cuantas damas vio, aquel día, ninguna le pareció a Fortunata tan señora como la de Santa Cruz [...] De modo que si le propusieran a la prójima, en aquel momento, transmigrar al cuerpo de otra persona, sin vacilar y a ojo cerrado habría dicho que quería ser Jacinta (I, 623).

En el convento, Fortunata tendrá la tranquilidad necesaria para empezar a configurar estos datos en narraciones-sueños:

Ya soñaba que Jacinta se le presentaba a llorarles sus cuitas y a contarle las perradas de su marido, ya que las dos cuestionaban sobre cuál era más víctima; ya en fin, que transmigraban recíprocamente, tomando Jacinta el exterior de Fortunata y Fortunata el exterior de Jacinta. Estos disparates calentaban de tal modo el cerebro de la reclusa que despierta seguía imaginando desvaríos del mismo si no de mayor calibre (I, 626).

Entre los cuales incluso el paradigma oficial se sintetiza en la forma y la voz de la «idea blanca encerrada en la custodia» (I, 640) que, reflejando los preceptos burgueses, toma el lenguaje popular de Fortunata.

Al lado de la temática del paradigma oficial se desarrolla el segundo, el que rehúsa la concepción católico-burguesa según la cual Fortunata sería una pecadora y que, por el contrario, configura su pasado a la luz de las reglas del amor y de la naturaleza. Serán suficientes las afirmaciones de don Evaristo Feijoo: «porque no me entra y no me ha entrado nunca en la cabeza que sea pecado [...] ningún hecho derivado del amor verdadero» (II, 103) y de Mauricia<sup>18</sup>: «Arrepiéntete, chica [...] de todo, menos de querer a quien te sale de *entre ti*, que esto no es [...] pecado. No robar, no *ajumarse*, no decir mentiras» (II, 180), para comprender su alcance.

Entre estos criterios organizativos de la identidad de la mujer, se establece una dialéctica que se ejemplifica a partir de la salida de Fortunata del convento de las Micaelas. Tal dialéctica se desarrolla a través de la alternancia de situaciones que subrayan unas veces la acción de la educación religiosa y otras dejan entrever la influencia de una aptitud heterodoxa en la base del acto configurativo de la identidad personal de la joven. Como ejemplo del primer caso encontramos el pasaje acentuadamente lírico, en el cual, a consecuencia del enésimo abandono de Juanito, Fortunata se hunde en el remordimiento «cantando a media voz y con las manos cruzadas, las coplas místicas de las Micaelas» (II, 87); mientras que como ejemplo del segundo observamos este fragmento: «a veces dudo que yo sea mala... sí, tengo mis dudas» (II, 693), que Fortunata va repitiendo a lo largo de la novela.

El resultado final de la revisión narrativa del trayecto existencial del personaje es la idea de Fortunata, aquella «pícara idea» que, como síntesis de las peculiaridades de su

<sup>18</sup> Estos personajes pueden considerarse como los educadores heterodoxos de Fortunata y los que auténticamente se preocupan por el porvenir de la joven.



historia, reordena y clarifica su identidad. La idea de Fortunata sintetiza la historia de la joven a la luz de una legitimidad que existe aunque no esté contemplada por las leyes sociales. Si al principio de la novela, la identidad-pueblo para una joven equivalía a una deshonra inevitable, al final de la novela, Fortunata, gracias a su idea, ha llegado a afirmar su participación activa en el significado del concepto de mujer legítima, o sea de mujer honrada, en el mismo marco de su ser pueblo. El símbolo de este cambio, en el marco de la identidad inmutable *pueblo*, es la vuelta final de Fortunata a la cava de San Miguel, el lugar en el cual tuvo origen como hija del pueblo. En la cava, Fortunata dará a la luz al heredero de la burguesía, sellando, con el don del Pitusín, la unión con su ideal-Jacinta y su consiguiente desplazamiento del plano de la ilegitimidad al de la legitimidad. La fusión de Fortunata con el ideal de honradez-Jacinta, que no es otra cosa sino el punto final de un proceso de *katharsis* personal (llegar a ser lo que se desea ser), y el papel que en este proceso desempeña la imaginación, se revelan en este pasaje:

Esa bribona [Aurora] me ha engañado, nos ha engañado a las dos [a ella y a Jacinta], porque somos dos las agraviadas [...]... Aquella [Jacinta] es un ángel, yo otro ángel [...]... Pero hemos tenido un hijo; *el hijo de la casa*, y ésta es una entrometida [...] que me la tiene que pagar [...] (II, 481),

que parece sugerir una asociación entre el hijo de las dos mujeres, *el hijo de la casa* encarnación de la idea de Fortunata, y la imaginación, la *loca de la casa* en la cual tal idea ha sido sintetizada.

Llegados a este punto se puede notar cómo el papel de la imaginación en el personaje de Fortunata se refiere a un sistema cognitivo extremadamente complejo, a través del cual el autor ha dado «vida» a su personaje. El realismo de Galdós, tan profundo en esta novela, se constituye a partir de la necesidad del personaje de narrar su propia historia a sí mismo y al mundo, y se profundiza con la conciencia de la posibilidad de las infinitas rectificaciones de la misma historia, por parte del personaje y de los otros. En esta capacidad reside, según nosotros, la modernidad del estilo galdosiano.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARCHIA, Gianni y D'ANGELO, Paolo. *Dizionario di estetica*, Laterza, Bari, 2002.  
 GULLÓN, GERMÁN. *La novela como acto imaginativo*, Taurus, Madrid, 1983.  
 PÉREZ GALDÓS, Benito. *Marianela*, edición de Joaquín Casaldueiro, Cátedra, Madrid, 1984.  
 PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta*, 2 vol., edición de Francisco Caudet, Cátedra, Madrid, 2002.  
 RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, 3 vol., Seuil, París, 1983-1985.



# BENITO PÉREZ GALDÓS INTERMEDIARIO DIPLOMÁTICO EN EL GOBIERNO DE VENUSTIANO CARRANZA

**JOHN SINNIGEN**

*Universidad de Maryland, Baltimore County*

**LILIA VIEYRA**

*Instituto de Investigaciones Bibliográficas  
Universidad Nacional Autónoma de México*

**E**ste artículo forma parte de una investigación más amplia sobre la recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México. El propósito del proyecto es darle a la recepción de la obra y la figura del escritor canario en México su debido lugar en los estudios galdosianos internacionales y al mismo tiempo darle a Galdós su debido lugar en los estudios mexicanos. La investigación, revisión y análisis de la prensa, novela, teatro, cine, radio y televisión nos ha permitido llegar a la conclusión de que en México Benito Pérez Galdós es más que un insigne escritor español decimonónico; constituye un relevante hilo que se teje y entreteje en las diversas y continuas elaboraciones simbólicas que se articulan en las cambiantes experiencias vivenciales de una cultura interculturalmente nacional.

Hasta ahora los resultados de esta investigación se han plasmado en dos artículos, un libro y varias ponencias.<sup>1</sup> Después de que se editaron esos estudios la Hemeroteca Nacional de México puso en marcha la Hemeroteca Nacional Digital de México, herramienta de consulta que permite al investigador acceder a una valiosa colección de periódicos decimonónicos y algunos títulos del siglo XX; también brinda la posibilidad de rescatar en el futuro todo lo que apareció en la prensa sobre un escritor, con sólo teclear su nombre la Hemeroteca Digital arroja como resultado las páginas en donde se puede leer lo que se publicó del autor solicitado. Es así como encontramos una nota

---

<sup>1</sup> John Sinnigen y Lilia Vieyra, «Nazarín y Halma en *El Siglo diez y nueve*». *Anales Galdosianos*, año 37 (2002), pp. 143-183; John Sinnigen y Lilia Vieyra, «La recepción de la obra de Benito Pérez Galdós en México: Un estudio biblio-hemerográfico en vida del autor». *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. Vol. 6, núms. 1 y 2 (2001), pp. 223-362; John Sinnigen, *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Centro de Enseñanza para Extranjeros / Universidad de Maryland, 2005.



que decía que en 1914 Galdós le envió un mensaje al presidente Venustiano Carranza para que cesaran los disturbios que causaban problemas a los españoles residentes en México. El hallazgo de esta noticia nos llevó a investigar en bibliotecas, hemerotecas, archivos de México y España.

La trascendencia literaria de Benito Pérez Galdós en México durante el último tercio del siglo diecinueve y principios del veinte fue indiscutible; mexicanos y españoles sabían del respeto que el escritor inspiraba en ambos países. En 1914 la calidad moral y literaria del escritor canario trató de utilizarse con fines diplomáticos para salvaguardar los intereses de los españoles perjudicados con la ola de inseguridad que trajo consigo la Revolución Mexicana.

El 21 de enero de 1914 Galdós le mandó a Carranza el siguiente telegrama:

Madrid, 21 de enero de 1914.

Señor Venustiano Carranza, Culiacán, Sinaloa, México.

Quisiera que mi voz fuese hoy la voz de España, para decirnos una sola palabra: Paz.

Benito Pérez Galdós.<sup>2</sup>

La nota es muy escueta, lo trascendente es el nombre del remitente. El periódico mexicano anticarrancista *El Independiente* supo captar esa importancia y escribió magnificando las palabras:

El distinguido intelectual, el impecable republicano don Benito Pérez Galdós, honra de las letras españolas y el más grande removedor de ideas y sentimientos en los últimos tiempos de la monarquía española, acaba de dirigirse a la microscópica intelectualidad de don Venustiano Carranza, para pedirle, en nombre de la solidaridad de raza, que haga cesar una contienda fratricida, sin finalidad apreciable, y que hace peligrar la integridad de los intereses latinos en América.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Desafortunadamente no contamos con el original de esta nota en el archivo de Venustiano Carranza. Es importante anotar que los documentos del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista se encuentran resguardados por el Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX y el Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación, este último conserva el Archivo de Juan Barragán Rodríguez (1890-1974) quien colaboró con Carranza y lo acompañó a Tlaxcalaltongo, además recibió la encomienda de salvaguardar el Archivo del Ejército Constitucionalista «rico en autógrafos y documentos inéditos». A la muerte de Carranza, Barragán se exilió en Estados Unidos, Cuba y Europa. Después regresó a México y escribió *Historia del Ejército y de la Revolución Constitucionalista*, en donde incluyó las cartas que varios españoles le enviaron a Carranza para solicitarle garantías para sus compatriotas residentes en México. Barragán decidió insertar estos documentos en ese libro porque eran «casi desconocidos», y no resistió «la tentación de darlos a conocer por la importancia que encerra[ba]n». En el Archivo de Barragán pudimos consultar la transcripción mecanoscrita de los telegramas que españoles distinguidos le enviaron a Carranza.

<sup>3</sup> Este artículo puede leerse completo en el Apéndice II que acompaña al presente texto.



Para *El Independiente* Galdós era un «luchador que, a causa de la honradez y sinceridad de sus ideas liberales, ha conseguido hacerse apreciar y distinguir hasta de su adversario natural, el representante de la dinastía ibérica».<sup>4</sup>

La respuesta de Carranza fue inmediata y también de corta dimensión como corresponde a un mensaje telegráfico.

Culiacán, Sinaloa, México, enero 22 de 1914.

Señor Don Benito Pérez Galdós. Madrid, España.

Su mensaje 21.

España estaría en guerra si en ella se hubieran desarrollado los acontecimientos que en mi patria, pues juzgo tan digno al pueblo español, como a mi pueblo.

V. Carranza.<sup>5</sup>

Hasta aquí la comunicación entre Galdós y Carranza, pero ¿qué animó al insigne escritor español a dirigirse al Primer Jefe del Ejército Constitucionalista? ¿Por qué un personaje de su talla se interesó en los problemas que sus compatriotas sufrían en México?

Para explicar este hecho es necesario conocer la situación que vivieron los españoles durante el proceso revolucionario en México; aunque en general se manifestó una actitud xenofóbica, la colonia española fue la que más resintió los embates de villistas, en la zona norte, y zapatistas, en el sur del país.<sup>6</sup> En 1911 las fuerzas al mando de Emilio Madero tomaron la plaza de Torreón y obligaron a algunos comerciantes iberos a resistir los ataques del bando enemigo. En Chihuahua, el 8 de diciembre de 1913, Francisco Villa decretó la expulsión de españoles.

Los daños que sufrieron los hijos de España durante la revolución constitucionalista es un tema que goza de diferentes puntos de vista por parte de historiadores mexicanos y norteamericanos que se han ocupado del asunto. Carlos Illades considera que este hecho se debía a que los españoles eran relacionados con Porfirio Díaz; además distingue tres causas que incrementaron la violencia contra *ellos*: las actividades a que se dedicaban, ha-

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> Agradecemos a Ana Isabel Mendoza de Benito y Ana Méndez Acosta el envío de una copia del telegrama de Carranza que resguarda el Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós y cuya reproducción incluimos en el Apéndice I de este trabajo. Aunque en este documento faltan algunas palabras y hay errores ortográficos, el texto es fundamentalmente el mismo que el citado por Juan Barragán y confirma la existencia de esta correspondencia como se informó en la prensa mexicana.

<sup>6</sup> Josefina Mac Gregor, estudiosa de las relaciones diplomáticas entre México y España durante el proceso revolucionario, considera que la revolución constitucionalista creó un clima de inseguridad entre los extranjeros que sufrieron excesos radicales. La autora asienta que Venustiano Carranza otorgaba seguridad, mientras que Francisco Villa actuaba con gran violencia en contra de todos los extranjeros, sin distinción de nacionalidades. Mac Gregor, *México y España: Del porfiriato a la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana / Secretaría de Gobernación, 1992, p. 177.



cendados, comerciantes o capataces; la antipatía española por el gobierno de Francisco I. Madero, así como la carga cultural histórica entre mexicanos y españoles. Illades dice que Coahuila y Chihuahua fueron los lugares que tuvieron el mayor número de reclamaciones, lo cual se explica debido a que esa zona fue centro de operaciones de Villa.

Carranza es exonerado de los ataques que sufrieron los españoles, se dice que a él le perjudicaba tener una actitud hispanófoba porque deseaba el reconocimiento internacional, por ello el 10 de mayo de 1913 decretó el derecho de mexicanos y extranjeros de exigir que se les pagaran los daños causados por la revolución. Además ordenó a los jefes militares que no actuaran en contra de las propiedades de extranjeros. Su política exterior estaba encaminada a brindar garantías y protección a las propiedades de los residentes de otros países en México, pero también deseaba que ningún país se entrometiera en su política interna. El gobierno español gestionó sus relaciones con Carranza a través de su legación en Washington y con ayuda de Estados Unidos, pues creía que la revolución era apoyada por ese país para deshacerse de Huerta.

La reacción del gobierno español ante estos actos fue de enojo porque Victoriano Huerta, al que la monarquía hispana había reconocido plenamente como mandatario mexicano, no les brindó ninguna seguridad. Por otra parte, Carranza no aceptó la intervención de Estados Unidos para la presentación de quejas y reclamaciones, exigiendo al gobierno español que enviara sus agentes diplomáticos para cumplir con esos asuntos. España mandó un agente confidencial que se encargó de presentar las quejas de los españoles ante el gobierno mexicano y de tratar de borrar los actos ofensivos que los constitucionalistas sentían por parte de los españoles. Entre esas desavenencias se contaba la supuesta intervención de Bernardo Jacinto Cologan y Cologan, representante de la Legación Española en México, en el asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, así como la colaboración de varios españoles en el gobierno huertista.

La actitud de descontento tanto del gobierno español como de las instituciones civiles que deseaban solucionar el problema era normal, pues los españoles controlaban gran parte del comercio mexicano, habían llegado a México en las últimas décadas del siglo XIX y con gran esfuerzo acumularon capitales que no sólo movían la economía mexicana, sino también la española.<sup>7</sup>

La prensa madrileña de finales de 1913 informó de la situación que vivían los españoles residentes en México, además señaló las acciones que países como Inglaterra y Alemania empezaban a tomar para cuidar la vida de sus compatriotas.<sup>8</sup> El 18 de enero de 1914 *La Época*, periódico madrileño de carácter conservador, publicó dos notas en

<sup>7</sup> Véase Leonor Ludlow, «Empresarios y banqueros: entre el Porfiriato y la Revolución». En Lida, Clara E., *Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX*. Presentación de Nicolás Sánchez Albornoz. Madrid: Alianza, 1994, p. 142-169.

<sup>8</sup> Carlos Illades refiere que en noviembre de 1913, *El Correo de Asturias* publicó la experiencia de un español que viajó a México y se dio cuenta del peligro que corría la vida y las propiedades de sus compatriotas en este país, además exhortaba a las autoridades españolas a tomar medidas para solucionar este problema. Entre las propuestas



donde se informó de la llegada de 31 españoles procedentes de Chihuahua al puerto francés de El Havre. Los españoles, que «gozaban de una posición desahogada», dijeron que eran comerciantes despojados de sus bienes y expulsados del territorio mexicano. Señalaron que dos de sus compañeros fueron fusilados por «las huestes del general Villa», por «haberse apeado de un tren para adquirir víveres en una estación».<sup>9</sup>

Las quejas y pérdidas de los comerciantes españoles perjudicados no fueron pocas, por ello la Unión Ibero-Americana presidida por el gijonés Faustino Rodríguez San Pedro Díaz-Argüelles (1833-1925) decidió tomar acciones más enérgicas para regularizar la situación que vivía México.<sup>10</sup> El 18 de enero de 1914 envió cartas a los grupos pacifistas de Europa y América a fin de que unificaran «su acción para pedir a los jefes de los partidos mejicanos en lucha, la suspendan a fin de procurar, por medios pacíficos, acordados por sí y entre sí, la terminación de la guerra civil, que apartó a aquel país de la vía de actividad y progreso por que caminaba, y a la que rápidamente debe volver». La Unión también decidió convocar una reunión de los poderes más importantes de Madrid, para recabar su apoyo, así como procurar que el mayor número de entidades y personalidades distinguidas de España cablegrafiaran el día 21 de enero al Presidente de la República mexicana y al jefe del partido constitucionalista e hicieran propaganda en toda España, estableciendo comités permanentes que procuraran más respaldo.

La Unión consiguió que, además de Galdós, el político conservador Antonio Maura, el dramaturgo José Echegaray, el liberal Rafael María de Labra y el profesor universitario Gumersindo Azcárate mandaran notas a Carranza para suplicarle la paz. De todas ellas la que causó más trascendencia en la prensa mexicana fue la de Galdós, literato al que México tenía gran aprecio y cuyas novelas eran un ejemplo de la moral que se trató de imponer entre la sociedad mexicana.<sup>11</sup> A continuación se reproducen: el telegrama en donde Carranza contesta a Galdós y los artículos publicados en México donde se comenta este asunto.

---

que se hicieron fue enviar un buque de guerra a México, pero el ministro español Bernardo Jacinto Cologan se opuso porque aseguró que con este acto sólo dañarían la susceptibilidad de los mexicanos. Un mes más tarde, un español residente en México envió a la redacción de *El Cantábrico*, periódico publicado en Santander, una carta en la que daba a conocer la forma en que actuaban los revolucionarios con los españoles, decía que eran objeto de excesos de violencia que en múltiples ocasiones llegaba al fusilamiento.

<sup>9</sup> «La situación en Méjico». *La Época* (18 de enero de 1914).

<sup>10</sup> Rodríguez San Pedro fue abogado, empresario y político (diputado por Gijón, Alcoy y Pinar del Río (Cuba), alcalde de Madrid, nombrado senador vitalicio en 1901, ministro de Hacienda con el conservador Francisco Silveira (1903) y ministro de Instrucción Pública con Antonio Maura (1907). En 1913 fue promotor de la «Fiesta de la Raza», que se celebró por primera vez al año siguiente.

<sup>11</sup> En 1921 José Juan Tablada expresó que la obra de Galdós estaba inspirada en un amplio concepto de la vida «la bondad del corazón como una forma de lo sublime, como un sacrificio en que se aniquila el sujeto; pero derramando sobre el mundo raudales de gracia vivificadora y fortificante». Tablada dice que esas razones llevaron a la Universidad Nacional de México a recomendar las lecturas de Galdós. John H. Sinnigen, *Benito Pérez Galdós en la prensa mexicana de su tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Bibliográficas/ Centro de Enseñanza para Extranjeros/ Universidad de Maryland, 2005, 246 p., p. 245.







do la ley ha sido para él perpetuamente trampantojo de picapleitos. De una parte Don Benito Pérez Galdós, propuesto para el premio Nobel y recibido con honra por el rey Don Alfonso XIII, en quien combate a la realeza, y probablemente jubilado dentro de muy poco por subscripción popular recogida entre todo el pueblo español: de la otra, Venustiano Carranza, que, después de haber sido odioso y genuino representante de las autoridades dictatoriales de la época porfirista, anda ahora a salto de mata, convertido en descarado bandolero, camarada de los Villa y los Zapata.

La gestión noble y elevada del celebrado intelectual español, no tendrá éxito alguno ante la estulticia del jefe de las hordas vandálicas que asuelan la república.

El cerebro osificado del viejo cacique no se conmoverá ante la noble palabra de don Benito Pérez Galdós. El más obscuro y obtuso guerrillero, que luchara por un ideal, tendría un momento de emoción ante las hermosas palabras del decano de las letras modernas españolas. Don Venustiano Carranza continuará impasible, porque, vulgar ambicioso, lucha sólo por llegar al poder, por la facultad de mandar desde el palacio nacional que sean asesinados todos sus enemigos, pasados por las armas los que se han reído de él, torturados los que se han opuesto al desarrollo de su ambición, despojados de sus bienes cuantos no hayan simpatizado con el nuevo encubrimiento de la porra.

Un digno sectario del caudillo de las barbas mal olientes, el Ingeniero Macedo Arbeu, más conocido por el expresivo remoquete de MOCHICHO, ha explicado en luminoso manifiesto, cuáles son los ideales, y cuáles serán los procedimientos del carrancismo, si a triunfar llegara: horca y cuchillo para los enemigos o simplemente indiferentes, entrega de todos los bienes y todas las satisfacciones materiales para los partidarios.

A cuantos no hayan lanzado vivas a don Venustiano y a sus huestes, a cuantos no le hayan manifestado simpatías por su obra de traición, se les despojará de sus tierras, de sus casas, de sus esposas, de sus hijas, para distribuir las entre los hirsutos bandoleros de Zapata y Francisco Villa. El día que don Venustiano gobierne, si es que llega a gobernar, «lo menos cien mil cabezas por el suelo rodarán», y los caprinos villistas y zapatistas se dedicarán a «hacer de carne humana la estatua de Robespierre».

Don Benito Pérez Galdós ignora seguramente las condiciones verdaderas de la revuelta sanguinaria y vandálica que don Venustiano encabeza, pues, de conocerlas, en su vida hubiese hecho a aquel cabecilla el honor de dirigirle una sola letra.

Tanto valdría dirigir un discurso o una estrofa a una pantera, o a un cocodrilo.

A lo que se expone don Benito, dirigiéndose a ese macho viejo y resabiado, es a recibir una coza de mulo.

Carranza no producirá nunca actos de patriotismo, por la misma razón que la encina jamás producirá melocotones.

*El Independiente* (27 de enero de 1914), p. 4.



## APÉNDICE III

### DON VENUSTIANO CARRANZA

*Aureliano Ezquivel Casas*

Por los años de 1893 a 1909 don Venustiano Carranza fue una esperanza para el pueblo de Coahuila; descendiente de una familia que había luchado en contra de la tiranía santanista, que había sostenido los principios avanzados de la revolución de Ayutla, que se había alzado en contra del Plan de Tacubaya, que había combatido la Intervención Francesa y había contribuido a derrocar el Imperio Maximiliano, don Venustiano Carranza constituía una fuerza de reserva que el pueblo de Coahuila habría de aprovechar en la salvaguardia de las libertades públicas. Don Venustiano Carranza pertenecía a la clase rural del Estado; no eran muchos sus bienes de fortuna; dos ranchos, «El Fuste» y «Las Ánimas», si mal no recuerdo, en la zona desértica de Coahuila, formaban su patrimonio. La enfermedad de la vista había cortado sus estudios en la Escuela Preparatoria «Juan Antonio de la Fuente», en Saltillo y no había podido continuarlos; era un hombre de cierta cultura, y muy versado en cuestiones históricas. De todos modos era un hombre de una cultura superior a la mayor parte de los dueños de fincas rústicas y llamaba la atención de propios y extraños por su honradez y por su fuerza de voluntad y de carácter. No era un hombre altanero, ni tirano, ni fanfarrón, ni busca pleitos, no tenía vicios y era honrado a carta cabal. Era un hombre serio, formal, responsable; parece que hubiera podido presentir su destino. De la misma manera que la revolución de Independencia halló en el cura don Miguel Hidalgo y Costilla el caudillo que necesitaba para arrastrar a las masas, la revolución constitucionalista encontró en don Venustiano Carranza al hombre adecuado que la llevara al triunfo. Don Venustiano Carranza era ventajosamente conocido en los círculos políticos de México; lo era en los centros políticos del sur de los Estados Unidos, y no eran pocos los Gobernadores y Jefes de fuerzas maderistas que lo habían tratado personalmente. No tenía un pasado tormentoso como el del general Francisco Villa; no se le podía acusar de las dobleces del general Felipe Ángeles, dobleces que se ponían al descubierto con solo considerar que Ángeles viajaba sin escolta por todo el Estado de Morelos; no sufría las vacilaciones de don José Maytorena, ni se sentía débil para gobernar un caballo ni manejar un fusil como se sintiera don Manuel Mestre Giliatza, Gobernador de Tabasco. Don Venustiano Carranza pertenecía al grupo de hombres que pensaba sustituir a don Porfirio Díaz y que esperaba la ocasión propicia para ello. Era reyista; lo eran también sus amigos el Lic. don Miguel Cárdenas, gobernador del Estado de Coahuila, en plena época porfiriana y don Luis Alberto Guajardo, una especie de tirano ilustrado en el Municipio de Múzquis. No mencionamos a don Encarnación Dávila ni a don Juan Pablo Saucedo, mismos que con el licenciado Miguel Cárdenas trataron de disuadir a don Venustiano Carranza de que tomará las armas en contra de Huerta. En una palabra, don Venustiano Carranza pertenecía al gru-



po director de la clase media en la época del general don Porfirio Díaz. Tenía antecedentes de honradez absoluta; se le consideraba como un hombre de carácter y voluntad de acero; había expresado puntos de vista certeros en el efímero Gabinete del Jefe de la revolución maderista, gozaba de respetabilidad y de prestigio en los círculos políticos y no era un elemento extraño para muchos de los Jefes del Ejército Libertador de 1910. Por otra parte había cuidado de prestigiar fuertemente su Gobierno en Coahuila y eran sus amigos personales los extranjeros de mayor significación, residentes en Saltillo. De Saltillo databa la amistad de Mr. Silliman que tanto contribuyó al reconocimiento definitivo del señor Carranza, por parte de las potencias extranjeras y particularmente por la de los Estados Unidos. Don Venustiano Carranza cuidó muchísimo de causar en los círculos de la política internacional la impresión más fuerte de respeto a la libertad, a la independencia y soberanía de México.

El 21 de abril de 1913 dirigió al señor Presidente Wilson el siguiente mensaje: «Excelentísimo señor Woodrow Wilson, Presidente de los Estados Unidos de América. Washington, D. C. Me comunican de Laredo, que la autoridad militar de aquel lugar concedió la importación a Laredo, México, para el general Trucy, Jefe de las fuerzas de Huerta, de dos ametralladoras y cinco mil cartuchos. Como el Gobierno ilegal de Huerta no ha sido reconocido por Vuestra Excelencia, estimo que debe colocarse al general Huerta y a sus Jefes, en condiciones inferiores a aquellas en que me encuentro colocado yo, como Gobernador Constitucional del Estado, y aún como Jefe de todas las fuerzas constitucionalistas de la República, que han desconocido al Gobierno emanado de una asonada militar, y, por tal motivo, el Gobierno de mi cargo cree que si se ha permitido o se permite, por parte de los Estados Unidos, la introducción de armas y parque para las fuerzas de Huerta, igual concesión debe hacerse al Gobierno Constitucional de este Estado, que yo represento, y a los Estados y Jefes que luchan por el restablecimiento del orden legal en México. Con tal concesión, los contendientes a la guerra que envuelve actualmente a la República quedaremos en iguales condiciones, por lo cual suplico al Gobierno de Vuestra Excelencia se sirva conceder, sin que se pongan dificultades por las autoridades de ese país, la introducción de armas y parque necesarios para las fuerzas del orden legal que represento. Sírvase usted perdonar, Excelentísimo señor Presidente, que el Gobierno de mi cargo se dirija directamente a usted, aún cuando no sea la forma en que debiera hacerlo como Gobierno de un Estado, por no poder verificarlo por conducto del Ministro de Relaciones de mi país, toda vez que no reconozco como legal el llamado Gobierno del general Huerta. El Gobernador Constitucional de Coahuila, Carranza». Este mensaje es del 21 de abril de 1913; el señor Carranza había sido proclamado Primer Jefe del Ejército Constitucionalista el 26 del mes anterior, pudo haberse dirigido al Presidente Wilson con el carácter inequívoco que le daba la revolución, pero respetuoso de la ley hasta el sacrificio, ponía en alto su investidura legal del Gobernador de Coahuila y hablaba como Gobernador de ese Estado y se excusaba de hacerlo directamente y no por conducto de la Secretaría de Relaciones



de su país y llegaba hasta explicar que procedía así por haber desconocido el Gobierno usurpador de Victoriano Huerta. Se notan en este telegrama los titubeos naturales en una situación completamente nueva para el señor Carranza, su deseo ferviente de ganar amigos para la revolución, la necesidad suprema de presentarse con los títulos legales que tenía ante el Gobierno de Washington y al mismo tiempo la conciencia plena de su fuerza y su confianza en el triunfo de su causa. No pedía que se le prefiriera: «... y, por tal motivo, el Gobierno de mi cargo cree que si se ha permitido o se permite, por parte de los Estados Unidos, la introducción de armas y parque para las fuerzas de Huerta, igual concesión debe hacerse al Gobierno Constitucional de este Estado, que yo represento... Con tal concesión, los contendientes en la guerra que envuelve actualmente a la República quedaremos en iguales condiciones...» Iguales condiciones; recibiremos armas y parque en iguales condiciones y Huerta rodará en un plazo no mayor de seis meses. No lo dijo el señor Carranza, pero lo pensó y la nación entera lo habría comprobado.

En la primera entrevista que el señor Carranza tuvo con periodistas norteamericanos, el 19 de abril de 1913, declaró: «Me propongo restablecer el orden constitucional en México; no soy un rebelde a un Gobierno legítimo, combato a un régimen de oprobio, nacido de la traición y del crimen y sólo deseo que el Gobierno de los Estados Unidos observe la más estricta neutralidad»; nada de favor, nada de concesión graciosa, neutralidad a secas, imparcialidad. Fue entonces cuando el señor Carranza dio un golpe maestro y se ganó de una vez por todas la simpatía de la opinión pública americana: los periodistas le preguntaron las razones que había tenido para desconocer a Victoriano Huerta. El señor Carranza contestó con otra pregunta: ¿Quién es el Jefe de las Armas en Washington? «El mayor general Leonardo Wood», dijeron los periodistas. ¿Cuál sería la actitud del pueblo americano si mañana el mayor general Leonardo Wood se presentará en la Casa Blanca, aprehendiera y asesinara al Presidente Wilson y al Vicepresidente, y se proclamara Presidente de los Estados Unidos de Norteamérica? «El pueblo norteamericano, presa de justa indignación, se arrojaría sobre su cobarde asesino y lo lincharía». Fue la respuesta unánime de los periodistas. En el ánimo del pueblo norteamericano, la causa del señor Carranza estaba moralmente ganada.

El 27 de noviembre de 1913, el señor Carranza contestó una carta del Gobernador de Arizona en la que éste con la mayor finura trató de inmiscuirse en los asuntos interiores de México. El Gobernador puso el mayor cuidado en ser cordial con el señor Carranza y en mostrar simpatía e interés por la causa constitucionalista; pero el señor Carranza, fiel a sus propósitos de hacer respetar la independencia y soberanía de México, aunque esto lo pusiera en peligro de perder muchos y buenos amigos, no se dejó llevar por la innegable cordialidad que se advertía en toda la carta del Gobernador de Arizona y contestó: «que seguramente los informes que tenía no eran del todo exactos; que el pueblo mexicano luchaba en contra de un Gobierno cruel y sanguinario; Gobierno que había asesinado a los primeros mandatarios del país; que



ese Gobierno, siguiendo esa política, había muerto a Diputados y Senadores; que trataba sin piedad a los prisioneros de guerra; que frecuentemente cometía la cobardía de aprehender a las familias de Jefes revolucionarios y de llevarlas a bordo de los trenes para que fueran las primeras que murieran en el caso de que las fuerzas de la revolución atacaran esos trenes y derrotaran sus escoltas; que para reprimir tantos desmanes la Primera Jefatura de la Revolución se había visto obligada a poner en vigor la Ley del 25 del enero de 1862, dictada por don Benito Juárez para prevenir los delitos contra la patria y los crímenes contra las personas; que los oficiales federales castigados en Ciudad Juárez lo habían sido con arreglo a dicha Ley; que lo hecho no eran actos de venganza, sino de justicia. El Gobierno de Arizona pedía una declaración formal del señor Carranza en el sentido de que no se repetirían actos como los llevados a cabo por Villa en Ciudad Juárez. Esto habría sido desarmar a la revolución, con tanto más peligro cuanto que varios de los oficiales fusilados por Villa habían sido dejados libres en Torreón y eran reincidentes.

En diciembre de 1913, el Departamento de Estado de Gobierno americano, cayó en el procedimiento irregular de tratar directamente con el general Villa asuntos que se relacionaban con la protección de la vida e intereses de altas personalidades de Chihuahua que habían estado muy bien ligadas al régimen porfirista y que no ocultaban sus simpatías por el Gobierno de Huerta. El señor Carranza calló y no incurrió en la debilidad de pedir de favor lo que se le debía en derecho. A su tiempo aprovecharía la oportunidad para hacer sentir al Gobierno de Washington, lo que vale el sentimiento profundo de la dignidad de la Patria. El señor Carranza aprovechó la intervención que altas personalidades españolas tomaron en favor de los españoles residentes en México para poner las cosas en su lugar y hablar con la claridad y precisión que siempre empleó en sus declaraciones:

«Madrid, enero 21 de 1914. Señor V. Carranza. Culiacán, Sinaloa, México. Porque amor México, es parte patriotismo en almas españolas, anhelo Vucencia, imponiéndose sacrificios proporcionados alteza designios, restablezca paz, reanude prosperidad, Firmado, Maura».

«Culiacán, Sinaloa, México, 22 de enero de 1914. Señor Antonio Maura. Madrid, España. Habrá paz y se reanudará prosperidad en mi país, cuando hubiera concluido hasta el fin, con el deber que la nación me impone de restablecer el orden constitucional y castigar al que los alteraron. Firmado, V. Carranza».

«Madrid, 21 de enero de 1914. Señor Venustiano Carranza, Culiacán, Sinaloa, México. Quisiera que mi voz fuese hoy la voz de España, para deciros una sola palabra: Paz. Firmado, Benito Pérez Galdós».

«Culiacán, Sinaloa, México, enero 22 de 1914. Señor Don Benito Pérez Galdós. Madrid, España. Su mensaje 21. España estaría en guerra si en ella se hubieran desarrollado los acontecimientos que en mi patria, pues juzgo tan digno al pueblo español, como a mi pueblo. Firmado, V. Carranza».



«Madrid, 21 de enero de 1914. Señor Venustiano Carranza. Culiacán, Sinaloa, México. Los hijos de España piden a sus hermanos de México acaben luchas y guerra. Con abrazo fraternal. Firmado, José Echegaray».

Culiacán, Sinaloa, México, enero 22 de 1914. Señor José Echegaray. Madrid, España. Su mensaje 21. Es imposible que termine lucha en mi patria sin que se castigue a los autores de un gran crimen. Firmado. V. Carranza».

«Madrid, enero 21 de 1914. Señor Venustiano Carranza. Culiacán, Sinaloa, México. Numerosísima reunión celebrada UNIÓN IBERO AMERICANA, inspirándose amor México, ruégole contribuya término guerra civil. El Presidente, Rodríguez Sanpedro. Firmado».

«Culiacán, Sinaloa, México, enero 22 de 1914. Señor Rodríguez Sanpedro. Madrid, España. Su mensaje 21. Al triunfo de la causa, restauración del orden constitucional que represento, se establecerá la paz en mi país. Firmado, V. Carranza».

«Madrid, enero 21 de 1914. Señor Venustiano Carranza. Culiacán, Sinaloa, México. Hago fervientes votos pacificación generosa y patriótica. Firmado, Azcárate».

«Culiacán, Sinaloa, México. Enero 22 de 1914. Señor Gumersindo Azcárate. Madrid, España. Su mensaje 21. La Paz se restablecerá en mi patria, después de que se haya cumplido un acto de justicia nacional que reclaman los acontecimientos de febrero último. Firmado. V. Carranza».

A varias instituciones de alta cultura de países europeos que se dirigieron al señor Carranza en términos semejantes a los empleados por los estadistas y escritores de España, contestó el señor Carranza: «Al triunfo de la causa de la restauración del orden constitucional que represento, se establecerá la paz en mi país, V. Carranza».

El 12 de febrero de 1914 el Presidente Woodrow Wilson levantó el embargo de armas y parque para México. A partir de ese momento los días de Huerta estaban contados. En efecto, en agosto de ese año salió huyendo de México. Años después murió misteriosamente en una prisión del sur de los Estados Unidos.

«Contestando la representación extraoficial que a nombre de la Secretaría de Estado del Gobierno de los Estados Unidos, hizo usted ante mí ayer, debo decirle que: ya he manifestado otras veces a usted para que lo hiciera llegar al conocimiento de su Gobierno, que, para que la Primera Jefatura de mi cargo atienda las representaciones o reclamaciones relativas a los extranjeros radicados en este país, dentro de la zona dominada por las fuerzas de mi mando, dichas reclamaciones y representaciones deberán ser hechas por los representantes autorizados por sus naciones respectivas, dirigiéndolas a mí como Primer Jefe del Ejército Constitucionalista por conducto de la Secretaría de Relaciones adscrita a esta Primera Jefatura. Por consiguiente, siendo consecuente con mi norma de conducta, manifiesto a usted que estoy en la mejor disposición para recibir las representaciones que se me hicieren con motivo del caso William Benton, súbdito inglés, siempre que ellas sean ante mí por un representante de la Gran Bretaña...»



Se trataba del caso Benton; los Estados Unidos querían arrogarse el derecho de ser ellos el conducto por medio del cual las naciones europeas deberían tratar sus asuntos y problemas con el Gobierno de la Revolución. El señor Carranza no lo consintió y exigió que fueran representantes de los Gobiernos de los súbditos o intereses afectados los que directamente hicieran sus representaciones ante la Primera Jefatura del Ejército Constitucionalista. El señor Carranza echó abajo la esencia misma de la Doctrina Monroe.

NOTA: los textos transcritos fueron tomados de la *Historia del Ejército y de la Revolución Constitucionalista* del señor general don Juan Barragán. Mis excusas más cumplidas por cualquier cosa indebida que resulte de esto.

*El Nacional*. 2.<sup>a</sup> época, t. 26, año 21, núm. 7.354 (6 de septiembre de 1949), pp. 3-4.

## FONDOS DOCUMENTALES CONSULTADOS

Archivo de la Casa-Museo Pérez Galdós.

Archivo Histórico del Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación.

Biblioteca del Museo-Casa de Venustiano Carranza.

Biblioteca Nacional de México.

Centro de Estudios de Historia de México (CONDUMEX).

Hemeroteca Municipal de Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRAGÁN RODRÍGUEZ, Juan. *Historia del Ejército y de la Revolución Constitucionalista*. México: Stylo, 1946. 4 t. il.

*Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*. 5<sup>a</sup> ed., México: Porrúa, 1986. 3 t.

GARRITZ, Amaya. *Guía del Archivo Juan Barragán*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, 1986. 534 p. (Serie Bibliográfica 7).

LIDA, Clara E. (Comp.). *Una inmigración privilegiada. Comerciantes, empresarios y profesionales españoles en México en los siglos XIX y XX*. Presentación de Nicolás Sánchez-Albornoz. Madrid: Alianza, 1994. 237 p.

MAC GREGOR, Josefina. *México y España: Del porfiriato a la revolución*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana/ Secretaría de Gobernación, 1992. 243 p.

MOGUEL, Josefina (introducción, síntesis e índices). *Guía e índices del Archivo del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista 1889-1920*. México: CONDUMEX, 1994. 2 v.



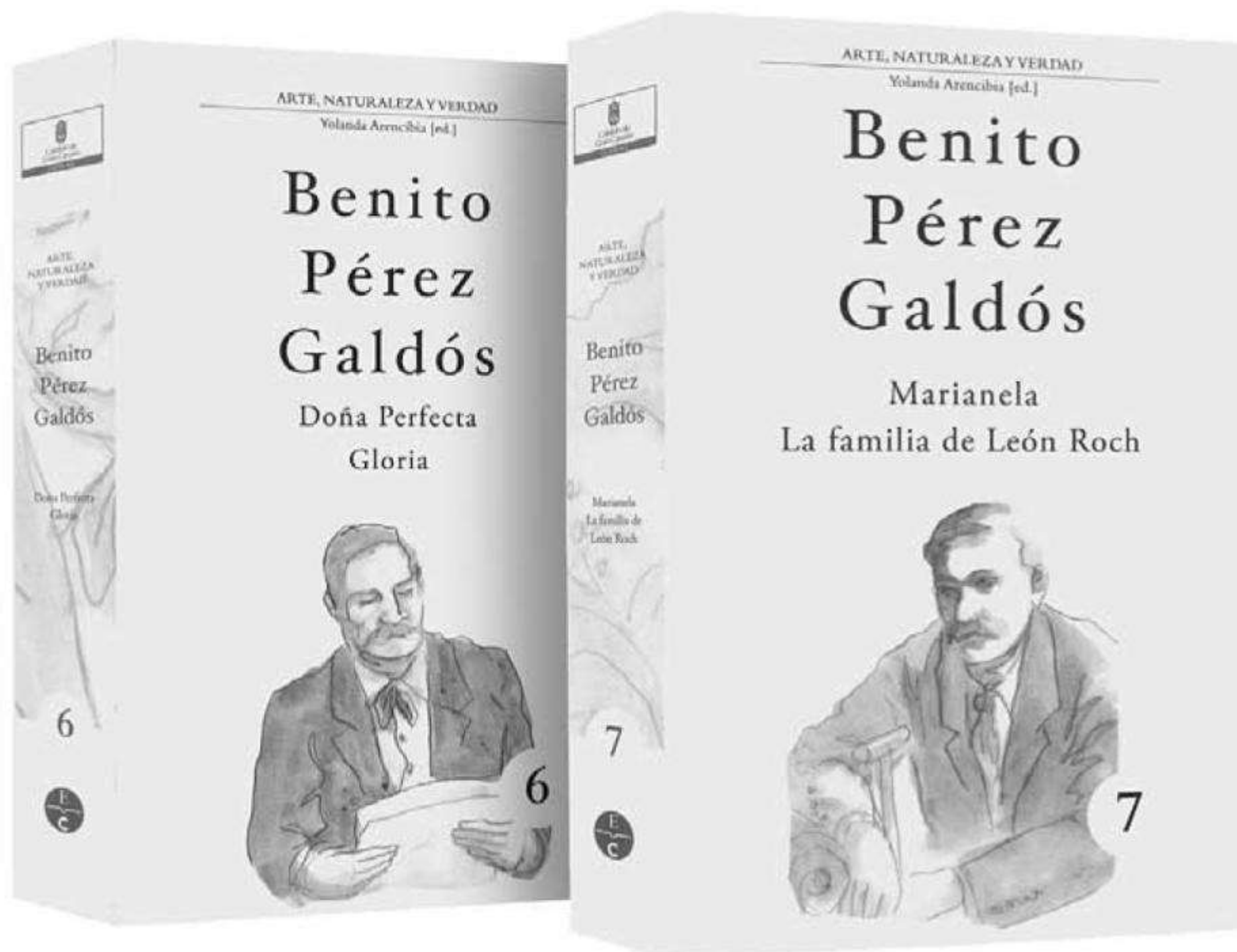


# ARTE, NATURALEZA Y VERDAD

## Benito Pérez Galdós

*Una edición de toda la novela galdosiana en su discurrir cronológico.*

Dirigida por Yolanda Arencibia



Ya a la venta los números 6 y 7

Adquiera toda la colección en:

La Librería del Cabildo · [www.libroscanarios.com](http://www.libroscanarios.com) · Tlf.: 928 381 539  
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90



# RAZÓN Y PASIÓN: *LA DE SAN QUINTÍN*\*

**JUAN ANTONIO HORMIGÓN**

*Catedrático de Dirección de Escena de la Real Escuela Superior  
de Arte Dramático*

Quizás sea uno de los contados directores de escena que consideran la obra literariodramática de Pérez Galdós susceptible de ser escenificada por su sostenido interés para nuestros contemporáneos. Las razones para que esto sea así son múltiples y diversas. No voy ahora a reseñarlas. Uno de mis deseos todavía incumplidos es el de escenificar *La razón de la sinrazón*, uno de los textos más consecuentemente renovadores y perspicaces de la literatura dramática española en el siglo XX. En aquel ya lejano 1983, las condiciones materiales de que disponíamos me impedían abordar un proyecto de tamaño envergadura. Mi atención derivó hacia otra obra más asequible e igualmente profunda si acertábamos a liberarla de cierta retórica expresiva y darle una lectura y formalización escénica de consecuente contemporaneidad. Se trataba de *La de San Quintín*. Así nació aquella aventura.

Sin embargo, nunca escribí nada en su día en torno a mi escenificación, aunque hube de responder con amplitud y contundencia a las habituales agresiones sufridas, que en este caso fueron de consideración. He llegado a preguntarme a mí mismo si existía algún tipo de condicionamiento interno, de oclusión mental que me impidiera abordar este espectáculo incluso después. Creo que no, que se debió más bien a una falta de urgencia que pude restituir más tarde y en la que ahora reincido.

Aunque un individuo en concreto intentó hacerme todo el daño posible que estaba a su alcance con ocasión de aquel trabajo, me refiero al entonces comentarista de *El País* Eduardo Haro Tecglen; aunque aquello me causó una enorme cólera por lo injusto y desalmado, fue peor aún constatar la impotencia ante tamañas agresiones a que nos vemos reducidos quienes nos ocupamos de actividades artísticas. Sentir en carne viva la impunidad ante el insulto, el desprecio, el desprestigio y la difamación por parte de ciertos individuos que usan los medios de comunicación en los que escriben para sus ajustes de cuentas personales, disfrazándolos de críticas, fue una constatación nada



fácil de sobrellevar. Tuve que contenerme para no responder de otro modo a tanta vileza, ante el silencio culpable que los propios medios manifiestan respecto a actitudes como éstas. Aquello se marcó a fuego en mi memoria, claro está, pero he aprendido de mi propia experiencia a saber esperar y ver cómo sucumben ciertas gentes en el caldo espeso de su propia bilis, en sus vidas maltrechas y desgraciadas, en sus ambiciones raseras y sus desmanes inicuos.

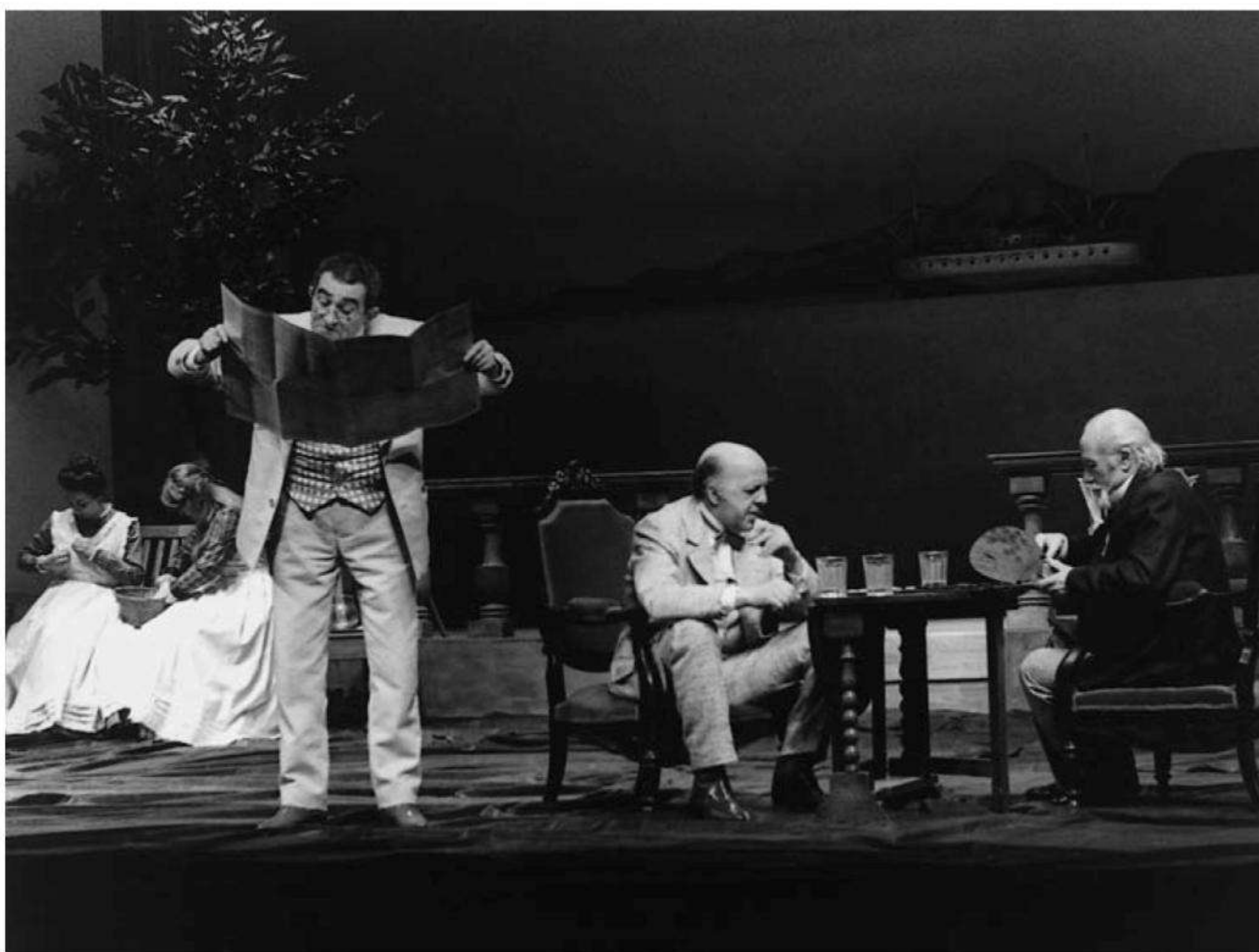
## I

La decisión de escenificar *La de San Quintín* fue consecuencia del planteamiento que nos habíamos trazado en cuanto al repertorio de nuestra Compañía. Queríamos programar durante algún tiempo obras que abordaran la condición de la mujer en los periodos de crisis, en los que se gestaba abierta o subrepticamente un cambio de mentalidad. *La Mojigata* de Moratín fue la primera y más tarde vendría *La vengadora de las mujeres* de Lope. Deseábamos encontrar ahora un texto adecuado a nuestras posibilidades en cuanto a la producción, que tuviera además un contenido acorde con los objetivos expuestos anteriormente.

Consideré que correspondía entonces abordar la transición entre el siglo XIX y el XX. Un periodo que tuvo su crisis de fin de siglo según reza en los estudios realizados al respecto. Crisis que afectó a la economía, la sociedad, las estructuras políticas, las mentalidades, las costumbres, las ensoñaciones de pertenecer a una gran potencia, la literatura y el arte, incluso a la propia noción del ser de España. Todo aquello trajo desmoralizaciones, melancolías, desmoronamiento de valores arcaicos y derrumbe de ideas que parecían seculares, y el encastillamiento terne de muchos en principios atávicos. Sin embargo abrió igualmente las puertas al viento benéfico de la renovación esperanzada; al ansia de acabar con los privilegios de casta y familia, al deseo de forjar una comunidad liberada de tabúes, de modernización de la economía, la industria y el comercio; de diseñar planes hidráulicos para la mejora de la agricultura; de emprender grandes proyectos de renovación educativa, etc. En definitiva, una España que cerrara con llave los sepulcros solemnes, como diría Joaquín Costa, los emblemas hueros de heroísmos caducos y se construyera sobre el progreso educativo, el desarrollo de la producción y la riqueza, la democracia efectiva y no aparente, una administración de justicia igualitaria y justa para todos los ciudadanos, y que hiciera del progreso y la modernización el objetivo patrio. El *Regeneracionismo* fue la expresión ideológica más palpable de las reflexiones, análisis y propuestas elaboradas según dichos postulados.

Benito Pérez Galdós supo captar los aspectos intrahistóricos de esta crisis, sus circunstancias y contradicciones. Sus novelas y las dos últimas series, cuando menos, de sus *Episodios Nacionales*, constituyen aportaciones sustantivas en el desvelamiento de aquellas contradicciones y de los comportamientos de unos y otros, personajes his-





*La de San Quintín*, adaptación y puesta en escena de Juan Antonio Hormigón sobre la obra de Benito Pérez Galdós: Escenografía y figurines de Tomás Adrián. Compañía de Acción Teatral, 1983. En la imagen: Pilar Puchol, Ana Isabel Hernando, Raúl Freire, Fernando Delgado y Manuel Andrade.

tóricos y ficcionales, en dicho contexto. Su literatura dramática también, aunque goce de menor crédito y reconocimiento, aunque muchas veces sea entre quienes no la conocen.

Volví a leer la casi totalidad de sus obras con la mirada peculiar de quien busca un texto que le motive para abordar una escenificación. Me ratifiqué en la sensación antigua respecto a algunos textos de nombre más conocido. *Electra*, *La loca de la casa*, por ejemplo, me resultaban poco aptas para una lectura contemporánea productiva. *Realidad*, experimento sin duda interesante en su momento, no casaba con nuestros objetivos. *Cassandra* sí, y Nieva había hecho una excelente adaptación a partir de la novela dialogada desechando el drama, pero no hacía mucho de su estreno en Madrid.

Me hubiera gustado hacer sin lugar a dudas *La razón de la sinrazón*, obra por la que he mostrado siempre un particular interés tanto por su temática regeneradora, como por la estructura formal que su autor propuso. Había, a mi modo de ver, un espinoso problema con el tercer acto, pero intuía soluciones y no hubiera sido una cuestión disuasoria. Lo que no podíamos asumir eran las perspectivas de producción y el reparto imprescindible para escenificarla con entidad, con lo que hube de resignarme a incluirla en el cofre de los deseos pendientes que ya por aquel entonces rebosaba de proyectos.



Ciertamente *La de San Quintín* no era uno de los títulos que recordara con curiosidad, pero lo mismo me sucedía con *Mariucha* y en menor medida con *Celia en los infiernos*. Volví a leerla con cierta atención primeriza y me quedé prendido de la historia, sencilla pero sugerente, así como del diseño de los personajes y sobre todo de algunos de los sentidos secundarios propuestos por Galdós que propiciaban una lectura contemporánea coherente. Por otra parte, su temática casaba perfectamente con los aspectos nucleares del repertorio que deseábamos desarrollar, y era asequible, no sin esfuerzo, a nuestras previsiones en cuanto a la producción.

Después de discutir la cuestión con Rosa Vicente y Tomás Adrián, tomé la decisión de escenificar *La de San Quintín*. Eran los últimos meses del gobierno de la UCD, aunque nadie lo supiera con seguridad en aquel momento, y padecíamos los primeros embates del pragmático liberalismo económico en el terreno cultural.

## II

*Don José de Buendía* es un hombre mayor, bondadoso y sensato, que hizo su fortuna en la agricultura y después en la industria. Su hijo, *Don César*, es por el contrario un individuo torvo y egoísta, que dedica sus esfuerzos a la especulación financiera y el préstamo usurario. Tiene una hija, *Rufina*, y un hijo natural, *Víctor*, a quien ha acogido en la casa y con el que mantiene relaciones difíciles.

A la mansión de Buendía llega *Rosario de Trastámara*, Duquesa de San Quintín, aristócrata arruinada debido a los desmanes de su difunto marido, que busca refugio junto al anciano *Don José* que la quiere como una hija. *Don César* pretende hacerla su esposa y ella lo rechaza. Por *Víctor* sin embargo, a quien acaba de conocer, siente de inmediato una atracción que pronto se muda en amor. Víctor es un joven activo y vital, ha participado en las luchas sociales y mantiene una actitud progresista en todos los aspectos de la vida. En el curso de la trama se descubre que no es hijo de *Don César*. *Rosario* no cree en títulos ni alcurnias y es claro exponente del sentido común.

El núcleo del conflicto así expuesto, conducirá a la toma de decisión de *Rosario* de unir su vida con la de *Víctor* y marcharse ambos lejos, a un lugar como los Estados Unidos de América del Norte, que es para ellos entonces tierra de libertad y de oportunidades múltiples, en la que no rigen las leyes de la alcurnia y el apellido. Este proceso está jalonado por enfrentamientos, enconos e incluso algún estallido de violencia.

Esta es, a grandes rasgos, la trama que Galdós nos plantea en *La de San Quintín*. La obra se estrenó en enero de 1894, con María Guerrero en *Rosario* y Emilio Thuiller como *Víctor*. Parece ser que tuvo una acogida excelente, el propio autor en sus *Memorias* reconoce que «fue el éxito más brillante y ruidoso que hasta entonces obtuve en el



teatro», mereciendo elogios múltiples entre los que se contaba el del propio Pablo Iglesias. Afirma Morato<sup>1</sup> que «el fundador del PSOE (lo) admiraba, asistió al estreno de *La de San Quintín* y aplaudió de firme viendo en el maestro un futuro socialista, aunque no militante».

El autor deseaba transmitir ante todo la fuerza movilizadora e igualadora del amor, que llega a favorecer el intercambio entre las clases sociales. Una de las escenas más celebradas de aquella escenificación original fue aquella en que la Duquesa amasa el agua, la harina y los huevos para hacer rosquillas. Galdós quiso proponer con ella una metáfora de la mezcla de clases para crear algo nuevo, sentido básico de su propuesta literariodramática.

Los libros de Casaldueiro, Frinkenthal, Rogers, Bravo Villasante y Julio Rodríguez Puértolas, los ensayos de Sobejano, Mainer y Rodríguez Padrón, entre otros<sup>2</sup>, me ayudaron a profundizar en diferentes aspectos tanto del pensamiento de Galdós como del sentido de la obra y sus personajes. La noción de «héroe espiritualista» que desarrolla el primero, fue ilustrativa para comprender mejor el comportamiento de *Víctor*. El investigador norteamericano proporciona abundantes informaciones sobre la condición social de los personajes congregados. El volumen de Rodríguez Puértolas constituye un magnífico exponente para desvelar la dimensión política y cívica del escritor, propiciando muchas de las reflexiones históricas respecto al texto. Exploré igualmente el marco histórico referencial, tan sustantivo en este caso, con la cooperación de las obras de Tuñón de Lara, Ramos Oliveira, Fernández Almagro, Jutglar, Martínez Cuadrado, Tierno Galván, Pérez de la Dehesa, etc.

En consecuencia pude concluir que estamos ante una obra en la que se atisban elementos regeneracionistas, aunque de forma menos evidente que en títulos posteriores como los *Episodios* de la Cuarta serie y *Las tormentas del 48* o *Narváez*, hasta *La Primera República*, *El Caballero encantado*, *Cánovas* o *La razón de la sinrazón*. Lucas Mallada había publicado en 1890 su libro *Los males de la patria y la futura revolución española*. Existen numerosas evidencias de que Galdós lo leyó muy pronto. Su influencia

<sup>1</sup> Morato, Juan José: *Pablo Iglesias, educador de multitudes*. Barcelona: 1968, pp. 144-45.

<sup>2</sup> – Casaldueiro, Joaquín: *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Madrid: Gredos, 1974.

– Frinkenthal, Stanley: *El teatro de Galdós*. Madrid: Fundamentos, 1980.

– Rodríguez Puértolas, Julio: *Galdós, burguesía y revolución*. Madrid: Turner, 1975.

– Bravo Villasante, Carmen: *Galdós visto por sí mismo*. Madrid: Magisterio Español, 1976.

– Sobejano, Gonzalo: *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid: Gredos, 1967.

– —: «Razón y suceso de la dramática galdosiana». En *Benito Pérez Galdós* (ed. D.M. Rogers) Madrid: Taurus, 1973.

– Mainer, José Carlos: «El teatro de Galdós: símbolo y utopía», en *La crisis de fin de siglo: ideologías y literatura*. Barcelona: Ariel, 1975.

– Rogers, Douglas M., editor: *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Taurus, 1973.

– Rodríguez Padrón, Jorge: «Galdós, el teatro y la sociedad de su época», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252. Madrid, 1971.



como escritor respecto a algún regeneracionista fue temprana. Recordaré que otro representante de fuste de esta corriente de pensamiento como Macías Picavea, publicó una novela titulada *Tierra de Campos*, escrita según Tierno Galván sobre el esquema de *Doña Perfecta*. No obstante, quien mayores influencias iba a inducirle a la postre sería Joaquín Costa.

### III

La primera tarea que me propuse al abordar el trabajo de intervención sobre el texto fue eliminar réplicas, diálogos o pasajes carentes, en mi opinión, de ritmo o expresividad escénica. En otros casos se trataba de elidir reiteraciones, insistencias prolijas, frases del interior de una réplica que de este modo adquiriría mayor contundencia y nitidez, etc. A esta labor de orfebre estoy habituado y suelo desenvolverme, cuando decido hacerlo, con bastante solvencia.

En segundo lugar añadí algunos diálogos breves e incluso frases sueltas, que pertenecían a otras obras de Galdós y al unísono al universo de *La de San Quintín*. Es una práctica que Meyerhold había realizado con maestría notable con *El Inspector*, incorporando fragmentos de todo el opus gogoliano. José Luis Alonso según me relató pormenorizadamente, hizo lo propio al escenificar *El galán fantasma* de Calderón. En mi caso, volví a leer con lupa holmesiana las narraciones y relatos que entendía como más propicios para la cosecha que trataba de obtener. Finalmente incorporé fragmentos o réplicas de *Fortunata y Jacinta*, *Mariucha*, *La loca de la casa*, *Voluntad*, *Doña Perfecta*, *Las tormentas del 48*, *Amor y ciencia*, *Gloria* y *Memoranda*.

En definitiva, quise situar *La de San Quintín* en el conjunto de las producciones galdosianas, dado que en su pensamiento y orientaciones ideológicas no hubo fracturas, sino desarrollo paulatino hacia posturas más contundentes respecto a los males de la patria. No se trataba de inducir saltos cronológicos forzados, pero sí de leer la obra conociendo los postulados posteriores de su autor. Así, por ejemplo, no podía dejar de establecer valoraciones reveladoras respecto a la importante decisión de la pareja protagonista al leer textos como este:

«Aprendamos, con lento estudio, a conocer lo que está muerto y lo que está vivo en el alma nuestra, en el alma española...

Debajo de esta corteza del mundo oficial, en la cual campan y camparán por mucho tiempo figuras de pura representación, quizá necesaria, y la comparsa vistosa de políticos profesionales, existe una capa viva, en ignición creciente, que es el ser de la Nación... Vida inicial, rudimentaria, pero con un poder de crecimiento que pasma. Un día y otro la vemos tirar hacia arriba, dejando asomar por diferentes partes la variedad y hermosura de las formas recién creadas».





*La de San Quintín*, adaptación y puesta en escena de Juan Antonio Hormigón sobre la obra de Benito Pérez Galdós: Escenografía y figurines de Tomás Adrián. Compañía de Acción Teatral, 1983. En la imagen: Andrés Resino, Manuel Andrade, Aurora Pastor y Rosa Vicente.

Estas líneas pertenecen al artículo «Soñemos, alma, soñemos», publicado en 1903 en la revista *Alma Española* y recogido posteriormente en *Memoranda* (1906). Justo es añadir que pasajes en los que se expresa en términos similares podemos rastrearlos en muchas de sus obras y artículos.

Sólo incorporé algunas pocas réplicas de mi mano para introducir un breve juego pirandelliano que me parecía sugerente. Al inicio de la Segunda parte, el notario *Canseco* leía en voz alta a *Don José* un discurso de Don Benito reseñado en *El Correo de Madrid*. Poco después llegaba *Don César*, quien al oír: «Si en el pasado colaborasteis en la implantación de los principios de la libertad...», exclamaba: «Ya salió la palabreja». Como *Don José* le recriminaba su actitud le respondía que él también era «liberal, pero del general Weyler». Añadiendo: «¿Qué tiene que ver la libertad con ser liberal?» Para quienes no lo recuerden, este individuo fue nombrado en 1896 general en jefe del ejército en Cuba, cargo en el que permaneció hasta septiembre del siguiente año. Se hizo famoso por sus crueldades represivas, la creación de las *trochas*, intento de dividir en tres compartimentos estancos la isla, y la carencia absoluta de sagacidad y prudencia política que no hizo sino enconar la situación bélica existente. No obstante, al mismo tiempo pertenecía al partido liberal y era una de sus figuras más connotadas.



Esta connivencia de lo supuestamente liberal con lo rotundamente belicista se ha dado con frecuencia en la historia y se sigue dando. Todos los patrocinadores de las guerras *humanitarias* o *de castigo a los terroristas* –hace falta cinismo para utilizar expresiones como éstas–, se autoproclaman liberales a machamartillo. Liberales son quienes en Estados Unidos defienden en estos días el uso de la tortura contra supuestos terroristas detenidos, matizando a veces, eso sí, «que sea moderada y controlada por un juez». Así interrogaba la Inquisición: el juez preguntaba y el verdugo procedía a aplicar el tormento. No se trataba de descubrir nada, sino simplemente de que se firmara una confesión. Otros proponen que sean entregados los sospechosos a un país dictatorial para que la policía del lugar –convenientemente asesorada, ¿por qué no?– los interrogue a su gusto. Casi todos aluden como ejemplo al muy democrático Estado de Israel, que la tiene legalizada para estos casos y la aplica con el 85% de los árabes arrestados<sup>3</sup>. Así son ciertos liberales.

Cuando *Don José* aclara que el autor del artículo es Galdós, *Don César* le lee un pasaje del *Episodio* titulado *Las tormentas del 48*, aparecido en 1902, para mostrarle lo que dice ese sujeto y denostarlo.

«Es la voz pavorosa del socialismo, la nueva idea que viene pujante contra la propiedad, contra el monopolio, contra los privilegios de la riqueza, más irritantes que los de los blasones. Tiembla la presente oligarquía ante estos anuncios... la riqueza pertenece a los *trabajadores*, que la crean, la sostienen y aquilatan, y todo el que en sus manos ávidas la retenga al amparo de un Estado despótico, detenta la propiedad por no decir que la roba».

Aparte de que la afirmación de *Don César* lo situaba en el contexto político, la alusión a Galdós formaba parte del juego al que antes aludí: el personaje invoca a su autor y carga contra él como si tuviera autonomía propia, cosa que bien sabemos no es cierta. La España que el escritor describía en su narración colisionaba con la entidad literaria de ficción creada por él, como expresión modélica del pensamiento y la acción política de la oligarquía dominante en la Restauración.

Hasta aquí llegaron mis intervenciones respecto al original, el resto fue todo tarea escenificadora. Introduje, eso sí, un personaje mudo. Se trataba de una señora que aparecía al inicio de la representación e interpretaba al piano el *Tango habanera* de Albéniz. Mi intención no era mostrar una pianista profesional, sino una señorita de la clase media, parte de cuya formación consistía en aprender piano. Este personaje contemplaba en numerosos momentos lo que sucedía, desde fuera de los conflictos pero dentro de la representación. Era en cierto modo una espectadora imbuida aún por el romanticismo del siglo, por sus anhelos irrealizados y sus frustraciones irresolutas, que a los ojos del espectador de hoy formaba igualmente parte de aquella historia en su conjunto.

<sup>3</sup> Ver *El País* del 7 de noviembre de 2001, p. 9.



La lectura concreta y contemporánea que propusimos, nos remitía ante todo a la coherencia de los comportamientos. *Víctor* y *Rosario* aunque provienen de mundos diferentes, son capaces de actuar de forma acorde a lo que piensan y manifiestan, *Don César* constituye la antítesis. En segundo lugar profundizamos en la temática planteada por Galdós que muestra una sociedad cambiante, subrayando la confrontación entre lo viejo y lo nuevo, entre las mentalidades dominadas por el mundo de los privilegios del apellido o del dinero, de las afirmaciones mendaces, de las actitudes interesadas, del desprecio a quienes se considera inferiores en rango o posición y aquellos que aspiran a una vida social liberada de estos atavismos y lacras.

Galdós planteaba dicho proceso como una acción interclasista, en que las mentalidades que comprendían la necesaria transformación debían vencer a las inmovilistas para alcanzar sus aspiraciones. No era difícil establecer analogías evidentes con la situación que arrastrábamos todavía en España. Basta recordar que poco tiempo antes habíamos asistido con estupor y sobresalto a una intentona de golpe de Estado felizmente frustrada, por parte de algunas fuerzas levantiscas que no aceptaban las transformaciones que se daban en nuestro país. La penúltima réplica de la obra corresponde a *Don César*. «Es un mundo que muere», exclama, refiriéndose a *Rosario* y *Víctor* que se marchan lejos. Su padre en cambio muestra que ha comprendido, es el hombre que se ha hecho a sí mismo y conserva la capacidad de comprender: «No» –le replica–, «Es un mundo que nace». También nosotros pretendíamos nacer a una historia bien distinta de la que hasta entonces habíamos soportado.

*Rosario de Trastámara*, distancias aparte, pertenece a los personajes femeninos que son capaces de decidir sobre su existencia aunque tengan que abandonar ataduras o modos de vida seguidos hasta entonces. Salvando las distancias estéticas y estilísticas, está en la senda de la Nora de *Casa de muñecas*, de la Henny de *La huelga de hijos*, de la Ania de *El jardín de los cerezos*, de la María Luovna de *Los veraneantes*, etc. Es, igualmente hasta cierto punto, la antítesis de la Julia strindbergiana. *Rosario* es la mujer que muestra el tesón de la voluntad que puede cambiar su vida y la de otros, que es capaz de vencer las dificultades y salir del círculo endogámico y asfixiante de las ilusiones de la autoconciencia. En este sentido se sitúa en el polo opuesto de la mayoría de los personajes femeninos chejovianos.

#### IV

Rosa Vicente interpretó el personaje de la *duquesa de San Quintín*. Era un reto para ella, dado que la tonalidad que había practicado habitualmente y que dominaba con notable eficacia, era muy distinta. Tuvo que trabajar con denuedo, pero logró que afloraran y se hicieran expresivos matices recónditos de los sentimientos de aquella dama de ficción, capaz de reunir en un trazo voluntad y ternura, razón y pasión. Cuando años



después interpretó personajes como *Ella* en *¿Qué hizo Nora cuando se marchó?*, o *Nicole* en *Cocinando con Elisa*, pudo utilizar la experiencia aquí desarrollada.

Para el de *Víctor* conté con Fidel Almansa, un actor con el que deseaba trabajar desde hacía tiempo. Fernando Delgado asumió el de *Don César*. No le causó mayores problemas. Estaba en la edad justa y su probada solvencia puso el resto. El elegante *Marqués de Falfán* tuvo un intérprete adecuado en Andrés Resino. En un principio, era quizás quien más alejado se encontraba de una propuesta de este tipo y de mi manera de trabajar, pero fue en todo momento trabajador y disciplinado y nuestra relación fue excelente. Para *Canseco* llamé una vez más a Raúl Freire, un estupendo característico al que conozco bien.

Respecto a los otros personajes femeninos, el que mayores problemas me planteaba era el de *Rufina*. Se trataba de una jovencita casi adolescente que, como es habitual en estos casos, precisaba de una actriz con una apariencia física convincente y una mayor experiencia que la que correspondía a su edad escénica. Aurora Pastor aplicó su espontánea levedad para resolverlo, dotándolo de sencillez y dulzura. A Pilar Puchol, con quien ya había trabajado en *La Mojigata*, le pedí que hiciera el de *Lorenza*, y a una joven y eficaz actriz, Ana Isabel Hernando, el de *Rafaela*.

Para interpretar a *Don José de Buendía* logré el concurso de Manuel Andrade, cómico de pura cepa curtido en lances y refriegas sin cuento. Conservaba milagrosamente, a pesar de sus muchos años, la memoria, la vocación, la entrega y la disciplina que ha caracterizado siempre a los grandes actores; no a los que pasan por serlo, sino a los que lo son. Fue una suerte descubrirlo y que se integrara en el proyecto. Pertenecía a esa especie teatral que se inició e incluso nació en una compañía de cómicos que representaban por los pueblos. Aunque con tonalidades distintas, películas como *Los farfantes* de Mario Camus o *Viaje a ninguna parte* de Fernán Gómez nos han dejado testimonios elocuentes de esa intrahistoria tan poco conocida.

Fuera de los ensayos me contó historias muy curiosas, tiernas y horribles al unísono, con harta frecuencia. De niño, acompañaba a sus padres en un elenco ambulante y medio familiar, en el que otro infante llamado Carlos Lemos era su compinche en la refriega diaria por sobrevivir. Me relató las muchas veces que juntos los dos habían recorrido las casas de un lugar pidiendo algo de comida o alguna moneda. Me hizo recuento de las condiciones de trabajo, del ir y venir constante, de las malas posadas y de las huidas en la oscuridad por carencia absoluta de numerario para pagar la cama, de las comidas miserables, de los viajes en lo que se terciaba. Me habló de sus cuitas profesionales después, de las compañías a partido en que se enroló y no ganó nada las más veces, de los trabajos ocasionales aquí o allá, etc.

José Luis Alonso lo incluyó con frecuencia en sus repartos en el Teatro María Guerrero. Siempre hizo personajes breves, de entidad escasa, con impecable corrección pero poco favorables para que los espectadores repararan en él. Siendo ya director del Centro Dramático Nacional, José Luis le repartió un criado apagavelas en *El pato silvestre*





*La de San Quintín*, adaptación y puesta en escena de Juan Antonio Hormigón sobre la obra de Benito Pérez Galdós: Escenografía y figurines de Tomás Adrián. Compañía de Acción Teatral, 1983. En la imagen: Fernando Delgado y Rosa Vicente.

de Ibsen. Al caer enfermo Andrés Mejuto, le pidieron que lo sustituyera. Pudo asumirlo de inmediato porque dominaba la letra y conocía bien el espectáculo. Durante el tiempo en que interpretó un personaje de fuste como aquel, le siguieron pagando lo mismo, según me dijo con no poco dolor.

Interpretar el personaje de *Don José de Buendía* en aquel teatro era para él como un sueño. Ocupaba el camerino número 3, que era uno de la media docena de los existentes a la derecha del escenario antes de que todo aquello se reformara. Estaban destinados a los primeros actrices y actores. «Nunca había estado aquí», me dijo con voz queda, «siempre me tocó en el otro lado». Por aquel entonces yo intervenía en un programa de Radio 3 hablando de temas teatrales. Quise llevarlo para que contara cosas de su vida, porque consideraba que constituía una parte de nuestra historia escénica que era necesario conocer y conservar. No me dijo que no, pero estuvo remiso. Quizás creía que todo aquello no interesaba a nadie o le daba cierto pudor revelarlo. Finalmente no tuvimos conversación alguna ante el micrófono y perdimos todos la oportunidad de escucharlo.

Trabajar con Manolo constituyó un placer enorme y fue para mí una auténtica lección. Disciplinado, discreto, incansable, riguroso. No era un genio, ni falta que hacía,



pero sí un excelente actor, profesional, solvente, impecable siempre, incapaz de un entuerto léxico o una broma frívola en escena. En contraposición a tantos actores que se aburren en su trabajo, mostraba siempre un entusiasmo permanente por lo que hacía. Suelo recordarlo habitualmente en mis clases cuando hablo de las tareas del director de escena con el actor. No pasó por ninguna escuela, tan sólo por la de la brega cotidiana de la supervivencia haciendo comedias, pero su sangre se empapó de teatro en su más plena dimensión vital y profesional, y eso los docentes podemos inducirlo pero no transmitirlo a nadie. Nunca hablé con él de teorías y sistemas, lo cual hubiera sido absurdo e inútil, simplemente trabajamos juntos buscando los mismos objetivos y, curiosamente, hablando el mismo idioma.

## V

Entre las páginas de mi libro de dirección, he encontrado una nota manuscrita que reproduce un texto de los cineastas Gregori Kozinzev y Leonid Trauberg; dice así:

«Para ver las cosas, conviene extraerlas del proceso de automatización. Comenzaremos a ver un objeto de manera nueva si lo situamos en relación insólita con otros objetos.

El procedimiento de extrañamiento consiste en presentar un objeto de modo que resalte de los otros que le rodean. El objeto es arrancado de su contexto ordinario y colocado en otro medio. Sus formas realistas permanecen intactas, pero el objeto adquiere nuevas relaciones».

Copié estas líneas porque cristalizaban algunos aspectos conceptuales que iban a servirme de fundamentación para el diseño del espacio. De ahí partió la idea de construir un ámbito relativamente abstracto y situar en su interior de forma aislada elementos de concreción realista. Tratados de este modo podían adquirir esa dimensión insólita.

La segunda fuente motivadora fue de carácter plástico. Determinados matices subyacentes en el texto galdosiano en cuanto a la luz y el transcurso del tiempo, así como la revisión del contexto artístico, me llevaron a revisar la pintura española realizada bajo la influencia más o menos explícita del impresionismo de aquellos años. Tuve algunas sorpresas, no sólo por el interés intrínseco de ciertos cuadros, sino por el uso que se hacía del color en muchos de ellos. En la medida de lo posible revisé obras de Agustín Riancho (1841-1930), Antonio Muñoz Degrain (1843-1924), José Villegas (1844-1921), Hermenegildo Anglada Camarasa (1872-1959), Darío de Regoyos (1857-1916), Ignacio Pinazo (1849-1916), Francisco Domingo Marqués (1842-1920), Joaquín Sorolla (1863-1923), etc.

El cromatismo violento y de fuertes contrastes de Pinazo o Riancho me ofrecieron imágenes muy expresivas de lo insólito, al igual que los fondos de Anglada Camarasa. El cuadro de Villegas *Retrato de la esposa*, que se custodia en el Museo de Bellas Ar-



tes de Sevilla, me descubrió tonalidades respecto al vestuario y las pautas para uno de los trajes de *Rosario*. Su contraste intenso con un césped transmutado en un marrón oscuro y denso, me sugirió el azul cromático de nuestro suelo. Para el telón de fondo utilizamos como referencia el cuadro de Sorolla *El rompeolas de San Sebastián*. Fue una experiencia enriquecedora observar la plástica y conectarla con el espacio que comenzábamos a diseñar.

Otro dato sustantivo me lo proporcionó el estudio de la evolución del traje, sobre todo femenino, en dicho período. Entre 1880 y 1920 se produjeron cambios frecuentes en la indumentaria, tanto en cuanto a la forma y longitud de la falda como al diseño de los corpiños, el empleo del corsé, etc. El paulatino proceso de integración social de ciertas mujeres en actividades periodísticas, literarias, docentes, profesionales, etc., se vio acompañado de transformaciones notorias en la vestimenta. Lo que quizás llamó con más fuerza mi atención fue la rapidez con que se produjeron dichos cambios.

Comencé el diseño escenográfico con Tomás Adrián. La primera decisión que adoptamos fue situar la acción en un espacio único que fuera exterior, pero que contuviera elementos propios de un interior. Pretendíamos expresar lo contradictorio a fin de que los objetos adquirieran una dimensión insólita. Definimos finalmente dos planos. El primer y segundo términos estaban ocupados por un jardín, a cuyo fondo se recortaban tres escalones que permitían acceder a una terraza abierta al mar que cruzaba de un lado a otro la escena, con desembarcos en los extremos. Una balaustrada separaba ambos territorios. Al fondo, levemente difuso, se percibía el horizonte marítimo y una cresta montañosa que penetraba por la izquierda y se hundía en las olas. Las paredes de la casa limitaban los laterales de la escena desde la embocadura hasta el inicio de la terraza.

El espacio así descrito tenía una distribución lógica y en cierto modo convencional, sin embargo su formalización fue muy diferente. Las paredes laterales se construyeron en tela cruda, en la que se recortaron los huecos de las puertas. El telón del fondo era también del mismo material, en el que se pintaron de forma difuminada y en tonos pastel las montañas y el mar. Un metro por delante de este, corría de lado a lado un alto friso pintado a su vez con tonalidades marítimas. Ocultaba una pasarela situada en el límite superior y que atravesaba la escena de un lado a otro. El piso de la terraza era de tarima barnizada. Para el suelo del jardín escogimos un elemento plenamente atípico: un lienzo enorme de terciopelo azul oscuro que arrancaba del límite de la terraza y se esparcía por todo el espacio trazando ondas y pliegues, hasta desbordar en primer término el límite del escenario. En cierto modo, era como si el mar se hubiera instalado como una prolongación en aquel trozo de tierra.

En el ángulo derecho del fondo del jardín había un gran árbol de amplias hojas verdes, rodeado por un banco de madera clara. En el ángulo opuesto pusimos un piano vertical, así como dos sillones en la zona central, tapizados y sólidos, propios de una sillería de calidad. Los muebles correspondían a una estilística realista. Al inicio de la se-



gunda parte introducíamos una mesa de madera sin pintar, en la que *la duquesa* amasaba concienzudamente su pastura para las rosquillas. Sobre el terciopelo azul, había además en primer término izquierda y en el segundo a la derecha, dos grandes montones de manzanas y otras muchas sueltas, repartidas por la totalidad del espacio. En primer término derecha se agrupaban además una serie de troncos alrededor de un tajo, con un hacha de largo astil clavada en el centro. Servirían para la escena en que *Víctor* hace leña por orden de quien cree su padre.

Nos propusimos utilizar un efecto propio del teatro operístico del siglo XIX, aunque ha seguido en uso después. Construimos la maqueta de un barco de carga de finales de siglo, con sus chimeneas y su puente de mando y le colocamos una ruedecitas en la base. Introduciendo una pastilla de carbón en un camarín metálico que construimos en su interior, hicimos que saliera humo por las chimeneas. Mediante un cordel que un maquinista halaba desde uno de los laterales, discurría por la plataforma situada en lo alto del friso marítimo del fondo al que antes aludí. Se trataba de construir una ilusión óptica mediante un recurso confesadamente teatral, que permitía mostrar al mismo tiempo la imagen y el artificio que la producía.

Los elementos plásticovisuales se completaban con un telón de boca de canutillos de color blanco, unidos con alambre. Cerraba toda la embocadura pero, a consecuencia del material utilizado, cuando se iluminaba la escena se traslucían los objetos y las personas situados detrás. Dada la ligereza de cada uno de los colgantes, se ondulaban fácilmente y entrechocaban produciendo un sonido peculiar. Configuraba la imagen que los espectadores percibían al entrar en la sala y lo utilizamos para el inicio del espectáculo. Al hacerse el oscuro inicial, *La dama del piano* entraba por el lateral derecho de la terraza con un quinqué en la mano, bajaba las escaleras, observaba el entorno en sombra e iba hasta el piano en donde atacaba el *Tango habanera* de Albéniz. Con la música se iluminaba levemente el jardín y entraban los personajes lentamente. Subía entonces el telón, el espacio se iluminaba por completo y la acción se iniciaba.

Ensayamos casi dos meses. Pocos días antes de nuestro estreno en Palencia, Raúl Freire cayó enfermo con una bronquitis seria. A punto estuvimos de que mi ayudante, Santiago Herranz, tuviera que sustituirlo a fin de salvar la situación. Hubo suerte y la fiebre le desapareció. El día del ensayo general por la mañana, apareció en el teatro. Todos suspiramos como si nos hubieran quitado un peso de encima. Estaba muy débil, todavía le amagaban accesos de sudor, le flaqueaban las rodillas y tenía que sentarse cada vez que salía de escena, pero pudimos estrenar. En las representaciones en Zaragoza aún no estaba recuperado del todo.

El trabajo marchó bien. Algunas escenas tuvieron más complicaciones para alcanzar el nivel deseado, pero en general todo se desarrolló sin problemas. Entre la semana de actuaciones en Zaragoza y el debú en Madrid, mediaron unas dos semanas. Descansamos unos días, pero hubo que volver de nuevo al tajo. Tuve el máximo de prudencia y propuse leves incentivos para eludir la monotonía. Así y todo, es la úni-



ca ocasión a lo largo de mi vida profesional en que percibí que corríamos el riesgo de pasarnos de ensayos. Felizmente pudimos estrenar a tiempo evitando que algo así sucediera.

## VI

El estreno en el Teatro María Guerrero fue un tanto extraño. Hubo muchos aplausos, ninguna reacción negativa, pero percibía cierta frialdad. Ya sé que los estrenos en esta ciudad son siempre así; el calor por lo general sólo lo pone un grupo de amigos e incondicionales, pero en este caso me pareció más evidente. A un sector de los estrenistas debieron gustarle muy poco ciertas afirmaciones de Galdós, pero como no era de buen tono acusarlo a aquellas alturas de «rojo», supongo que lo atribuían a mi «radicalismo irreductible». Es curioso que así fuera tal y como sospecho, con un espectáculo que era una analogía de la reconciliación y en cierto modo del posibilismo. Desgraciadamente de quien no quiere ver y comprender no puede esperarse nada constructivo ni razonable.

Dicho esto, la recepción de *La de San Quintín* fue más bien desconcertante y variopinta. En primer lugar, porque pude colegir y palpar la existencia de un curioso prejuicio antigaldosiano. Un escritor de su magnitud y sus proporciones se ve con frecuencia zaherido y despreciado por petimetres y *snobs* que ni tan siquiera lo han leído en algunos casos. Aquella expresión que Valle Inclán insertó en *Luces de bohemia* refiriéndose a *Don Benito el garbancero*, la han tomado como artículo de fe proclamado por el gran escritor gallego. Pero Valle cuida muy bien de atribuirlo a *Dorio de Gádex*, por el que no muestra ninguna simpatía precisamente y al que se nos presenta justamente como un *snob* charlatán, tronera, vago e inútil. En realidad quienes creen invocar a Valle tan sólo se están identificando con *Dorio de Gádex*.

La segunda constatación fue la de comprobar que en el medio que se supone más o menos frecuentador de la literatura, la obra de Galdós es bastante desconocida. Su vitola es evidentemente popular, se oyen referencias a su nombre y hasta los billetes de mil pesetas llevaron su efigie durante años. Lo sorprendente fue comprobar que cuando escarbaba un poco, descubría que mis interlocutores no habían leído ni *Fortunata*, ni los *Episodios*, ni *Gloria*, ni *Doña Perfecta*, ni mucho menos sus obras literariodramáticas. La mayor parte hablaban de oído, con el barrunto de un cliché, a partir de una opinión preconcebida.

Entre estas aseveraciones prejuiciadas, una de las más extendidas es la de su cursilería. En ocasiones somos incapaces de contextualizar las obras literarias en relación al gusto dominante y a las formas verbales cotidianizadas que existen en un momento dado. Todos los escritores observados a distancia son susceptibles de desvelar expresiones que lectores de otras épocas califiquen de cursis, basta recordar algunas de García



Lorca. Artífices del castellano moderno como Leandro Fernández de Moratín o Caldoso, las tienen también, pero aparecen con mayor opacidad o son más impermeables a nuestro gusto contemporáneo.

En Galdós son más perceptibles porque está más próximo. No obstante, ciertas exclamaciones de tipo amoroso como «¡Alma mía!», que a nuestros oídos resultan chocantes y ñoñas, eran de uso común en el lenguaje sentimental de su tiempo. Su lenguaje no era distinto al de Ibsen remitido al noruego. Constituye una curiosa experiencia leer las primeras traducciones de una de sus obras emblemáticas, *Casa de muñecas*, que resultan en este aspecto más connotadas y retóricas que las del escritor canario. La diferencia notable estriba en que hoy leemos o representamos traducciones muy diferentes, vertidas al castellano de ahora y por tanto liberadas de ciertos matices anacrónicos. En el caso de Galdós tan sólo podemos eliminar o sustituir algunas expresiones y así está bien, porque en definitiva una determinada construcción sintáctica o adjetivación del idioma es un elemento revelador de un periodo histórico.

La tercera cuestión nos remite a la propia estructura de los textos literariodramáticos. Cuanto más quiso aproximarse Galdós a las formas escénicas dominantes, menos interés tienen sus obras. Por eso hoy nos resultan algunas novelas dialogadas como *Cassandra* mucho más atractivas que la reducción para la escena que se hizo, siguiendo una normativa estrecha y convencional. Por eso también obras como *Realidad*, *Celia en los infiernos* o *La razón de la sinrazón* parecen más provocativas a nuestras concepciones escénicas. *La de San Quintín* tiene mucho de inusual, aunque su planteamiento no fuera deliberadamente antinormativo.

## VII

En el plano individual hubo episodios diversos y reacciones para todos los gustos. Mientras Alfredo Mayo aplaudía puesto en pie la representación de un jueves por la tarde, el señor Umbral se comía una de las manzanas que formaba parte de la escenografía al concluir la primera parte del estreno, según me informaron más tarde. Hubo quienes pretendieron ver en *La de San Quintín* una especie de guiño cómplice y oportunista hacia el Partido Socialista que acababa de triunfar, con mayoría absoluta, en las recientes elecciones. Habría que haberles explicado que cuando decidí escenificar la obra gobernaba todavía la UCD, pero en cualquier caso ¿a qué venía tamaña malevolencia? ¿Era quizás porque Víctor hablando de su vida, confesaba haber sido socialista? Parece más bien frágil un argumento de similar jaez y más aún limitar el repertorio por razones tan endebles. ¿Era por el fragmento de *Las tormentas del 48* que leía Don José? Es posible que les sorprendiera con desagrado que Don Benito escribiera aquellas cosas y que alguien se lo recordara. Quizás la razón más evidente estribe en las muchas mentes reaccionarias que entonces subsistían, disfrazadas





*La de San Quintín*, adaptación y puesta en escena de Juan Antonio Hormigón sobre la obra de Benito Pérez Galdós: Escenografía y figurines de Tomás Adrián. Compañía de Acción Teatral, 1983. En la imagen: Fidel Almansa y Rosa Vicente.

das cuidadosamente de modernas, ¡modernísimas!, en un sentido abstracto, que se permitieron y lograron ahogar la recuperación de nuestra cultura democrática. Ha habido que hacer un denodado esfuerzo más tarde para ir desbrozando con paciencia algunos caminos y episodios.

Un amigo del territorio académico me comentó elogiosamente: «Aquí está todo el noventaiocho». Quizás fuera excesivo. Otro, más pedestre e ingenuo, me espetó en el camerino: «Lo encuentro blando», refiriéndose al espectáculo. Según deduje, no era suficientemente agresivo para satisfacer su ardiente izquierdismo de rebotica que ha acabado en un conservadurismo poltrón a la fecha. Un colega latinoamericano que lleva muchos años en España, me aseguró que a él personalmente le había gustado mucho, subrayando a renglón seguido que «eso de que al final se vayan a Estados Unidos, es una lástima». Me armé de paciencia para explicarle que en aquel momento Estados Unidos era un ejemplo de libertades y de desarrollo técnico e industrial, territorio abierto a las iniciativas hasta cierto punto. Era lógico que el positivismo de Galdós lo viera como destino propiciatorio para aquellos dos jóvenes, Rosario y Víctor, que querían construir una existencia despojada de ataduras y alcurnias estériles. Todavía no había sucedido la villanía del *Maine* en el puerto de La Habana, ni era posible que hubiera



llegado a manos del escritor la reflexión de Martí: «He vivido en el monstruo y le conozco las entrañas».

Una curiosidad: Una mañana vino a verme un caballero que hacía una tesis doctoral sobre la literatura dramática de Galdós. Le atendí como es habitual, con todo interés y afán de colaboración. Era un individuo bastante simpático, que conocía muy bien todos los antecedentes y pormenores en cuanto a la redacción de la obra y su contexto. Cuál no sería mi sorpresa, sin embargo, cuando me dijo que él no iba nunca al teatro. Me argumentó incluso que había dos vicios que no frecuentaba, ir a misa y leer el periódico, y que al teatro sólo iba por obligación o arrastrado por su mujer, que sí era practicante. «*La de San Quintín* no le había gustado mucho, me dijo, porque a él le iban cosas más ligeras, como las de Mihura». Me quedé atónito, aunque puse cara de circunstancias ante tantos dislates. Me pregunté y lo sigo haciendo, cómo es posible hacer una tesis sobre literatura dramática sin que te interese el teatro. Algo marcha sin duda muy mal en este terreno.

Más sorpresas. Quizás la lectura más sutil del espectáculo y de alguno de sus lances específicos la llevó a cabo un conocido que regentaba un bar del centro de Madrid. Me habló de la extraordinaria violencia que emanaba del gesto del Marqués de Farfán cuando tira del estoque oculto en su bastón y coloca la punta del acero en la garganta de *Don César de Buendía*, mientras le ordena con voz queda y sin perder la compostura que cese en la reclamación de las deudas que ha contraído con él. «Es una magnífica demostración de la violencia de la clase que se sabe poseedora de privilegios históricos», añadió, «contra la burguesía a la que utiliza pero que desprecia». ¡Al fin alguien había comprendido lo que quise contar y lo que el bastón estoque, objeto prohibido por todas las ordenanzas pero que seguían calzando ciertos señoritos y truhanes, representaba en aquel caso! A lo largo de nuestra tenida me dijo que había pertenecido al FRAP, y que se había paseado por Madrid con pistola camuflada durante los últimos años de la dictadura. Me quedé boquiabiero cuando lo supe. No sólo por la sorpresa, sino porque aunque las armas me parecen objetos hermosos, su función, que no es otra que la de matar seres vivos de cualquier especie, la encuentro abominable.

A pesar de todo el espectáculo fue grabado por Televisión Española con destino a un programa que entonces se emitía, en el que se mostraban determinados espectáculos de interés. La realización corrió a cargo de A. Castellón y logramos que conservara el máximo de sus rasgos escénicos traduciéndolos a la sintaxis televisiva. Como ejemplo basta recordar el plano secuencia, con la cámara montada en una grúa, que recogía la última escena y concluía la historia. Tanto el tono interpretativo como los aspectos formales fueron alabados. Tuvo una buena recepción, según me dijeron los que se ocupan de estas mediciones. En cualquier caso, seguro que la vieron muchos más espectadores que si hubiésemos estado una temporada completa en un teatro. Así son las cosas.



\*TÍTULO: *La de San Quintín*

AUTOR: Benito Pérez Galdós

VERSIÓN DE Juan Antonio Hormigón

COMPAÑÍA: Compañía de Acción Teatral

ESTRENO: Abril de 1983, en el Teatro María Guerrero de Madrid

ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Tomás Adrián

ILUMINACIÓN: J. A. Hormigón

MÚSICA: Isaac Albéniz

SELECCIÓN MUSICAL: Llorenç Barber

VERSIÓN DEL «TANGO RAGTIME»: Diana Pedersen

REALIZACIÓN DE VESTUARIO: Ana Lacoma

PROGRAMA Y CARTEL: Antonio Fernández Reboiro

AYUDANTE DE DIRECCIÓN: Santiago Herranz

PUESTA EN ESCENA: Juan Antonio Hormigón

REPARTO: *Rosario, Condesa de San Quintín*: Rosa Vicente. *Canseco, notario*: Raúl Freire. *Don César de Buendía*: Fernando Delgado. *Una señora que toca el piano*: Diana Pedersen. *Rufina, hija de D. César*: Aurora Pastor. *Don José de Buendía*: Manuel Andrade. *Lorenza, ama de llaves*: Pilar Puchol. *Un caballero*: Santiago Alberquilla. *El Marqués de Falfán*: Andrés Resino. *Víctor*: Fidel Almansa. *Rafaela, doncella de Rosario*: Ana Isabel Hernando, etc.

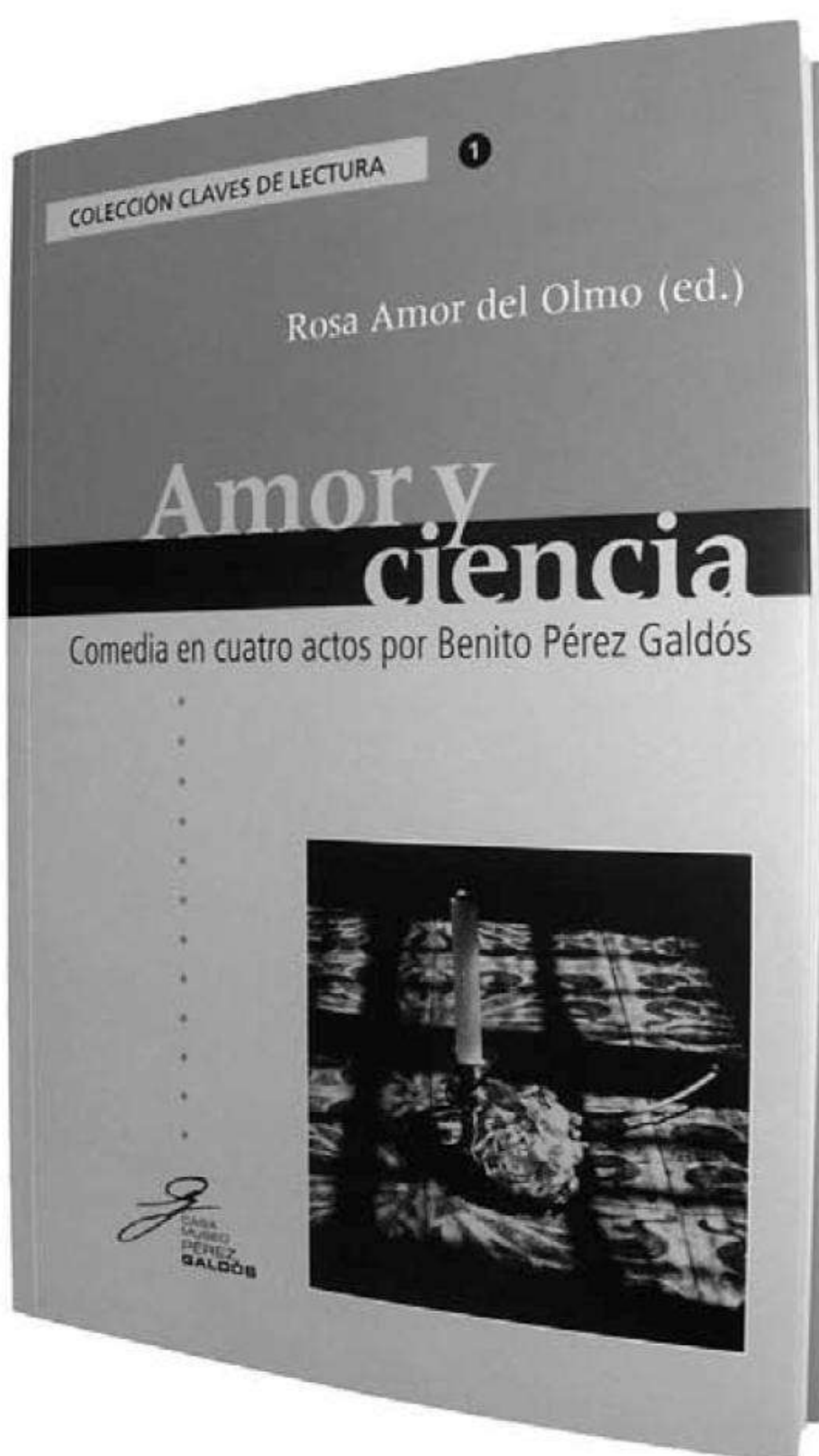
Fue una coproducción de la Compañía de Acción Teatral en colaboración con la Dirección General de Teatro del Ministerio de Cultura.





COLECCIÓN CLAVES DE LECTURA

1



  
CASA  
MUSEO  
PÉREZ  
GALDÓS

A la venta en:  
La Librería del Cabildo · [www.libroscanarios.com](http://www.libroscanarios.com) · Tlf.: 928 381 539  
Distribuidor en Península: Egartorre Distribuidor. Tlf.: 91 872 93 90

[www.casamuseoperezgaldos.com](http://www.casamuseoperezgaldos.com)



# EL HEREDERO DESHEREDADO DE JOSÉ MARÍA MERINO (GALDÓS RESUCITA EN PUERTO RICO)

EUGENIO SUÁREZ-GALBÁN GUERRA

*New York University Campus Madrid*

Para empezar con un lugar común, España, país tradicionalmente de emigrantes, ahora lo es de inmigrantes. Lo recuerda un reciente libro de relatos, *Inmenso estrecho*, dedicado a este fenómeno reciente, en el cual, por cierto, figura un cuento de José María Merino, el autor que aquí tratamos («El séptimo viaje», 199-213). Tampoco falta en esta colección de cuentos el caso bastante frecuente dentro del fenómeno de la inmigración de «el regreso», por decirlo con el mismo título con el que Francisco Ayala abordó hace años con todo su dramatismo el tema de la vuelta a la tierra natal.<sup>1</sup> En el caso de España, el emigrante que se torna inmigrante a su propio país después podría suscitar, claro está, la figura del indiano, de la que *Nada menos que todo un hombre* de Unamuno vendría a ser acaso el ejemplo que más pronto viene a la mente. Sin duda, esforzándose algo, otras obras saltarían a la memoria, si bien habría que hacer dos salvedades: por un lado, es muy probable que este tipo de literatura no trascienda editorialmente en muchos casos los límites de un público lector regional de aquellas áreas de mayor emigración tradicional (Canarias y Galicia, por ejemplo); y por el otro, probable también es que abunde más en memorias y autobiografías que en géneros creativos, por la simple y sencilla razón de estar aquellas modalidades literarias más al alcance de la mayoría que decide tomar pluma en mano. En

---

<sup>1</sup> La publicación argentina de este cuento (véase nuestra bibliografía) recuerda el exilio de su autor, lo cual a su vez recuerda la equiparación entre emigración y exilio de que habla Paul Ilie, ya que ambos responden en última instancia a un régimen político que hace inaceptable la residencia en un país, ya bien por razones explícitamente ideológicas, o más propiamente económicas (7-8). Este nuevo concepto de la emigración ya se ha aplicado a la puertorriqueña, y con relativa facilidad se encuentran críticos que hablan del exilio boricua a la metrópoli, donde antes se utilizaba el tradicional término de emigración. Y ya que hablamos de un exilado que también pasó por Puerto Rico, no estaría demás recordar que recientemente Ayala, al recibir el premio Antonio Sancha 2005 por su dedicación al libro durante toda su vida, en su «emotivo discurso de agradecimiento ... hizo especial hincapié en su estancia en la Universidad de Puerto Rico» (*Cedro* 13).



ambos casos, dejamos todo en un veremos, pues sólo un estudio detenido y detallado podría autorizarnos a pasar de lo probable a lo cierto. No obstante, más seguro parece ser que la novela del indiano como tal no resulta un concepto o categoría fácil de encontrar en manuales e historias de la literatura. Igual de seguro también parece que se trata de una modalidad ya pasada de moda por cuanto que ya la América no se «hace», al menos como se «hacía» cuando las grandes olas de emigrantes atravesaban el Atlántico.

Primera singularidad, ésta de resucitar la figura del indiano, de la novela de Merino que aquí nos ocupa, *El heredero*. La segunda sería la procedencia puertorriqueña de regreso de su indiano, lo cual ocasiona que partes de la novela transcurran en Puerto Rico. Porque tampoco habrá que recordar para apreciar esta segunda singularidad que Puerto Rico no es espacio literario español frecuente, ni muchísimo menos. Las razones caen de su peso, comenzando con la menor inmigración española que la isla pudo soportar debido a sus posibilidades al compararla con otros países latinoamericanos.<sup>2</sup> En fin, y dicho de una vez, si difícil es encontrar títulos de novelas de indiano que trasciendan la literatura regional, difícilísimo sería encontrar una cuyo indiano regrese a España desde Puerto Rico, como es el caso de *El heredero*.

Pues bien: ese hecho de un relativo vacío literario de Puerto Rico en España es precisamente una de las razones –y no la menor– que llevó a Merino en su novela a situar a su indiano en, y regresando de, Puerto Rico.<sup>3</sup> Pero tampoco era cuestión de encontrar a toda costa una novedad, algo diferente e inusual frente a la lista de países americanos (Argentina, Cuba, Estados Unidos, México) que conforman el espacio novelesco más frecuente de donde regresan a España del exilio o de la emigración los personajes. La sorprendente irrupción de Puerto Rico dentro de esa lista exigía mayor explicación. Esa misma sorpresa de un reconocido novelista español con varios pre-

<sup>2</sup> Ya en otro lugar nos hemos ocupado de las publicaciones españolas dedicadas a Puerto Rico desde aproximadamente los años cincuenta del siglo pasado a la actualidad (Suárez-Galbán 1). Dadas las coincidencias histórico-coloniales entre Puerto Rico y Cuba que invitan a más de una reflexión, ahí tocamos también las razones por la mayor atención que recibe la Antilla Mayor en este sentido, no sólo en comparación con la Menor, sino igualmente con el resto de América Latina. En aun otro trabajo, siquiera someramente en una nota al pie (Suárez-Galbán 2, 63, n. 42), volvimos al tema, ceñido otra vez a las dos islas. «Más se perdió en Cuba»: como de costumbre, el refranero popular acierta en resumir el sentir nacional, que en este caso es asimismo un resentir dirigido contra el nuevo imperialismo norteamericano que desplazó al español, y que la Revolución cubana de 1959 no hace otra cosa que avivar y extender históricamente para muchos. Desde nuestro punto de vista del interés literario español en América Latina, ¿hace falta recordar ahora el impacto que esa revolución sigue teniendo en el mundo editorial español, tanto de parte de autores españoles como de cubanos de ambas orillas? Por otro lado, no deja de ser paradójico que ese mundo editorial se complazca en reivindicar, o, si se prefiere, privilegiar Cuba y lo cubano, ignorando la deuda que todo el mundo hispano, y especialmente España, tiene con Puerto Rico por su lucha para mantener vivos lengua y valores heredados de la antigua metrópoli.

<sup>3</sup> Una larga entrevista con Merino tras la publicación de *El heredero* en 2003 nos provee la información que a continuación pasamos al lector en cuanto al origen y proceso de elaboración de esta novela. Sobra decir que esta información tiene un valor de pista más que de prueba a la hora de analizar el texto y su estética.



mios literarios importantes en su aval (el de Novelas y Cuentos, el de la Crítica, el Miguel Delibes de Narrativa, el Nacional de Literatura Juvenil) fue justamente lo que despertó nuestra curiosidad y nos llevó a preguntarle al propio autor sus motivos por haberse apartado de la norma y haber elegido espacio novelesco tan inusual dentro de la narrativa española como es Puerto Rico. Una manera de sintetizar su respuesta es que si sorprendente es para nosotros un indiano procedente de Puerto Rico dentro de dicha narrativa, no menos sorprendente fue para Merino su descubrimiento de Puerto Rico. Descubrimiento de un desconocimiento, valga decirlo así, reparación novelesca de una ignorancia y olvido a nivel nacional. Luego, dejar así y ahí la motivación del novelista podría prestarse más a una reparación ensayística que novelesca. Porque no se trata tan simplemente de llenar vacíos de conocimiento, para lo que el ensayo se presta mejor. Ni tampoco se trata de buscar sin más un espacio novelesco exótico por desconocido (y encima, tropical), argucia muy común y corriente en tantos *best-sellers*, pero no en esta novela de Merino. En fin de cuentas, Puerto Rico será el gran desconocido para Merino y otros españoles, pero candidatos latinoamericanos no faltan para semejante categoría entre un número considerable de españoles. Que la reciente emigración latinoamericana a España va de alguna manera remediando este olvido, tanto a nivel cotidiano mediante el contacto de diferentes culturas, como a nivel artístico, con libros como el que mencionamos al comienzo de este trabajo, o películas como *Flores de otro mundo*, es tan indudable como lo es que todavía queda mucho por aprender y mucho que rectificar.

Así llegamos a la pregunta clave: ¿por qué Puerto Rico? ¿Cómo integra el autor esta nación en su novela de tal manera que acción, trama y mensaje resulten inviables fuera de esa isla? Antes de entrar de lleno en las páginas de *El heredero*, sin embargo, continuemos ubicando su gestación y proceso de elaboración por lo que ello pueda brindar como pista, que no prueba definitiva –hay que insistir siempre– para descifrar mejor su texto.

Dos fueron los viajes de Merino a Puerto Rico, quien además ha visitado Cuba, Venezuela y Costa Rica, habiendo pasado estancias de meses en este último país como administrativo pedagógico de la UNESCO. Desde el primer viaje a la isla, dos cosas le impresionaron de forma especial: la ya mencionada –que Puerto Rico es para él el gran desconocido en España en muchos sentidos–, y que a pesar de la influencia norteamericana, un fuerte espíritu hispánico brota por doquier en la isla. A ello se sumó el sabor especial del Viejo San Juan y de Ponce, visualizando ya a su indiano paseándose por sus calles y rincones (después, al transcribir esa visión, optó por la Perla del Sur). Revivió también el recuerdo de su amigo y compueblano leonés de larga residencia en la isla, Ricardo Gullón, siendo los estudios de éste sobre la figura y obra de Galdós (ya veremos por qué), y no sobre la de Juan Ramón Jiménez, los que encajarían mejor en su novela. Complementó sus viajes con lecturas que le facilitarían contextualizar el Puerto Rico de fines del XIX, que era el de su indiano, y para el de la actualidad de su na-



rrador-personaje que resucita a ese bisabuelo suyo, la emprendió con autores puertorriqueños (Rosario Ferré y Luis Rafael Sánchez fueron los autores cuyos nombres surgieron de inmediato como ejemplos de una lista seguramente más extensa). Así nació ese raro indiano, el cual, fiel a la costumbre de asignar al emigrante un seudónimo alusivo al país de emigración, recibe el de «el Puertorriqueño». Cualquier sospecha de un traslado a su novela de una realidad autobiográfica, y de que el narrador-personaje que se identifica con el bisabuelo emigrante a Puerto Rico responda a semejante situación del autor, quedó pronto truncada cuando Merino informó que tenía familiares –tíos, concretamente– que habían emigrado a Cuba y México, pero no a Puerto Rico. Fue tan simplemente, como queda dicho, que la fascinación producida por sus dos viajes a la isla disparó en él una de esas obsesiones de las que el novelista sólo puede librarse y exorcizarse con pluma y papel (o pantalla de ordenador, diríamos hoy).

Imposible ahora relatar y recomponer la complicada arquitectura de esta novela de Merino con igual facilidad que esta entrevista con el autor y su resumen de la concepción y gestación de la obra. Resignados a la necesidad de proveer una mínima noción de dicha complejidad, diríamos que Merino ha construido un laberinto entrelazado con otro laberinto, y así sucesivamente, entroncando y engarzando temas, tramas, personajes y problemas que dejan al lector perplejo y perdido, pero en el sentido en que toda novela valiosa rehúye respuestas y plantea mayores preguntas que activan a ese lector a una reflexión cada vez más profunda sobre la existencia humana. Lectura laberíntica, pues, que multiplica narraciones y narradores, dualidades simbólicas (casas de muñecas dentro de hogares diferentes, hogares parecidos en diferentes lugares, nombres y situaciones que se repiten, insinuando perpetuo retorno, trasmigración, casualidad, destino, lo que el lector decida, si es que logra hacerlo), ósmosis entre sueño y realidad, con su variante de vida y literatura, personajes y sucesos que aparecen sin antecedentes, saltos cronológicos y espaciales (España, Puerto Rico, Portugal, Francia, Estados Unidos), misterio y enigma planeando sobre la existencia humana que a ratos llega a adquirir una dimensión fantasmal.

Innecesario es decir que la estructura novelesca de *El heredero* obra tal, que el lector se contagia de la misma inquietud que sienten los personajes ante tanta confusión, especialmente Pablo Tomás,<sup>4</sup> el biznieto, el heredero y narrador principal, quien a su vez, quieras que no, termina contagiando a su esposa puertorriqueña, él que a su vez

<sup>4</sup> Aparte de que el narrador protagonista comparte el primero de esos dos nombres con su antepasado, ¿forzaríamos demasiado el texto si atribuimos la elección de esta combinación de nombres por parte de Merino a ese otro emigrante aventurero, San Pablo, y al discípulo de la duda, Tomás? Dos características perfectamente aplicables al narrador principal de una novela que siente misteriosamente la llamada a seguir los pasos del bisabuelo, y que duda constantemente –y pone al lector en duda constante– de las razones detrás de esa identificación entre bisabuelo y biznieto, según acabamos de plantear en el párrafo anterior. Todo esto en una novela que también hemos dicho dispara constantemente perdigonadas de preguntas, merced a un narrador oculto que asoma de vez en cuando, guiña enigmáticamente el ojo al lector, y vuelve a esconderse detrás del misterio.



también fue contagiado por las historias y leyendas que se contaban de su bisabuelo, para expresarnos de forma que de alguna manera refleje ese entramado laberíntico. Adrede o no, como sí lo es en el caso de Galdós, la sombra del Unamuno que quería angustiar a su lector se perfila aquí sobre la novela. Si no exactamente angustiar en el sentido unamuniano, ciertamente entonces logra Merino inquietar al lector, el cual se verá cada vez más inmerso en su propio laberinto de lectura, barajando interpretaciones, intentando descifrar significados y mensajes. Por decirlo en puertorriqueño, la novela tiene una estructura de inconfundible burundanga que reta al lector constantemente. Paella, por decirlo ahora en español peninsular, o potaje con gofio, por decirlo en canario, ya que ha llegado el momento de resaltar el papel central y múltiple en *El heredero* del insigne novelista canario Galdós, cuyo nombramiento en 1886 como diputado por el distrito de Guayama sería acaso para la mayoría de los lectores la relación más inmediata con Puerto Rico, sin aún sospechar que dicho nombramiento (que la novela no menciona) resultará si algo el menor de los vínculos que *El heredero* eslabona entre Galdós y los personajes de la novela que lo relacionan de una manera u otra con Puerto Rico.

Entre tantos enlaces que hay en la novela no falta el de Puerto Rico con Estados Unidos. El cual a su vez enlaza con la figura y obra de Galdós, tema de la tesis de Pablo Tomás en una universidad norteamericana. Y entre tantas preguntas con las que nos deja *El heredero*, surge ahora una que nos incita a modificar nuestra primerísima frase: ¿es que España, país tradicionalmente de emigrantes, al convertirse ahora en uno de inmigrantes, ha dejado de exportar seres humanos? La exportación de mano de obra de antes, ¿ha sido suplantada por una de intelectuales? Con todo y haber afirmado Pablo Tomás que pertenece a una generación que, contraria a la aventurera del Puertorriqueño, «prefiere los viajes y las aventuras de la tele y del ordenador a las que hay que llevar a cabo con el esfuerzo personal» (146), y con todo y haber afirmado que él prefiere imaginar a vivir (146), él terminará siguiendo los pasos de su bisabuelo, aunque en una emigración menos arriesgada, más segura y protegida por la promesa de empleo universitario. La anulación básica de Ilie entre exilado y emigrante, ¿no parece indicar que al exilio intelectual español tras la Guerra Civil ha seguido otro de intelectuales españoles que no hallan salida en su tierra natal? La endogamia de la universidad española, y las dificultades para acceder a una plaza en el sistema universitario nacional, surgen inmediata e inevitablemente como contexto novelesco aquí.

De nuevo, el elemento biográfico provee una pista ahora, pues Merino tiene una hija que ejerce en una universidad norteamericana, lo cual, claro está, pudo ser el origen de esta temática novelesca. En todo caso, su novela no desperdicia el tema del mundo académico norteamericano, a cuyo hispanismo y sus últimas tendencias críticas –incluyendo nombres de esos hispanistas norteamericanos– dedica un número de páginas (162-167), en algunas de las cuales vuelve a aparecer la tesis sobre Galdós de Pablo Tomás (324), tesis que, como veremos después, y como era de esperar, enlaza perfectamente



con el «enlabyrinthamiento» (325)<sup>5</sup> que hemos dicho caracteriza la estructura de *El heredero*. A la lógica pregunta de por qué la novela no lleva a su protagonista directamente a la tierra de emigración de su antepasado, surgen varias respuestas o posibilidades. A un nivel bastante obvio, no habrá que señalar que Estados Unidos brinda mayor oportunidad de empleo académico que Puerto Rico, isla de la que han tenido que emigrar muchos de sus intelectuales debido justamente a esas mayores (y mejores, dicho sea de paso) oportunidades que provee la metrópoli norteamericana. Luego, a esta respuesta de carácter contextual, se suma otra más textualmente directa, relacionada una vez más con esa identificación entre el Puertorriqueño y su biznieto. Porque resulta que al final de la novela, Pablo Tomás, casado con una puertorriqueña inmigrante a Estados Unidos, puede concebirse muy bien como el nuevo «Puertorriqueño», el heredero de su antepasado, naturalmente, cuya situación refleja, además de la del español errante, la del puertorriqueño con patria igualmente lejana y ausente: ... «que todo está unido por sutiles enlaces, que acaso a mí me había tocado cumplir aquella felicidad que el Puertorriqueño no pudo alcanzar» (380).

Al lector le queda decidir si esa felicidad es verdadera, o duradera, máxime que la novela tampoco desperdicia el tema de la difícil integración en la sociedad norteamericana de un español, que no deja de recordar en muchos sentidos la de un puertorriqueño (313, 329, por ejemplo). ¿Se engaña el protagonista respecto a esa felicidad, máxime que aún vive la ilusión de su reciente matrimonio? ¿O representa ese engaño el de la luna de miel del emigrante con el paraíso que cree haber encontrado y que se esfumará con el tiempo? Al afirmar en el último párrafo de la novela: «Ya formo parte de este lugar con la seguridad de los fundadores, de los primeros habitantes» (402), ¿no comete también él, como se nos dice del Puertorriqueño en el segundo párrafo de la novela, «ese pecado original que sus descendientes [están] obligados a asumir» (9)? ¿Dónde y cuándo terminará la cadena? O, ¿es que Pablo Tomás, hombre del siglo XXI que continúa y aumenta el desplazamiento de seres humanos que empezó a escala mundial en el XX, representa en ese final de *El heredero* los que herederán por fin la tierra de nadie y de todos? Herencia de un edén que realiza de alguna manera el sueño de la «granja utópica» (298) del Puertorriqueño, y que ya no conllevará el castigo del pecado original, porque ya ni siquiera los nacionalismos podrán contener las masas de exilados y emigrantes. Porque «Una Isclacerta inició el siglo veinte y otra Isclacerta, ésta con nombre inglés, empezará el siglo veintiuno» (381). Pero justo cuando estamos empezando a sentir la seducción de esta tesis, nuevas dudas surgen y acechan: el trueque

<sup>5</sup> No deja de ser irónico que Merino parodia con este término una de las conocidas tendencias de cierta crítica postmodernista, muy popular en determinados círculos académicos norteamericanos no hace mucho, y aún vigente en algunas esferas, que insiste en complicar las cosas para de alguna manera dotarlas de mayor prestigio intelectual, contrario, pues, a la tradicional y más lógica función del ensayo de aclarar las cosas. Aplicado el concepto a su novela, por supuesto, lejos de resultar igual de ridículo, plantea la complejidad de la existencia humana ya comentada.



lingüístico del español al inglés del nombre, ¿sugiere que el inglés es la lengua internacional de esa utopía universal, o más bien que el emigrante tendrá que ceder su cultura para entrar plenamente en ella? Más aún, ¿cómo interpretar, si no irónicamente, el que sea la esposa puertorriqueña de Pablo Tomás quien haya convertido Isclacerta (obviamente Isla Cierta, según se aclara –innecesariamente– en 233) en True Island?, así uniendo la casa del Puertorriqueño con la que ellos ahora habitan en un islote de Estados Unidos. Porque ella está tan obsesionada con que su marido abandone su obsesiva identificación con el bisabuelo como él con dicha obsesión, permítase la redundancia. Pura *hamartia* griega: queriendo evitar el error, sino o caída, lo provoca. Y, ¿cómo interpretar a la luz del tradicional conflicto lingüístico de Puerto Rico el que sea una emigrante puertorriqueña a Estados Unidos la que dé nombre inglés a la isla que, entre otras interpretaciones, representa Puerto Rico?, también irónicamente, por cierto. Pues, para volver a la redundancia, si hay algo cierto en el caso colonial de Puerto Rico, es que no hay nada cierto. Y, ¿cómo interpretar asimismo el que la casa familiar construida por el Puertorriqueño en la Península, la Isclacerta, se haya convertido en un hotel, sin que surja a la mente el destino hotelero de Puerto Rico? ¿Progreso económico a costa de la familia, o de determinados valores sociales? ¿Seguimos? Porque el laberinto y entronque estructural de la novela ocasiona un correspondiente laberinto de preguntas y dudas. Como siempre, que el lector decida las respuestas que le resulten más textualmente convincentes. O que no, que se quede simplemente meditando, y con el consuelo de saber que el que pregunta está más cerca de la verdad que el que cree poseerla.

Sigamos con Galdós, no obstante, aunque sospechamos que nuestro lector ya habrá adelantado la semejanza que estamos a punto de señalar entre el novelista canario y los dos protagonistas de Merino, el Pablo Tomás del presente narrativo, y el Puertorriqueño del pasado. Como el bisabuelo, el novelista canario es un isleño en la Península, como el propio Puertorriqueño a su regreso, y como el propio Pablo Tomás, también aislado de su mundo natal español. No paran ahí las semejanzas, pues si Galdós parecía extranjero por su acento canario que, según es sabido, nunca perdió (como tampoco abandonó en su escritura los canarismos que muchos han interpretado como americanismos [García Lorenzo 53]), otro tanto le ocurre al Puertorriqueño, quien también «parecía extranjero, sería que se le pegó el habla de allá» (10). De suerte que los tres vienen a representar inconfundiblemente al extranjero, el exilado, el desplazado, en su propia patria en el caso de Galdós y del Puertorriqueño, y en el de Pablo Tomás, por la identificación de su persona con la del Puertorriqueño, así como por su matrimonio con una boricua, comparte –siquiera virtualmente– con el emigrante puertorriqueño esa misma condición de extranjero en la patria al menos de su ciudadanía. Pero si su situación geográfica al final de la novela comparte la de la isla, ya que vive en un islote, también comparte la de un continente, pues ahí ejerce en una universidad norteamericana. Galdós y el Puertorriqueño se vuelven a aunar en Pablo Tomás. To-



davía más: como Galdós también Pablo Tomás es novelista en y de esta «historia» (10), «crónica» (395), pero en todo caso, novela que estamos leyendo del Puertorriqueño que la vivió, y hasta metanovela que intercala otras novelas (las del abuelo, yerno del Puertorriqueño y republicano que sufre un exilio interior tras la Guerra Civil, y que, por cierto, ha visto plagiado un manuscrito suyo de novela que trata –¡cómo no!– de Cuba).

La atracción e identificación inicial de Pablo Tomás hacia Galdós se debe a la preocupación del canario con el mundo de los sueños, la fantasía e imaginación, lo que llamaríamos la etapa neo-espiritualista de Galdós, ejemplificada brillantemente en *Misericordia*, por ejemplo, cuya Benina y sus invenciones oníricas o imaginarias naturalmente llaman la atención a Pablo Tomás (324). Será la mención de otra novela galdosiana, no obstante, y una de 1881, lejos aún de esa otra de 1897 que marca claramente la distancia entre las etapas anteriores –realismo y naturalismo– y la del neo-espiritualismo: «*La desheredada* de Galdós te conmovió de una forma especial», para continuar a subrayar la identificación entre la Isidora galdosiana y Pablo Tomás por tener ambos una imaginación muy viva, una capacidad de vivir acontecimientos anticipadamente y de forma extremadamente impresionante: «Esa Isidora ... ¿no estaba sutilmente emparentada contigo»? (330). A primera vista, la mención de *La desheredada* va destinada a reforzar ese parentesco psicológico entre ambos personajes, pero que no se despiste nadie y pase por alto esa otra semejanza entre el título de Galdós y el de Merino que el adverbio «sutilmente» de la cita parece advertir. El heredero desheredado es el resultado al unir ambos títulos y aplicarlos a Pablo Tomás. Y si Pablo Tomás es la nueva y última versión del Puertorriqueño, él también, y por extensión Puerto Rico, es el desheredado. En este momento, la novela española se torna puertorriqueña, en tanto que posibilita una interpretación común y frecuente a la literatura de una isla a la deriva, preciosa, pero sin bandera, ni laudo, ni gloria, patria que no lo es en tanto que sigue siendo colonia, desheredada por una metrópoli y heredada por otra como botín de guerra.

Tampoco con esto hemos acabado con la importancia y pertinencia de Galdós en *El heredero*. Una vez más recurrimos a lo biográfico y a nuestra entrevista con Merino para esclarecer su texto.<sup>6</sup> Al discutir la presencia del novelista canario, no sólo dentro de esta obra, sino para la novelística suya en general, Merino se colocó en el bando galdosiano frente a la conocida polémica que pone en duda la grandeza novelesca del gran canario (o, en ese caso, de la novela realista y naturalista en general, con contadas excepciones – la de *La Regenta* la primera– y como ocurrió también fuera de España, con Dickens en Inglaterra, por ejemplo, cuya trayectoria de menosprecio y recuperación

<sup>6</sup> Conviene advertir, sin embargo, que las conclusiones críticas aquí son posteriores a dicha entrevista, y exclusiva responsabilidad nuestra. De hecho, nada nos extrañaría que el propio Merino, como suele ser el caso frecuentemente, se sorprendería, y hasta discreparía, de algunas de ellas.



coincide novelística y cronológicamente bastante con la de Galdós). Contrario a tantos que aceptaron –y algunos que aún aceptan– con demasiada ligereza el veredicto –o varapalo más bien– de Valle Inclán al calificar a Galdós de «garbancero», Merino nunca ha echado por la borda «the baby with the bath» en lo que a Galdós, o en ese caso otra vez, en lo que a la novela del XIX respecta. A un nivel anecdótico, ya hemos visto que la figura de Galdós aparece en *El heredero* como tema de la tesis doctoral del narrador-personaje, pero más allá de la anécdota, también vimos que se trata de una identificación de parte de Pablo Tomás con determinados aspectos del mundo novelesco galdosiano que espejan su relación con el Puertorriqueño. A un nivel simbólico, también registramos ya cómo el novelista canario, el Puertorriqueño y Pablo Tomás representan al desplazado, a lo que habría que añadir que si el Puertorriqueño provee la materia novelesca de su vida, Pablo Tomás la escribe, siendo así como Galdós un novelista en esta metanovela que incorpora otras novelas, según queda ya comentado asimismo. Pues bien: a nivel estético ahora, desde la perspectiva de la novelística de Merino, los lectores encontrarán de nuevo aquí la feliz mezcla de una narrativa que retiene el interés tan decimonónico en la trama y en la caracterización de los personajes, sometido, no obstante, a una estructura novelesca más afín a la experimentación que introdujo el siglo XX, y que la novela más desafiante continúa ampliando y profundizando hasta hoy. Pero tampoco echamos nosotros nada por la borda aquí, tampoco nos dejamos seducir ahora por aquel Ortega que se equivocaba tan brillantemente una vez más al proclamar la muerte de la novela tras el cierre de la novelística del XIX. Proust, Joyce, Kafka, *nouveau roman*, novela «objetival», etc. ¿es que hace falta repetir que se trata de un género camaleón, elástico, flexible? Lo único que queremos destacar ahora es que, opuesto a un número de novelas del siglo XX que abandonan trama y caracterización en aras de una búsqueda expresiva que termina por ralentizar –paralizar, preferiría sin duda Ortega– la lectura al carecer de una intriga en sentido tradicional de acción con tensión, suspensión y *dénouement*, ésta de Merino no desecha esa tradición. Pero tampoco la entrona exclusivamente, evitando caer así en la fórmula de tanto *best-seller* que permanece estancado en el pasado desde el punto de vista de la historia literaria, y más específicamente, la del género novelesco.

La verdad es que no podía ser de otra manera, so pena de perjudicar o sacrificar una serie de valores literarios y de lectura. Pues al incorporar el espíritu experimental a las páginas de *El heredero*, y convertirla en el ya descrito laberinto intricado repleto de recursos que exigen un lector constantemente activo, el autor se juega perder, o al menos, enajenar a ese lector de su lectura. El desafío intelectual de ese laberinto sin más –relacionar, enlazar, descifrar– podría sin duda reducir el interés para un número de lectores. El quid está en hallar la manera de retener un público lector al que no se le hace concesiones, pero al que se le instiga a seguir leyendo a dos niveles, el de la narrativa experimental, y el de la tradicional de trama. De hecho, el Puerto Rico de *El heredero* abarca una dimensión transatlántica, y no meramente nacional, debido precisa-



mente a la unión en el Puertorriqueño y en Pablo Tomás de esos dos niveles que compaginan intriga de trama e intriga de técnica. Puerto Rico así se ve plenamente inmiscuido en una historia igualmente tan laberíntica como la del mecanismo novelesco que la expresa: colonia española, Guerra Civil española, Franquismo, colonia norteamericana, mundo académico boricua y metropolitano, emigración a Estados Unidos, sin faltar ni el intento de golpe de Tejero como temor a la recurrente historia trágica española (66).

Volviendo al principio de nuestro trabajo, diríamos ahora para terminar que averiguar la presencia de Puerto Rico en la novela española puede resultar un asunto interesante para la sociología de la literatura. Constatar el papel de Puerto Rico en esta novela de Merino, sin embargo, es literatura española en una de sus mejores muestras de la actualidad.

## OBRAS CONSULTADAS

AYALA, Francisco. «El regreso». *La cabeza del cordero*. Buenos Aires: Los libros del Mirasol, 1962 (primera edición, 1949). 92-134.

*Babelia*. *El País*. Núm. 728 (6 de nov. 2005).

«Francisco Ayala, premio Antonio de Sancha». *Cedro*, núm. 50: 13 (sin firma).

GARCÍA LORENZO, Luciano. Introducción. Benito Pérez Galdós. *Misericordia*. Madrid: Cátedra, 1998. 11-58.

ILIE, Paul. *Literature and Exile. Authoritarian Spain, 1939-1975*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

MERINO, José María. 1. *El heredero*. Madrid: Alfaguara, 2003.

—. «El séptimo viaje». Ángel Fernández Fermoselle, coordinador. *Inmenso estrecho. Cuentos sobre inmigración*. Madrid: Kailas, 2005.

—. Entrevista con el autor, julio 2003.

SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, Eugenio. 1. «Del boom a la burundanga: la literatura boricua en España». Conferencia pronunciada en el Ateneo de Puerto Rico, de próxima publicación en la revista de dicho Ateneo.

—. «De 'Tembandumba de la Quimbamba' a *Sóngoro cosongo*» (o de Palés a Guillén). *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 95 (junio 2004). 52-75.

—. Merino, 3.



# MANUSCRITOS GALDOSIANOS<sup>1</sup>

BEATRIZ ENTENZA DE SOLARE\*

*Investigadora y crítico literario*

Hace ya bastantes años que los manuscritos de la mayoría de las obras de Galdós están en bibliotecas públicas, a disposición de los investigadores. No faltan estudios en que se ha recurrido a ellos en mayor o menor medida. Creo, sin embargo, que una revisión de la bibliografía galdosiana cuyo objetivo fuese la búsqueda de estos trabajos arrojaría resultados sorprendentemente escasos en relación con lo que esos manuscritos merecen. Parecería que los galdosistas no acabáramos de convencernos de que tenemos ahí una riquísima cantera<sup>2</sup>. No se trata –a veces nos acusan de ello– de elaborar ociosas listas de enmiendas y tachaduras; ni

---

\* Artículo homenaje a la muerte este año de la investigadora Beatriz Entenza. Publicado en Las Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos. Vol. I. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1989-1990. Pp. 149-161. ISBN 84-86127-48-3 (o.c.)

<sup>1</sup> Dedico estas páginas –tal como dije al exponer su contenido ante nuestros colegas– al profesor Reginald Brown, muerto en abril de 1985. Con él había conversado largamente sobre estos asuntos. Su presencia, siempre cálida y alentadora, se echaba mucho de menos en aquel congreso al que él, sin duda, hubiera asistido.

<sup>2</sup> Cuando elegí este tema, mi intención no era, de ningún modo, inocente. No solamente me parecía ver menos interés en el estudio de los manuscritos que el que tales manuscritos merecían: también había observado, en personas de quienes no cabía esperarla, una actitud negativa, peligrosa sobre todo por venir de quienes venía. (El propietario de un manuscrito, después de ponerlo con toda gentileza a mi disposición, me informó de que aquello era «muy viejo», y mostró su sorpresa ante el hecho de que yo quisiera estudiar unos papeles que contenían lo mismo que se podía comprar en cualquier tienda. Y una persona que ocupaba un importante cargo en una biblioteca me dijo que los manuscritos que allí se custodiaban no tenían ningún interés porque se trataba de obras ya publicadas). Al hablar en el congreso sobre estas cuestiones, me proponía, por una parte, suscitar el diálogo con quienes tuvieran mi misma preocupación, y, por otra, contribuir a despertar el interés de los alejados y avivar el de los remisos. Ni en uno ni en otro aspecto me vi defraudada. Tanto en el coloquio que siguió a la exposición como en las siempre gratas charlas de pasillo, pude comparar experiencias con investigadores que trabajaban en este terreno, y conversar con otros, interesados en dedicarse a él. Hasta se me acercaron personas que no me habían escuchado, pero sí habían oído comentarios de los asistentes (sobre todo, había despertado mucho interés el ejemplo que extraje del manuscrito de *Tristana*).

Lo mismo sucedió en el Congreso internacional organizado por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense para celebrar el centenario de *Fortunata y Jacinta* (23 al 28 de noviembre de 1987). Conociendo la entusiasta participación estudiantil que se da en las reuniones científicas impulsadas por esa casa, decidí hablar otra vez sobre los manuscritos –variando los ejemplos, naturalmente–. También entonces pude apreciar el interés de alumnos y de graduados recientes por este campo de trabajo.



de atisbar, con curiosidad malsana, las posibles debilidades del escritor: los desajustes, las torpezas iniciales, alguna falta de ortografía... El estudio de los manuscritos nos permite asomarnos al proceso de creación, ver cómo el autor va buscando, probando, acercándose a la meta. Lejos de ir en desmedro suyo, nos lleva a apreciar mejor su trabajo.

No voy a hacer aquí el estudio de ningún manuscrito en particular; solamente daré una serie de ejemplos –tomados de diversos lugares<sup>3</sup>– para mostrar qué podemos esperar de investigaciones de este tipo.

A estas alturas, todos los galdosistas –y muchos no galdosistas– saben cómo son los manuscritos galdosianos. Por eso –y porque estarían aquí fuera de lugar, dada la intención de este trabajo– no voy a dar descripciones minuciosas. Baste recordar que consisten en una serie de cuartillas sueltas, apaisadas, muchas de las cuales conservan en el reverso fragmentos de redacciones anteriores<sup>4</sup> (alguna que otra vez, trozos desechados de esa misma redacción final). No me ocupo aquí (salvo en algún caso, para dar una muestra) de las modificaciones que Galdós practicó en las pruebas, o en ediciones sucesivas. Cuando hablo de redacción «final», se ha de entender la que envió a la imprenta. En cuanto a la etapa anterior, se observará que evito llamarla «primera redacción»: no podemos saber con seguridad si fue realmente la primera. (Más aún: a veces hay motivos para pensar que no –o que, por lo menos, hubo arreglos parciales–. En el manuscrito de *Tormento*, el f. '5'–6v.– fue antes '4'; en f. 510v. se unen los números '433, 4, 5, 6 [sic]')<sup>5</sup>. Por eso prefiero hablar de «redacción anterior» y «redacción final» –o bien, para simplificar, de «A» y «B»–<sup>6</sup>.

---

En estos últimos años, distinguidos galdosistas han dado a conocer estudios sobre los manuscritos, o que los tienen en cuenta. No es éste el lugar apropiado para intentar siquiera una lista detallada. Daré solamente dos ejemplos (elegidos, de intento, entre las comunicaciones presentadas fuera de los congresos estrictamente galdosianos): el estudio de Mercedes López Baralt sobre el manuscrito de *Fortunata y Jacinta* –leído en el Noveno Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas; Berlín, 1986– y «*Tristana*: la tentación del melodramas», presentado por John Sinnigen en el Décimo Congreso de la misma asociación; Barcelona, 1989.

<sup>3</sup> Tengo transcritos y estudiados varios manuscritos galdosianos, y he leído –naturalmente, tomando notas– muchos más. Muchos, pero no todos. Aclaro esto porque en 1983, cuando se editó *Rosalía*, un periodista muy imaginativo, a quien no conozco y con quien no he hablado en mi vida, publicó en un periódico de Madrid unas supuestas declaraciones mías en las cuales, entre otras bobadas, yo afirmaba haber visto dicha novela antes que el profesor Smith. Para quienes hayan leído aquello y no la rectificación que apareció después, repito ahora que entre los manuscritos que *no* vi están los de la segunda serie de *Episodios Nacionales*, que contienen el texto descubierto (eso, aparte de que el mero hecho de haber visto algo antes no significa nada).

Para estas notas he elegido fragmentos de los manuscritos cuyas siglas se indican a continuación (todos ellos se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid): *La desheredada* (21.783), *El doctor Centeno* (22.227), *Tormento* (21.298), *Tristana* (21.791), *Torquemada y San Pedro* (21.790).

<sup>4</sup> Puede ocurrir que cuartillas de la redacción anterior pasen a la versión final (lo muestra la foliación). En esos casos, se hace prácticamente imposible reconstruir la etapa previa, porque casi nunca se puede decir con absoluta certeza cuándo se realizaron las correcciones que allí se pueden observar.

<sup>5</sup> Además de los números que las páginas llevan en el estado actual del manuscrito, doy –entre comillas simples– los que tenían antes de ser desechadas (es decir, cuando correspondían al anverso de la cuartilla).

<sup>6</sup> Tampoco es siempre seguro que entre la última redacción y la que parece penúltima no haya habido –al menos parcialmente– alguna etapa intermedia. Por ejemplo, en el manuscrito de *La desheredada* (vol. I) una página que apenas tiene tres líneas de texto lleva los números 123, 124, 125, 126r.



Al tratarse de un escritor que corregía personalmente las pruebas –más aún: que seguía introduciendo modificaciones en ellas–, no podemos basarnos en los manuscritos para establecer un texto crítico; pero tampoco hay que desdeñarlos. Me pregunto si no convendría tener en cuenta el manuscrito en algún caso que creo de errata rebelde. Desde la primera edición leemos en *La desheredada* (II, cap. I): «La guerra civil crece. Cada día le nace una nueva cabeza y un rabo nuevo a esta idea execrable» (p. 261). Parece mucho más verosímil la versión del manuscrito: ...«esta hidra execrable» (II, ff. 17r. y 22 [bis]v. –‘17’–).

No es el único caso en que el texto del manuscrito parece mejor. En el capítulo IV de *Tormento*, cuando se habla sobre la ayuda que don Francisco presta a Refugio y Amparo, leemos en la primera edición:

Poco trato tenía Bringas con Sánchez Emperador; pero aquél había recibido antaño del padre de Rosalía inestimable servicio, y fue constante en el agradecimiento (p. 30).

En el manuscrito (f. 57r.; cito sólo el fragmento que interesa ahora) tenemos:

...pero aquél había recibido del padre de éste inmenso servicio...

Prescindamos del cambio de adjetivo y de la indicación temporal, que no importan ahora. Este texto tiene más sentido que el impreso: no se ve con claridad por qué don Francisco iba a retribuir protegiendo a las hijas de Sánchez Emperador un favor que le había hecho el padre de Rosalía<sup>7</sup>. (El texto impreso puede haber sido consecuencia de una corrección apresurada, quizá para eliminar uno de esos dos demostrativos tan cercanos).

En todos los manuscritos que conozco, resulta evidente que la redacción que llamo A no estaba destinada a ser la versión definitiva. Parecería que el autor hubiera querido llegar al final, tener algo que pudiera considerarse un «cuerpo» completo –aunque imperfecto– para seguir trabajando luego en él. Y así, iba escribiendo al correr de la pluma –buen trabajo da entender su letra–. A veces se detenía en alguna frase, pero casi siempre seguía adelante, y había momentos en que se limitaba a enumerar unas cuantas acciones, que desarrollaría en la etapa siguiente.

Veamos, por ejemplo, un pasaje de *Tormento*. Amparo, enterada de la enfermedad de don Pedro Polo, ha ido a su casa. Faltan allí las cosas más necesarias, y sale a comprarlas.

El enfermo se quedó solo, meditando, con cierta alegría retozona dentro de sí, alegría que, excitando<sup>8</sup> todo el organismo, y activando la circulación, le aliviaba considerablemente la neu-

<sup>7</sup> En A sólo se habla de un muy lejano parentesco, «de aquellos que no coge el galgo más corredor» (f. 59v. -‘49’-).

<sup>8</sup> Para la finalidad de estas notas, no importa saber que Galdós escribió aquí *excitando*; o, en otros lugares, *excitativo*, *extremecer*, *viagero* (ff. 67v., 239v., 230v. de este mismo manuscrito, respectivamente), *agazajábase* (*El*



rosis que padecía, pasión de ánimo, histerismo viril..., no se sabe qué... El sol entraba en la habitación<sup>9</sup>. Historia retrospectiva. Amp. vuelve compra. Limpia la casa. (f. 255<sup>2</sup> v. -'216'-)

Y a continuación viene esa «historia retrospectiva»; la misma que, con algunas diferencias de redacción, constituye el capítulo XIV.

Unas páginas más adelante:

...D. Pedro se metió en otra pieza contigua, y empezó ella a barrer. La otra mujer venía a ayudarla; pero ella la despidió, diciendo que no necesitaba de nadie. *Sacude polvo, barre, recoge basura*. Todo quedó bien distinto de como estaba. Luego volvió adentro, y entonces se oyó ruido de platos, de agua funcionando con furor en el fregadero. (f. 271v. -'229'-<sup>10</sup>; la cursiva la he marcado yo).

A veces un trozo iba saliendo bien, con tal velocidad que casi no se puede leer; y de pronto se presentaron las dificultades. Ese debió de ser el origen de ciertas páginas ante las que el autor parece haberse detenido largamente, repasando una y otra vez algunas letras, haciendo pequeños dibujos en los blancos (por ejemplo, en *Tormento*, ff. 342v. y 343v. -'293' y '294'-).

Va dejando huecos para algo que quizá no se le ocurra en el momento, y que en realidad importa poco y se puede resolver después.

Rosalía da sus instrucciones a Amparo: ...«entra por la droguería y trae unas hojas de...» (ff. 74v.-75v.-'59'-'60'-). Esto será después: «Pásate por la droguería y trae unas hojas de yerba luisa» (f. 74r.; en la edición se convierten en «unas hojas de sanguinaria»).

Felipe explica a Alejandro Miquis dónde vive: ...«¿Ve Vd. aquella cosa negra que es una pared que dice<sup>11</sup>. Pues allí...» (*El doctor Centeno*, I, f. 32 v. -'26'-). Y en la redacción final: ...«¿Ve V. aquella pared blanca muy blanca? Tiene unas letras que dicen *Calenturón*» (f. 30r.).

Augusto Miquis «se acordaba de la inserción del ...» (*La desheredada*, I, f. 137v. -'134'-; en la redacción final: ...«pensaba en la aponeurosis del gran supinador» (I, f. 133 r.).

---

doctor Centeno, I, f. 20r.), *halaja* (en varios sitios). ...; o que no siempre ponía los acentos o los signos de puntuación que correspondían. Y como no se trata de crear al lector complicaciones inútiles, regularizo la ortografía y retoco la puntuación cuando conviene. Por la misma razón, no doy cuenta de todas las correcciones: de nada serviría al lector saber, por ejemplo, que Galdós tachó una palabra confusa para volver a escribirla entre líneas con más claridad (esto se da frecuentemente en la versión enviada a la imprenta); o que escribió las primeras letras de un vocablo muchas veces inidentificable, para tacharlas y escribir a continuación otra palabra.

<sup>9</sup> Este párrafo falta en B.

<sup>10</sup> El pasaje corresponde al capítulo XV; en B, ff. 268r.-269r.

<sup>11</sup> El espacio en blanco está en el manuscrito.



Se le ocurre algo que le interesa incorporar a un pasaje ya redactado, y hace una breve anotación en algún espacio libre de la página correspondiente de A, como para tenerlo presente cuando vuelva sobre ese trozo.

Un ejemplo de ello: en el manuscrito de *Tormento* (f. 260v. –‘258’–) leemos: «El padre Nones –tío de Muñoz y Nones»; y en B: «Era este señor tío carnal de nuestro amigo el notario Muñoz y Nones, por quien le conocimos en época más reciente» (f. 306 r.).

La escena inicial de *Tormento* ocurría en «Encrucijada estrecha» (f. 3v. –‘1’–). En un blanco aparece la anotación «esquina de las Descalzas»; y éste es en B (f. 1r.) el lugar de la acción.

En el margen superior de f. 258v. (‘222’) se lee –con tinta más clara–: «Me hueles a sacristía; haz el favor de apartarte un poco». Esta frase aparece en B –f. 259r.– como dicha por el padre Polo a su hermana.

A veces el autor escribe advertencias para sí mismo, para cuidar ciertos detalles:

Fijarse en las edades y fechas del casamiento de Bringas y del nacimiento de sus hijos.

El despacho de Bringas se comunica con un cuarto que es vestuario y taller.

(*Tormento*, f. 111v.)

En el caso de *Tristana*, anotaciones y esquemas de este tipo nos muestran que el destino de los personajes era al principio muy diferente del que resultó después. En el reverso de varias páginas del manuscrito se conservan restos de algo que, más que primera redacción, convendría quizá considerar un plan de la novela, a menos que pensemos en una primera versión de dimensiones muy reducidas.

Leemos, en cartas de la protagonista a Horacio:

[...] <sup>12</sup> don Lope está malito y muy [...] Quéjase de un horrible dolor en una pierna, y los médicos no saben... (f. 230v. –‘5’–).

El pobre don Lope (...) sigue muy mal, y cada día más abatido. Sin embargo no teme la muerte, y dándose un golpe en la rodilla de la pierna sana dice: ‘Yo no muero’.

(ff. 240v.-241v.; 7’-‘8’–).

Don Lope se lamenta de que todos lo abandonan porque es pobre (f. 267v.; ‘11’). «Tristana, conmovidísima, le dice que no lo abandonará. Se dispone a asistirle como una hija» (f. 342v. –‘12’–). Y más adelante:

Le cortan la pierna [...] Tristana no se separa de él.

Don Lope habla en un todo de acuerdo con las ideas de Tristana.

<sup>12</sup> Indico de esta manera los sectores que no consigo leer con un mínimo de seguridad.



Don Lope se salva, y Tristana muere. Horacio quiere verla. D. Lope prepara un revólver y dice: Si ese entra aquí le pego un tiro. Es mía [...]y mueren los dos».

(f. 351v. -'14'-).

Y después, en una cuartilla que lleva en el margen superior la palabra «Definitivo» (f. 353v. -'15'-): «Cortan la pierna a Tristana».

Los manuscritos permiten ver aspectos muy diversos del proceso creador. Basándome en ellos, por ejemplo, creo haber demostrado –por lo menos, nadie me ha contradicho– que Galdós trabajó paralelamente en *La incógnita y Realidad*; y no es para asombrarse, puesto que las dos novelas se refieren a los mismos hechos<sup>13</sup>.

En el paso de una redacción a otra –a veces, también dentro de la misma– van ajustándose detalles, perfilándose personajes, afinándose situaciones. En esto, la dificultad principal es elegir entre las muchas muestras que podemos encontrar.

La figura de don José Relimpio, por ejemplo, va adquiriendo características más precisas, y relieves cada vez mayor. La primera vez que lo encontramos no tiene nombre; ni siquiera es el padre de las señoritas de Relimpio. La noche que siguió a la muerte de Rufete –nos dice el narrador– la pasó Isidora «en casa de sus primas las de Relimpio–; y a la mañana siguiente, cuando iba a salir para visitar a su tía, «la entretuvo algún tiempo invitándola a un frugalísimo desayuno el padrastro de sus primas, un tipo que no es de este lugar» (*La desheredada*, I, p. 70v. -'67'-). Pero este ser desvaído va tomando cuerpo, adquiriendo personalidad. Hay una característica que el autor parece considerar importante, y la acentúa de una versión a otra: su inutilidad. En A, «su oficio es componer aleluyas, de esas que compran los chicos, y romances de esos que venden los ciegos. Se las echa de literato ...» (I, f. 122v. -'121'-). En B esta ocupación se ha cambiado por la manía de la contabilidad (I, f. 121r.). Aparentemente, una actividad más productiva; pero el pobre don José dedica su preciosismo contabilizador a administrar la miseria.

No es ésta la única faceta en que se observa la disminución de sus aptitudes prácticas. En A se dedican grandes elogios a su habilidad con la máquina de coser (I, ff. 282v., 286v. -'281'-'282'-; en B, esos elogios se destinan a Emilia (I, f. 281r.).

En cambio, se le atribuye en B un presunto pasado donjuanesco («Ha sido un Tenorio, según dicen»; I, f.121r.) que en la redacción anterior no se mencionaba.

Su papel en la acción también adquiere importancia mucho mayor. Para que se comprenda hasta qué punto es grande la diferencia, bastará con decir que en A (I, ff. 516v. y ss. -'513' y ss. -), cuando Isidora –desesperada por el derrumbe de su mundo ilusorio– recorre llena de angustia las calles de un Madrid agitado por graves convulsiones políticas, va sola, sin esa patética figura de don José Relimpio que la sigue por todas partes en la versión final, y que es uno de los rasgos más impresionantes de *La desheredada*.

<sup>13</sup> «Sobre los manuscritos de *La incógnita y Realidad*» (en *Romanische Forschungen*, 96, pp. 430-435; 1984).



Tomemos ahora un pasaje de *Tormento*: aquel en que se habla de la manía nobiliaria de la señora de Bringas. En A, esta dama se llamaba simplemente Rosalía Calderón (f. 28v.), si bien ya «gustaba de extender su apellido añadiendo con hinchamiento de nariz y sonsonete de orgullo el de la Barca» (f. 31v. –'28'–). En el texto final, como se recordará, esto es más complicado: su primer apellido es Pipaón (con lo cual los lectores fieles de Galdós la relacionarían inmediatamente con aquel memorable –y execrable– don Juan de Pipaón de los *Episodios nacionales*); Calderón es el segundo apellido, con lo cual la modificación adquiere mayor retorcimiento:

Se explica que Rosalía añadiese a su segundo apellido la apostilla *de la Barca*; pero toda la ciencia heráldica del mundo no dará fundamento al trasiego y combinación que hacía llamándose, para que el nombre fuera redondo y sonante<sup>14</sup>, Rosalía Pipaón de la Barca. Esto lo pronunciaba dando a su bonita y pequeña nariz una hinchazón enfática, rasgo físico que marcaba con infalible precisión lo mismo sus accesos de soberbia que las resoluciones de su bien templada voluntad.

He citado un trozo más extenso de lo que se necesitaba para mostrar el cambio de apellido, porque me permite ilustrar otro rasgo del modo galdosiano de trabajar, tal como lo muestran los manuscritos. Compárense las dos referencias al gesto de hinchar la nariz (uno de los rasgos que caracterizan a Rosalía), y se verá que estamos ante un ejemplo –de los muchísimos que podrían citarse– de amplificación.

Galdós trabajaba casi siempre de esta manera. Así, cada versión era más extensa que la anterior. A veces parecía querer comprobar cuánto había crecido su novela de una redacción a otra. Por ejemplo, en el f. 329v. del manuscrito de *Tormento* hay una cuenta. Del número de la hoja precedente (328), Galdós restó el de la página cuyo contenido correspondía a ella en la redacción anterior (285). La diferencia, 43, era lo que la novela había ganado en extensión<sup>15</sup>.

Veamos otro caso de amplificación en *Tormento*. Que Amparo disfrutara de las maravillas que veía en casa de Agustín Caballero le pareció a Rosalía, según la penúltima redacción, «tan absurdo como el vuelo de un buey» (f. 395 v. –'332'–; el adjetivo está entre líneas: antes Galdós había escrito «imposible»). En la redacción final quedó en «tan absurdo como si los bueyes *volaran* en bandadas por encima de los tejados, y los gorriones, uncidos en parejas, tiraran de las carretas» (f. 393r.).

<sup>14</sup> Este pasaje puede servir también para ejemplificar un aspecto en que no nos detendremos, por estar fuera de los límites de esta comunicación: los cambios que Galdós introducía en ediciones posteriores a la primera. En ésta, el fragmento que antecede esta igual que en B, pero en las ediciones que empleamos hoy es... «toda la ciencia heráldica del mundo no justifica que se llamase, con sonoridad rotunda»...

<sup>15</sup> Lo mismo vemos en uno de los márgenes de f. 511v. ('437'):

506

438

68



Al describir al padre Gamborena, Galdós dice primero que había pasado «lo mejor de su vida en la Polinesia, combatiendo por Cristo contra Buda, y sin duda el clima había reflejado en su rostro algún esbozo de la raza evangelizadora» (*Torquemada y San Pedro*, f. 35v. –‘33’–). Después, encontramos que el sacerdote «ha estado en el Extremo Oriente, combatiendo por Cristo contra Buda, y quizás éste, enojado y receloso, le había mirado tanto a la cara que dejó proyectados en ella algunos rasgos típicos de la suya» (f. 34v. –‘33’–). El texto final coincide con el que acabamos de ver, salvo: ... «éste, enojado de la persecución religiosa, le había»... (f. 33r.).

Amplificación, sí; pero a veces también supresiones. Volvamos a *Tormento*.

No parece muy de acuerdo con el carácter de Amparo el hecho de que trate de son-sacar a Felipe información sobre los proyectos matrimoniales de Agustín Caballero:

Oí decir que tu ama se casaba... No sé con quién... –dijo Amparo fingiendo esfuerzos para recordar alguna cosa.

Pero Felipe se alzó de hombros...

¡Oh! No, tú lo debes de saber... Alguna señorita de por ahí, de familia muy estirada...

Felipe volvió a alzar los hombros.

¿No sabes nada...? Hazte el tonto...

No sé nada.

(f. 207v.–‘175’–)

Esto falta en B. Allí hay una referencia a la posible boda de Agustín, en boca de Felipe, cuando éste (en un pasaje situado antes) describe la casa en que sirve: «El amo tiene cama grande, muy grande. Dice que se quiere casar...» (f. 198 r.)<sup>16</sup>.

Otro ejemplo de la misma novela. En la presentación de Bringas, A dedica un párrafo al madrileñismo del buen señor:

Era Bringas madrileño por los cuatro costados... Ni un solo día de su vida se había dejado de apacentar con los sabrosos garbanzos ni de abrevarse en las cristalinas, incomparables aguas de las fuentes mantuanas. Convencido de que la Providencia le había acordado el don de habitar en la mejor parte del Globo, jamás deseó salir de este suelo, y aunque veía con gusto la implantación de ciertos adelantos en la Villa, no tuvo nunca la tentación de probarlos [...] ni las diligencias<sup>17</sup> aceleradas ni el ferrocarril llevaron<sup>18</sup> su bendito cuerpo por esos mundos de Dios<sup>19</sup>. Fuera de sus excursiones a los sitios reales, Bringas no había hecho jamás ningún viaje, y se jactaba de ello...

(ff. 38v., 28v. –‘25’-‘26’–).

<sup>16</sup> Estas páginas parecen haber pasado de A: llevan –tachada– numeración antigua; el actual f. 198r. era ‘169’.

<sup>17</sup> *diligencias*: entre líneas, sobre *galeras*, tachado.

<sup>18</sup> Aquí, tachado: «su cuerpo más allá de la Puerta de Hierro».

<sup>19</sup> Aquí, tachado: «Bringas se jactaba de no haber pasado nunca de la Puerta de Hierro por el norte, ni del».



Al avanzar en la redacción, a Galdós se le ocurrió otra anécdota para completar la caracterización de los señores de Bringas:

En el verano del sesenta y cinco, recién abierto el camino del norte, la familia no consideró decoroso dejar de visitar a San Sebastián. Para esto se suprimió el principio en las comidas durante mucho tiempo, y el viaje se realizó, por supuesto, consiguiendo Bringas los billetes del ferrocarril gratuitos (f. 127v. –‘102’–).

Esto hacía imposible seguir diciendo que don Francisco no había salido nunca de Madrid: el párrafo que hemos visto antes no figura en la redacción final.

Agregados, supresiones, pero sobre todo cambios. Esta es una de las modalidades galdosianas que más nos llaman la atención cuando comparamos las sucesivas redacciones.

Están, por supuesto, los cambios que corrigen errores. En la redacción A de *Tormento* hay un caso de laísmo («El gozo [...] la producía en el pecho opresión vivísima»...; ff. 497v. –498v. –‘422’-‘423’–), que aparece corregido en B (f. 497r.). Y parece que cuando redactaba *La desheredada* Galdós sufrió alguna confusión en sus conocimientos de anatomía, porque escribió primero: ...«esos radios de oro que nacen en tu iris y se extienden por tu pupila» (I, ff. 142r. y 153<sup>2</sup>v. –‘143’–), para corregirlo después, intercambiando los términos.

Cuando el conocimiento detenido de todos los manuscritos –o de muchos de ellos– nos haya dado un material suficientemente representativo, será conveniente hacer un estudio de conjunto de ciertos tipos de variantes.

Por una parte, los cambios en los nombres de los personajes. Puede decirse que casi ninguno acaba con el nombre con que empezó. Daré sólo unos pocos ejemplos.

Don Francisco de Bringas y Caballero se llamaba antes don Manuel de Bringas y Lozano (*Tormento*, f. 22v. –‘21’–); y era todavía don Manuel al principio de la redacción final (f. 21r.).

El padre Polo recibió diversos nombres y apellidos antes de llegar a ser don Pedro Polo y Cortés. Fue Juan Gualberto y Juan Cancio, con vacilación entre estos dos nombres (*El doctor Centeno*, I, ff. 61v., 62v.); tuvo los apellidos de Correa (f. 61v.) y López (f. 76v.); fue Pedro Cortés (ff. 95v., 107v.) y Pedro Polo (f. 77v.).

Nuestro colega Alan Smith, que tuvo oportunidad de ver el manuscrito de *La familia de León Roch*, me dice que la esposa del protagonista se llamaba antes Rafaela (el cambio por María Egipcíaca me parece significativo, si se tiene en cuenta la fuerte carga de sensualidad reprimida que tiene el personaje).

Prudencia, la criada de los Bringas (*Tormento*, f. 41r.), se llamaba Leona (f. 42v. –‘36’–); y el apodo que le aplica alguna vez Rosalía («No me fío de Calamidad»; f. 128r.) era un simple sustantivo común («No me fío de esa calamidad»; f. 129v. –‘103’–).



Y ya que de apodosos tratamos, un último ejemplo. Amparo no es «Tormento» hasta muy avanzada la redacción A (f. 442v. –‘406’–), en la carta que el padre Polo le escribe desde el campo. Donde la redacción final trae... «¡Ah, Tormento, Tormento!... Abandonarme así, como a un perro» (f. 242r.), se leía en A: ...«Vaya una señora ésta... Abandonarme así» (f. 244v. –‘208’–). «Amparito... Deja eso por ahora»... (f. 245v. –‘209’–) se ha cambiado por «Tormento, Tormentito, deja eso por ahora»... (f. 244r.); y mientras en A la respuesta de la muchacha llevaba la aclaración... «dijo Amparo volviéndose», en B leemos: ...«dijo volviéndose la que el enfermo llamaba con el extraño nombre de Tormento» (*ibid.*). Y las palabras que Amparo va repitiendo al salir de su primera visita a don Pedro: «Ya no me llamo Tormento, ya recobro mi nombre» (f. 295r.) aparecen en B como resultado de una corrección (antes decía: «Aunque se hunda el mundo»), y en A no había nada equivalente.

Llaman también la atención los cambios de lugar. Cuando conocemos a los Bringas, se están mudando a una nueva casa, en «la parte más alta de la costanilla de los Ángeles» (f. 32r.). En la redacción anterior, esa casa estaba en «la parte más angosta de la [calle] de Jacometrezo» (f. 34v. –‘31’–). Rosalía, que en la versión final dice haber nacido en la plazuela de Navalón (f. 52r.), declaraba antes haberlo hecho en la costanilla de los Ángeles (f. 55v. –‘45’–); y, antes aún, en la calle de Torija (*ibid.*).

La casa de Agustín Caballero es, en A, «una de las nuevas en la calle de Preciados» (f. 387 v. –‘325’–); pero al redactar B el autor deja en blanco el nombre de la calle: «Había comprado una casa nueva, hermosísima, en la calle de, cuyo principal ocupaba por entero» (f. 365r.), y hasta la primera edición no nos enteramos de que Caballero vive en la calle del Arenal.

La familia Relimpio, cuya casa está «en el 23 de la calle de Hernán Cortés» (*La desheredada*, I, f. 19r.), en otras etapas de la redacción parece vivir –el pasaje es muy confuso– en la calle de Don Felipe (f. 119r.) y en la de la Farmacia (f. 413r.).

Hay otros ejemplos parecidos. Lo más curioso es que siempre se trata de lugares muy cercanos entre sí. ¿Será que Galdós elige para sus personajes casas que existen realmente, y cambia cuando encuentra alguna que le parece más apropiada?

Aunque no se trata sólo de cambios de vivienda. La iglesia que frecuenta doña Marcelina, y en la que se confiesa Amparo, es San Marcos en A (*Tormento*, f. 434v.) y la Buena Dicha en B (f. 430r.) –estaban, y siguen estando, en las calles de San Leonardo y de Silva, respectivamente– y las bellotas que le dieron a Felipe «en la ronda de Embajadores» (*El doctor Centeno*, I, ff. 7v. –‘6’– y 6r.), se las habían dado antes «en la ronda de Valencia» (f. 7v. –‘6’–).

Hay pequeños cambios en la edad de los personajes, cuya razón no vemos, pero que, puesto que se hicieron, a algo debían de obedecer (¿quizá simplemente a la sonoridad de las palabras?). La edad de la Sanguijuelera al comenzar *La desheredada* («En sesenta y ocho años no lo he visto nunca», responde cuando Isidora le cuenta sus fantasías) era «setenta y un años», y antes «setenta y dos» (I, f. 105r.); todo en la misma redacción final.



Según la versión A de *Tormento*, el señor Bringas, en 1867, «confesaba 48 años» (f. 22v. –‘21’–), y en B tiene «cincuenta y dos» (f. 21r.). Alejandro Miquis cuenta veinte años en A (*El doctor Centeno*, I, f. 14v. –‘13’–) y veintiuno en B (f. 13r.).

También hay modificaciones –a veces mínimas– en las fechas. El primer paseo de Isidora con Augusto Miquis –«Cinco días después de su llegada a Madrid»– ocurría «Tres días después» (*La desheredada*, I, f. 116r.).

El comienzo de *El doctor Centeno* cambia del catorce de febrero (1, f. 58v. –‘43’–) al once (1, f. 56r.). En este caso tal vez haya una razón: permitir una observación jocosa sobre el nombre de un personaje que celebra su santo ese día. Dice en A el conserje del Observatorio:

Pues ¿no sabían ustedes que hoy son los días de <sup>20</sup>,  
Sí, hoy, 14 de febrero (f. 58v.).

Y en B:

Pues qué, señores, ¿no sabían que hoy, 11 de febrero, celebro los días de mi mujer, que se llama Saturna?

¡Por vida de...! –observó Miquis–.

Por el nombre de su señora de usted parece que es esposa de un astro. Se llama Saturnina. (1, f. 56r.)

El once de febrero es, efectivamente, la fiesta de san Saturnino. ¿Cambió Galdós la fecha para asignar al personaje ese nombre, que le permitía el chiste?

Se busca a veces una expresión más pintoresca. La «capa» en que se envuelve Felipe en la redacción A de *El doctor Centeno* (I, f. 21v. –‘17’–) es «la pañosa» en B (I, f. 20r.). En *Tristana*, donde se había escrito... «con todo el talento del Padre Eterno» (f. 214v. –‘212’–) leemos ahora... «con todo el pesquis del Espíritu Santo» (f. 212r.; la corrección se hizo ya en la redacción final, en la que, primero, Galdós había escrito también «talento»).

Estas notas van alargándose demasiado; no es posible ni siquiera enumerar todos los tipos de cambios que muestran los manuscritos, menos aún ejemplificarlos. Daré unos pocos textos más.

Un trozo de *Tormento* nos muestra cómo el simple agregado de una palabra puede encerrar una gran carga significativa. Después de un elogio de Caballero a Amparo, comenta el narrador, en la redacción A:

Era éste el primer requiebro, la primera flor de galantería que Caballero había echado a los pies de una mujer...  
(f. 347v. –‘297’–).

<sup>20</sup> El espacio en blanco está en el manuscrito.



En la versión final:

Era ésta la primera flor de galantería que el huracán había arrojado en toda su vida a los pies de una mujer honesta (f. 345r.).

Hay, como vemos, varias pequeñas modificaciones que no interesa subrayar ahora. Lo que importa, para lo que quiero mostrar, es el último adjetivo, con el cual cambia la idea que podríamos formarnos sobre la vida anterior de Agustín.

La cantidad de modificaciones es tal, que puede decirse que aun en los casos en que en la redacción final se dice en el fondo las mismas cosas que en la anterior, casi siempre se dicen de distinta manera.

Los «estirones de orejas» (antes, tirones de orejas») que emplea don Pedro entre otros recursos pedagógicos (*El doctor Centeno*, I, f. 107v. –‘75’–) llegaron hasta la redacción final (f. 105[bis]r.), pero allí se transformaron en «las amplificaciones de orejas».

Veamos cómo se llegó a la visión que Felipe tiene del río:

... algo que brilla a trechos entre los pelados chopos, como pedazos de un espejillo que se acaba de romper entre las manos de cualquier ninfa ribereña (*El doctor Centeno*, I, ff. 9r.-10r.).

Esta comparación comenzó siendo:... «como cortaduras de hojalata en las inmediaciones de una fábrica de cajas» (I, f. llv. –‘10’–). La «fábrica de cajas» se transformó en una quizá más adecuada «fábrica de conservas» (*ibid.*); y luego –acaso en busca de algo menos prosaico– la comparación entera se cambió en «como pedazos de un espejillo» (*ibid.*). Ya en la redacción final, esto se completó: ... «como pedazos de un espejillo que se acaba de romper entre las manos de cualquier ninfa fluvial» (I, f. lOr.), para llegar –con el cambio del último adjetivo– al texto que conocemos.

Los cambios más interesantes son los que llevan a crear o afinar situaciones.

En la redacción final de *Tormento*, Marcelina va a casa de Polo –cuando Amparo está allí– en compañía del padre Nones (ff. 551 y ss.). En A, va sola (ff. 553v. y ss. –‘447’ y ss.–). Amparo, cuando se decide a marcharse, sale sola de la casa, y pasa delante de la vigilante Marcelina (ff. 585 y ss. –‘505’–. Creo que la escena gana mucho tal como está en B, con la actitud del padre Nones y su burlón comentario:

En cuanto dieron los primeros pasos en la calle, Nones, dando al viento toda su voz áspera y ronca, echó primero una fuerte tos burlesca, y después dijo: ‘Vaya unos postes que se usan ahora’ (f. 584r.).

Ya he mostrado en otro lugar<sup>21</sup> cómo al último diálogo entre Tomás Orozco y su mujer (donde la profunda separación que existe entre los dos se muestra solamente en

<sup>21</sup> Artículo citado en la nota 13.



el interior de los personajes, sin recurrir a las palabras que se dicen en voz alta) se llega solamente en la última etapa de la redacción.

Una de las diferencias importantes entre las dos redacciones conocidas de *Tormento* es el hecho de que en A don Pedro Polo es amigo de Agustín Caballero (ff. 207v.-208v. -‘175’-‘176’-), y ha concurrido hasta poco antes de iniciarse la acción a la tertulia de los Bringas (f. 234v. -‘199’-). Ni la amistad con Caballero ni aun la relación con los Bringas parecen muy acordes con el total derrumbe en que vemos al padre Polo en *Tormento*.

Donde mejor se puede apreciar la afinación de situaciones es en el final de la novela. Todos recordamos el lento, gradual desenlace de *Tormento*: el intento de suicidio de Amparo, la convalecencia en su casa (protegida desde lejos por Agustín), la visita de despedida, la confesión, el arranque del enamorado, que rompe con los convencionalismos y se la lleva a Burdeos. En la versión A, todo es mucho más rápido, más elemental, casi diría burdo. Y no me refiero a la expresión (ya está claro que algunos trozos son solamente esquemas), sino a los hechos que ocurren.

No es posible citar aquí todo el fragmento (abarca ff. 644v.-648v., 650v.-651v. -‘531’-‘537’-); pero nos detendremos en la parte final. Caballero vuelve a su casa, encuentra a Amparo semiinconsciente, y teme que se haya envenenado, pero Felipe lo tranquiliza. La muchacha recobra el sentido, Caballero hace que se calme, y consigue que duerma.

Por la noche, ya muy tarde. Ella despierta de su sueño. Está más tranquila...

Él se acerca, le toma la mano.

Ella empieza a hablar, a [...]. Él hunde su cabeza en la ropa.

No puedes ser mi mujer, ni ahora ni nunca.

He sido muy mala.

Más en callar que en...

Cab. la deja sola, y se pone a dar vueltas por la sala... Escribe una carta.

Ve el libro del administrador. Cuartos desalquilados.

Vuelve al lado de ella. Estaba hermosísima.

‘Yo no puedo abandonar a una mujer que iba a ser mi esposa, a la primera y más grande ilusión de mi vida. Mis castillos en el aire están por tierra. La familia [...] lo que yo deseaba, no existirá para mí. Pero esta mujer se me ha clavado en el corazón, y yo no la puedo abandonar’.

Yo viviré de mi trabajo, y procuraré devolverle a V. todo lo que me ha dado.

No, y te ampararé, y no te faltará con qué vivir.. .

Estoy enfermo del corazón... que creía desvanecido... Cálmate, y mañana te diré mi resolución.

Por la mañana, da Cab. órdenes. Los más bonitos muebles son trasladados a otra casa que tiene desalquilada.



Ros. entra y ve aquel de [...] y dice: «¿Qué es esto? ¿Se va el amo?». Ningún criado le da razón. Se atreve a introducirse y acerca el oído a la puerta. Siente un susurro [...] risas...

Llena de confusión, se retira.

—

Bringas y Ros. hablan.

¿Sabes lo que ha hecho? Estoy horrorizada. Qué cosas se ven. La ha tomado por su querida, le ha puesto una casa. ¡Qué horrible inmoralidad! ..

B. Seamos nosotros honrados, y dejemos a los demás.

(ff. 648v., 651v. -'535'-'537'-).

Los ejemplos, como he dicho, podrían multiplicarse, pero no se trata de eso ahora. Mi finalidad, al enhebrar estas fichas, ha sido solamente mostrar algo de lo que pueden dar los manuscritos, de ninguna manera reemplazar el estudio minucioso de cada uno de ellos.



# PERSPECTIVAS DE LAS CATARATAS DE BENITO PÉREZ GALDÓS

**DR. MANUEL HERRERA HERNÁNDEZ**

*Miembro de Número de la Real Academia de Medicina de Tenerife*

*Asociación Internacional de Hispanistas*

## I

**G**aldós expresó siempre en su vida un hondo temor a la ceguera y reflejó en su obra una gran ternura por los ciegos. El ciego desempeña siempre en la obra de Galdós un papel simbólico. Pensemos en los personajes galdosianos Tito Liviano, el historiador del Episodio *Cánovas* y que tiene mucho de autobiográfico; en don Evaristo Feijoo de *Fortunata y Jacinta*; en don Beltrán de Urdaneta, magnífico personaje de *Luchana*, que dice a Carpena: «*Oh, no, amigo mío, ya estoy muy acabado, ya no soy ni sombra de lo que fui. Verdad es que no me falta cabeza y discuro como en mis mejores tiempos, pero la vista se me va. Hay días que no veo tres en un burro...*»<sup>1</sup>. Y recordemos también a otros personajes galdosianos como Don Francisco Bringas de la novela *La de Bringas*; a Almudena, el gran personaje de *Misericordia* y a Pablo Penáguilas, el señorito ciego de nacimiento, de *Marianela*.

Galdós se autodefinió como un hombre de naturaleza enfermiza. En *Memorias de un desmemoriado* confiesa [...] «*me crié malucho siempre, padecía unos catarros que me ponían a la muerte, fui de desarrollo tardío, aquí en Madrid fue donde me curé y donde me desarrollé muy deprisa [...], mi temperamento fue siempre muy nervioso...*»<sup>2</sup>. Ya adulto también era un hombre nervioso, sufría intensas jaquecas y fumaba incesantemente. Los síntomas que presentó de crisis de dificultad respiratoria recidivante, y su mejoría al marchar a vivir a Madrid lejos de las características de su vivienda y del clima húmedo por la proximidad al mar, entre otros factores ambientales, me per-

<sup>1</sup> Emilio Zapatero Ballesteros: *Los ciegos galdosianos*. En: II Reunión Nacional de Médicos Escritores, pp. 269. Mérida, 2-4 de mayo de 1975.

<sup>2</sup> Benito Pérez Galdós: *Memorias de un desmemoriado*. En: *La Esfera*, II. Madrid, 1916.



miten diagnosticar que padeció asma bronquial. El niño asmático tiene una psicología especial, y una conducta con diversos matices diferenciales, que en el niño mayor se hace más evidente. Es la llamada personalidad asmática infantil a la que se añade la ansiedad, tanto del niño como de la familia, la sobreprotección, la falta de confianza en sí mismos, la timidez y, a la larga, mal rendimiento escolar, tensión emocional, fijación a la madre y tendencia a reprimir sus impulsos. Al evolucionar de forma crónica se hacen adolescentes y adultos reprimidos, introvertidos, inseguros, con síntomas de ansiedad y angustia. Creo que estas características las encontramos en la personalidad de don Benito.

En su juventud Galdós tenía unos ojos grandes como se percibe en el dibujo que le hizo Massieu, condiscípulo suyo en el Colegio de San Agustín, medio siglo atrás. También poco tiempo después de llegar a Madrid se aprecian unos ojos grandes en las fotografías obtenidas. Pero a los 42 años el retrato que le hizo el gran pintor levantino Joaquín Sorolla muestra los ojos pequeños y cansados<sup>3</sup>. Ya antes de los 40 años, a causa del exceso de lectura y de mucho escribir, el gran espectador de la vida madrileña comenzó con problemas en la vista. Como ocurre a muchas personas al entrar en la edad madura, tuvo necesidad de usar lentes para la visión próxima, pero con el paso del tiempo la visión lejana también disminuía. No obstante, ocultaba la pérdida de visión; con nadie, incluso su familia, hablaba de ella ni lo consultó, al parecer, con el médico de la familia el Dr. Federico Rubio y Galí (1827-1902), republicano y una de las grandes figuras de la cirugía española. Para mantener más su secreto iba a las tiendas de óptica de la calle del Príncipe en demanda de lentes —decía— «más fuertes».

Cuando Galdós tiene 41 años lee menos porque no quiere forzar la vista. Tarda en leer la novela *Pedro Sánchez* que le ha enviado José María Pereda y le escribe «*porque el cansancio físico de mis ojos y de mi cabeza no me permiten entregarme con pasión a esa lectura*». Este mismo año conoce a Lorenza Cobián, natural de un pueblo (Bodes, Asturias) y modelo del pintor Emilio Sala.

De manera progresiva la dificultad para la visión lejana le llevó a semicerrar los ojos para lograr un enfoque mejor de las imágenes. Al atribuirlo al exceso de luz solar pretendió neutralizarlo utilizando gafas negras, que formarían una característica de su fisonomía. Más tarde, en 1899, exclamaría —en boca del personaje de la novela *Luchana* don Beltrán de Urdaneta—: «*Creo que el perder la vista es una forma física de la pérdida de la dignidad*». Pensando así se comprende fácilmente por qué no quería que nadie conociera lo que le sucedía<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Emilio Zapatero Ballesteros: Primera comunicación. «La ceguera de Galdós». pp. 261. II Reunión Nacional de Médicos Escritores. Mérida, 2-4 de mayo. 1975.

<sup>4</sup> Joaquín Casaldueiro: *Vida y Obra de Galdós (1843-1920)*. 4ª edición ampliada. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1974.



En el año 1887 termina su gran *Fortunata y Jacinta* y entonces con José Alcalá Galiano viajó por muchos países de Europa, desde Portugal hasta los países del Báltico, por casi toda España y también Marruecos. Al mismo tiempo su pérdida de visión es cada día mayor.

Cuando en 1886 entra en vigor el Plan de Estudios auspiciado por el Ministro Calleja se establece, entre otras, la enseñanza de la asignatura de Oftalmología y en 1911 el claustro de la Facultad de Medicina de Madrid, con el dictamen de la Real Academia de Medicina, nombró catedrático de Oftalmología al Dr. Manuel Márquez Rodríguez (1872-1961), autor de un conocido *Tratado de Oftalmología*.

A los 46 años Galdós comienza las relaciones amorosas con Emilia Pardo Bazán que, según Carmen Bravo Villasante, fueron de poca duración pero fuertes, muy intensas. Todas las cartas de la Pardo Bazán a Galdós pueden resumirse temáticamente en viajes, *habitáculos*, lecturas literarias, *reflexiones morales y amorosas*, maquiavelismo galdosiano y «achagues y neuralgias» de Galdós <sup>5</sup>.

Galdós había sido propuesto como académico en 1889, pero no fue hasta ocho años más tarde (el 6 de febrero de 1897) cuando leyó en la Real Academia Española, con gran asistencia femenina, su discurso de ingreso con voz mal articulada y casi inaudible. Trató sobre: «*La sociedad presente como materia novelable*». Le contestó, en nombre de la Corporación, Marcelino Menéndez Pelayo.

Dos años más tarde empezó a escribir *Tristana*, inspirada en su relación con Concha Morell Nicolau y, cuando cesaba en su trabajo de escritor por la mañana, por las tardes iba al saloncillo del Teatro de la Comedia a conversar con el gran actor y director de la compañía, Emilio Mario, y a estar de bromas con las jóvenes actrices. Luego se iba al atardecer, siempre fumando, y con el cigarro puro en su mano izquierda, en caminata lenta por las calles del Madrid viejo <sup>6</sup>. Este mismo año nace su hija María de su relación con Lorenza Cobián González y, además, comenzó la construcción de su residencia en Santander San Quintín.

Don Benito era muy reservado respecto a su vida íntima y nunca revelaba sus relaciones femeninas. Corrían rumores, se hacían comentarios; pero don Benito siempre procuró camuflar su vida íntima. Tuvo muchas amantes y muchos amores. Galdós nunca se casó. «*Nunca sentí la necesidad de casarme, ni yo puse empeño en ello*», confesó a los periodistas Luis Antón del Olmet y Arturo García Carraffa en 1912 y, según Gregorio Marañón, era «un gran mujeriego» y un tímido superviril <sup>7</sup>. Su criado-secretario y lazaretero Victoriano Moreno dijo al periodista Francisco Lucientes («El Sol», 1932): «[...] *Don Benito vivió a rastras de los prestamistas [...] no vivía más que para la obsesión sen-*

<sup>5</sup> Alfonso Armas Ayala: *Galdós: Lectura de una vida*. pp. 800. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1989.

<sup>6</sup> Federico Sainz de Robles: *Benito Pérez Galdós*. Aguilar, S.A. pp. 78, 1973.

<sup>7</sup> Gregorio Marañón: *Amiel*. Colección Austral, nº 408. Espasa-Calpe, S.A. Madrid.



*sual, que le quemaba. ¡No he conocido hombre más faldero! Aquí un lío, allí otro. Si no trajo al mundo diez o doce hijos naturales, no trajo ninguno»<sup>8</sup>.*

Desde un realismo como vía artística y desde un compromiso personal que los tiempos tiñeron de pesimismo, como señala Yolanda Arencibia, se estrenó *Electra* el 30 de enero de 1901 en el Teatro Español de Madrid. El éxito fue apoteósico y se convirtió en símbolo de la lucha por la libertad. Algo atemorizado, Galdós a lo largo de este año no reanudó los estrenos ni tampoco escribió otras novelas. Se apartó de los salones teatrales y de las tertulias del Café Suizo. Comenzó a presentar alteraciones más o menos graves de la salud. Pero en este año alcanzó más popularidad en el Madrid de los barrios bajos. Recorría, ya arrastrando un poco los pies –sólo tenía 58 años– y golpeando fuertemente con el bastón, «el garrote» le llamaba él, las calles más reviejas en las que todas las casas padecían de reuma, ictericia, lepra e hidropesía<sup>9</sup>.

Don Benito tuvo una gran amistad con el prestigioso abogado don Manuel Marañón. Su hijo Gregorio, en una visita habitual a la casa de Galdós, siendo aún estudiante de Medicina (don Benito le llamaba «*la Facultad*»), como se quejase de su vista se la examinó y le dijo que sólo tenía la vista cansada. Pero, al salir, Marañón explicó a don José Hurtado que su tío sufría una catarata bastante avanzada, que exigía inmediata intervención. Pienso que, previamente, tuvo que haber consultado su problema ocular con el médico de la familia y, especialmente, con sus amigos los doctores Manuel Tolosa Latour y Enrique Diego Madrazo. Este último siempre mostró, al igual que Marañón, un gran cariño y una gran preocupación por la enfermedad de don Benito<sup>10</sup>. Aconsejado el maestro accedió pronto a ser operado y se consultó al eminente catedrático de Oftalmología Dr. Manuel Márquez.

Galdós escribe (1905) a Lorenza Cobián y a su hija María, de la que destaco algunos párrafos:

*“Santander, 27 de julio. Queridas Lorenza y María: [...] Como les dije me arreglé del estómago. Lo del ojo sigue su curso. Para otra carta, les diré la fecha en que me harán la operación [...] Pronto me someterán a un régimen de comidas y de tranquilidad para irme preparando. Esto no importa nada, con tal que después quede bien como dicen [...] No escribo más hoy, porque se me cansa la vista [...], B.»*

Ese mismo año Galdós, que ha cumplido 62 años, sufre después del verano una hemiplejía transitoria y, a partir de aquí, don Benito tendrá que escribir con lápiz. ¿La pérdida de visión y la hemiplejía tenían una etiología común? ¿Cuál era la causa?

<sup>8</sup> Francisco Lucientes: En: *El Sol*, Madrid 31 de febrero de 1932, pp. 21. Recogida por Shoemaker en «¿Cómo era Galdós?». *Anales Galdosianos*, VIII.

<sup>9</sup> Federico Sainz de Robles: «*Benito Pérez Galdós*». *Su vida. Su época*, pp. 84. Aguilar, S.A. ediciones 1971. 1ª edición, 1ª reimpresión, 1973.

<sup>10</sup> Rafael de Mesa: *Don Benito Pérez Galdós. Su familia. Sus mocedades, Su senectud*, pp. 39. Madrid, 1920.



El profesor Alejandro San Martín Satrústegui, catedrático de Cirugía de San Carlos, era entonces el médico de la familia Galdós y lógicamente aconsejó que le viera el profesor Márquez. Este diagnosticó que Galdós padecía una iritis y cataratas más acentuada en el ojo izquierdo. Más tarde, al ser nombrado el profesor San Martín, en junio, ministro de Instrucción Pública, el médico de cabecera de don Benito fue su íntimo amigo el Dr. Manuel Tolosa Latour que, al mismo tiempo, frenaba la vida sensual de Galdós. El Dr. Manuel Márquez, desde su primera consulta, le aconsejó que tuviera paciencia y que le operaría a su tiempo.

Enterado Galdós del suicidio de su amante Lorenza Cobián, ocurrida el 25 de julio de 1905, escribe a Dolores, hermana de Lorenza:

*“31 de julio. Estimada Dolores: La desgracia de su pobre hermana, que ya venía padeciendo de fuertes manías, me obliga a suplicar a Vd. que se encargue de acompañar constantemente a (mi hija) María [...] Ya sabrá Vd. que tengo una afección a la vista, para la cual han de hacerme una operación, de la cual dicen que quedaré bien; pero que es muy molesta porque antes y después de ella he de estar muchos días con los ojos vendados. Ya pronto me pondré en cura [...] Todo esto ha venido en circunstancias muy tristes para mí, pues no puedo valerme, ni salir de casa, y aun me cuesta mucho trabajo escribir esta carta por lo mal que tengo la vista [...]. Suyo afmo., Don Benito».*

El 24 de agosto de 1907 don Benito escribe a su hija María, que tiene 16 años, y le dice que sigue con su «flemón», y le corrige con humor su ortografía:

*[...] «no se escribe hojo, que es un gran disparate. Se escribe ojo. Esa h es una catarata que le has puesto al ojo, y para cataratas bastante tengo con las mías<sup>11</sup>».*

En esta carta, como vemos, don Benito ya confiesa que padece cataratas.

Al llegar el verano Galdós marchó, como tenía por costumbre, a restablecerse en su casa de Santander. El buen resultado se lo comunica (carta de 16 julio 1907) a su amada Teodosia:

*“Me siento muy reparado de mi quebranto físico y cerebral [...] El mar con su brisa constante, con su cantar grave que todo lo dice sin decir nada, ayuda a nuestra reparación orgánica. Grande amigo de los melancólicos es el mar».*

Pasaron meses y años pero Márquez nunca estaba satisfecho del curso que llevaba el enfermo, ya que tenía una iritis en el ojo izquierdo que no acababa de curar. Lógi-

<sup>11</sup> Alfonso Armas Ayala: *Galdós: Lectura de una vida*, pp. 767. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1989.



camente, Galdós estaba cada vez más impaciente e insistía a Márquez para que le operara de las cataratas, pero la iritis no lo aconsejaba <sup>12</sup>.

A final de 1906 o principios de 1907 aparece un personaje trascendental en la vida de don Benito. Galdós tiene 64 años cuando conoce a Teodosia Gandarias Landete, de 44 años de edad, que había estado casada y no tenía hijos. Teodosia despertó en Galdós un amor juvenil y se convierte, además, en consejera a la que da a leer sus guiones, manuscritos y pruebas. Más tarde, en la última semana de 1907, Galdós tomó a Pablo Nougués como secretario privado, debido a que la pérdida de la visión le hacía difícil proseguir sus trabajos literarios. Galdós se quejaba con amargura de la situación difícil que era dictar a un secretario porque, decía, «*la pluma es nada más que la prolongación del alma del escritor, que deja una parte de su ser en las páginas de su manuscrito*».

Nougués, a quién Galdós llamaba cariñosamente «don Pablífero», empezó a preguntarse cuál era la causa del decaimiento físico de don Benito. Y se enteró de que en 1905 Galdós había sufrido un accidente cerebrovascular con hemiplejía. Asimismo, Nougués, que había padecido una grave enfermedad ocular, se dio cuenta de que Don Benito no veía bien y que los ojos, así como sus pupilas, eran pequeños. También advirtió que al caminar tropezaba con frecuencia y que al escribir no siempre guardaba una línea recta ni mantenía una altura uniforme en las letras de una palabra. Y Nougués llegó así a la conclusión de que la vejez no era la única causa <sup>13</sup>. Al mismo tiempo Galdós comenzó a quejarse de un dolor lancinante en las regiones temporales y de irritación en el ángulo del ojo izquierdo, pero hizo que Nougués le prometiera no revelar nada y le insinuó que podría ser sólo a causa de las cefaleas intensísimas que sufría desde unos pocos años antes.

Gregorio Marañón terminó la licenciatura de Medicina en 1908. Y, desde entonces, fue el médico de confianza de la familia Galdós. Pero, como hemos dicho, Marañón conocía ya, desde 1905, el viejo problema ocular de Galdós y la causa de su iritis y cataratas, por lo que aconsejó al Dr. Tolosa Latour que don Benito fuera visto una vez más por el profesor Márquez. Precisamente Galdós, cada vez más preocupado, seguía apremiando a Márquez para que le operara.

Cuando Galdós tiene 65 años sus padecimientos son permanentes y cuando no son los catarros bronquiales, que él califica casi siempre como gripe, son las afecciones neurálgicas diversas y el reuma; otras veces es el flemón dentario y las progresivas la falta de visión, así como la de dificultad al andar y los dolores en las piernas. Pero nada impide su vida íntima ni la pasión por su trabajo de escritor. Al pasar los años aumentan los achaques y son unos años terribles. Se acercan los últimos años de Galdós. Cuando Galdós tiene 67 años el gran escritor está enfermo y triste, las piernas le hacen sufrir al sentarse o levantarse, la marcha es dificultosa, sufre cólicos, trastornos gástricos y su

<sup>12</sup> F. Javier Cortezo-Collantes: *Benito Pérez Galdós y la Medicina. La ceguera de Don Benito*, p. 492. En: *El Siglo Médico*. 1946.

<sup>13</sup> H. Chonon Berkowitz: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*, p. 409. Madison. The University of Wisconsin Press, 1948.



problema visual es cada día mayor. En sus cartas a Teodosia le comunica repetidamente su pérdida de visión y los tratamientos.

En 1909 aparecen viejas discordias, un sentimiento de hostilidad hacia su persona, un resentimiento político y la generación del 98 no le considera como su guía y maestro. Reflejan su amargura las páginas del episodio nacional *España trágica* y de su novela *El caballero encantado*, última obra escrita que, a lápiz y con trazos grandes y poco seguros, escribió por sí mismo.

Sin embargo, Galdós está eufórico y alegre en ocasiones, aunque deprimido en otros momentos, y, animado por su gran amigo el doctor Enrique Diego Madrazo y Azcona, médico cirujano y autor dramático, aguarda operarse, tal como lo relata en una carta a Teodosia (Santander, 22 julio 1909):

*«Me apena mucho el estado de mis ojos, porque me pongo a coger guisantes y tengo que dejarlo porque no veo el fruto entre las verdes hojas. Hoy me ha dicho Madrazo que debo hacer la operación. Me quitaré, pues, estas telarañas en el próximo invierno»<sup>14</sup>.*

Tres semanas más tarde, el 15 de agosto de 1909, le escribe a la «adoradísima y soberana Teo» –como llama Galdós a Teodosia– de la «irritación a los ojos» y del tratamiento con *lyorana* y colirio de pilocarpina que el Dr. Márquez le había recetado como remedio para su enfermedad.

A los 67 años Galdós confiesa en una entrevista a Enrique González Fiol sus frecuentes lapsus de memoria y dice: «[...] esta memoria[...]», «no recuerdo el año en que llegué a Madrid si fue en 1865, o el 64 [...]». Ahora (1910) surgen los años más sombríos de Galdós. Rechaza los homenajes en su honor y no sale durante semanas de su casa o del hotelito que en la calle Hilarión Eslava acababa de construirse su sobrino José Hurtado de Mendoza, donde se le había reservado la mejor habitación sobre cuyo dintel se escribieron estas palabras: «Despacho de tío Benito»<sup>15</sup>.

No obstante, hasta que se opere un año más tarde, permanecería un año más con diversos tratamientos, aunque él desea que se realice la operación cuanto antes porque comprende que es inaplazable. En carta a su querida Teodosia, 18 septiembre de 1910, asegura:

*«Y en cuanto acabe la corrección del libro, me operaré del ojo izquierdo, porque tengo mi vista en un estado tal, que de esto a la ceguera hay muy poca distancia».*

<sup>14</sup> Benito Madariaga: *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, p. 283. Institución Cultural de Cantabria. Santander, 1979.

<sup>15</sup> Enrique González Fiol (El Bachiller Corchuelo): *Nuestros grandes prestigios. Benito Pérez Galdós*. En: *Por esos mundos*, p. 57. Madrid, julio 1910.



En efecto, Galdós estaba escribiendo su Episodio *Amadeo I* y, para demostrar que era capaz de hacerlo sin ayuda, logró escribir, a pesar de la pérdida de visión progresiva, las primeras 330 páginas del manuscrito con su propia mano a lápiz<sup>16</sup>. Con conmovedora y tenaz decisión don Benito se afanó para no abandonar su trabajo, pero sólo pudo terminar dos páginas más. Y fue necesario que dictara la novela hasta finalizarla.

## II

En 1911 Galdós estaba concluyendo con mucho esfuerzo su Episodio *La primera República*. Por fin, el día 25 de mayo de 1911, en la biblioteca de su casa de la calle de Alberto Aguilera, 47, se realizó la operación de extraerle la catarata del ojo izquierdo. Seguramente el profesor Márquez siguió la siguiente técnica: la catarata senil se extrae empleando un cuchillete de Graefe de hoja estrecha, cuya punta se hunde en el limbo esclerocorneal y se introduce en la cámara anterior hasta llegar al punto opuesto al de entrada, de modo que la sección, que termina imprimiendo al cuchillete un ligero movimiento de vaivén, separe un colgajo corneal. El segundo tiempo de la operación es la apertura de la cápsula, que se efectúa con el quistitomo. Una vez abierta la cápsula, queda todo preparado para la extracción propiamente dicha. Apretando con cuidado la esclerótica contigua con una espátula de hoja estrecha, mediante la cucharilla de Daviel apoyada por fuera en el limbo inferior se rechaza el cristalino con la mitad inferior de su ecuador hacia atrás, de modo que la mitad superior del mismo aparezca entre los labios de la herida; frotando con la cucharilla se extrae por la abertura el cristalino. Uno de los accidentes que pueden sobrevenir durante la operación de la catarata propiamente dicha es la luxación del cristalino en el espacio del cuerpo vítreo, donde desaparece y se hace muy difícil extraerlo. Esto, desgraciadamente, es lo que ocurrió durante la operación de Galdós. Además, el cristalino luxado produjo probablemente un glaucoma. También los productos de la desintegración del cristalino dislocado provocan fácilmente una inflamación de la úvea. Cuando el cristalino está desviado en el cuerpo vítreo resulta casi siempre imposible extraerlo, porque el cristalino sólo se ve con el oftalmoscopio y no se puede buscar al azar en el humor vítreo sin provocar una copiosa pérdida de éste, seguida de desprendimiento de retina.

Después de la operación el Dr. Márquez dio el siguiente parte:

*«El Sr. D. Benito Pérez Galdós ha sido operado de catarata. Hasta ahora se encuentra perfectamente. No debe recibir ni hablar con nadie para su completa tranquilidad, pues ésta debe ser absoluta. Dr. Márquez».*

<sup>16</sup> H. Chonon Berkowitz: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. Madison. The University of Wisconsin Press, p. 409, 1948.



Pero advirtió que existía el riesgo, después de la laboriosa operación, de infección con la inflamación consiguiente<sup>17</sup>. Efectivamente tres días después el Dr. Márquez encontró una infección en el ojo operado y emite el siguiente parte:

*«Parte del día 28. En el ojo operado de D. Benito Pérez Galdós pudo apreciarse, al levantar la cura en la noche de ayer, que existía una ligera reacción inflamatoria que, afortunadamente, en la mañana de hoy es algo menor, pero que tiene alerta al que suscribe para emplear los recursos adecuados. El reposo debe continuar. Dr. Márquez».*

Un nuevo parte médico del día 31 notifica que en el ojo operado se ha iniciado un descenso de esa inflamación y que el enfermo ha descansado bien, por lo que el estado general es bueno.

La infección fue tratada con inyecciones intravenosas de cianuro de mercurio, usado en aquella época no sólo como antisifilítico, sino también como el más poderoso antiflogístico que se conocía. En esta época se decía que se estaba un día con Venus y toda la vida con Mercurio. Sin embargo, apareció una obstrucción de la pupila a causa del exudado que no pudo reabsorberse. No obstante, la inflamación fue disminuyendo, aunque lentamente, como se informa en los partes posteriores. Continúan luego hasta siete partes que informan de la mejoría de la inflamación ocular y el último comunicado, con el ansiado «sin novedad» de la inflamación, se emitió a mediados de junio. Pero Galdós quedó ciego del ojo izquierdo.

La convalecencia fue insoportable para el enfermo y su familia. A pesar de los esfuerzos del profesor Márquez, Galdós precisaba a Pablo Nougués como escribano. Desde 1911 Nougués tenía que escribir lo que le dictaba don Benito. Es asombroso que, como escribe Alfonso de Armas, sólo mencionando los Episodios Nacionales, *Amadeo I*, *La primera Republica*, *De Cánovas a Sagunto* y *Cánovas*, que comprenden cerca de mil trescientas páginas, se escribieron alumbradas desde las oscuridades de su casi ceguera<sup>18</sup>.

La interrupción de su trabajo habitual, de sus paseos por la tarde y de la intimidad personal le ponían a Galdós los nervios de punta y estaba irritable. Ahora los días y las noches parecían inseparables y calificó su existencia como una sombra que llenaba una caverna profunda<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Emilio Zapatero Ballesteros: Primera comunicación. *La ceguera de Galdós*, p. 264. II Reunión Nacional de Médicos Escritores. Mérida, 2-4 de mayo. 1975.

<sup>18</sup> Alfonso Armas Ayala: *Galdós: Lectura de una vida*, pp. 772-773. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1989.

<sup>19</sup> H. Chonon Berkowitz: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. Madison. The University of Wisconsin Press, p. 411, 1948.



Por otro lado, el Dr. Márquez no dijo, pienso que por temor, que la catarata en el ojo derecho, una vez ya recuperado de la operación en el ojo izquierdo, precisaba una pronta operación. Con todo esto Galdós, en presencia de visitantes, fingía optimismo y hablaba de su completa recuperación, pero, cuando quedaba solo, estaba triste y deprimido. No obstante, en uno de sus momentos de entusiasmo, Galdós escribe (1911) a Teodosia que «*me encuentro más reparado de mi cuerpo debilitado por la inacción*». Sin embargo, si observamos su escritura, esta es cada vez más vacilante, movediza, insegura, irregular y la grafía más desmesurada.

Don Benito continuó con estas fases de optimismo y depresión y, al mismo tiempo, se veía obligado a dictar a Nougués su correspondencia íntima. «*Las golondrinas –comenta don Benito– tienen ya la segunda puesta de crías. Yo no las veo, pero me divierto por las tardes oyendo la algazara y bullicio que arman dándole de comer a los polluelos*».

Los viajes del Dr. Márquez eran muy frecuentes a Alemania y Austria, y escribe ese mes de agosto de 1911 a Galdós (don Benito en la misma carta anota: «contestado en 3 de agosto») para estar al corriente de la evolución de su ojo operado.

A principios de aquel verano de 1911 Galdós dice en una carta a su entrañable Teodosia Gandarias, que el Dr. Enrique Diego Madrazo y él están confiados en que el núcleo del ojo izquierdo se reabsorbe, pero el Dr. Márquez sabe que es imposible. Pocos días más tarde, sorprendentemente, el 12 de agosto de 1911, Galdós escribe a Teodosia:

«*Voy muy bien en este achaque del ojo izquierdo, que ahora sufre un poco nuevamente de la aplicación de la atropina. El nuevo libro va adelantando que es un gusto*».

Con todo, la operación no resultó satisfactoria, como dije antes, y perdió la vista en ese ojo. En este verano de 1911 se acentuaron, además de la euforia de Galdós, otros síntomas como un caminar inseguro, apoyándose en el bastón más que antes y no andando derecho, sino haciendo eses<sup>20</sup>.

Es importante subrayar que, en el *Nouveau Traité de Médecine et de Therapeutique* (Brouardel et Gilbert, en el fascículo XXXIV, «Maladies de la Moelle Épinière» par J. Dejerine, professeur de la Faculté de Medecine de Paris et André-Thomas, Membre de la Societé de Neurologie et de Biologie, Paris 1909), Joseph J. Dejerine dice que la marcha atáxica de la tabes a veces es diferente de los trastornos típicos de la marcha («*le malade talonne*»): en lugar de caminar siguiendo una línea recta, los tabéticos caminan haciendo eses<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Pedro Ortiz Armengol: *Vida de Galdós*. Crítica (Grijalbo Mondatori, S. A.), pp. 706. Barcelona 1995.

<sup>21</sup> J. Dejerine: *Nouveau Traité de Médecine et Therapeutique* (Brouardel et Gilbert, fascículo XXXIV, «Maladies de la Moelle Épinière», Paris, 1909).



Don Benito escribía algunas cartas íntimas, pero cada vez con letras más grandes, más desiguales, más irregulares y con renglones torcidos. Según Joseph J. Dejerine y André-Thomas en la tabes «[...] la escritura es como el gráfico de la incoordinación; es temblorosa, irregular, las letras mal ensambladas, desigualmente distantes, de dimensiones variables, las líneas demasiado delgadas o demasiado gruesas». Como observamos describe exactamente la escritura de Galdós.

A partir del 20 de agosto de 1911 reiteraba su mejoría de la vista. «En cuanto regrese Márquez, que será hacia el 20 de septiembre, tendré que ir a que me vea»; «el caudal de luz que entra en mi ojo es tan grande que no cabe más»; «sigue la luz invadiendo mi ojo izquierdo [...]»; «la luz se me ha metido con tanta arrogancia, que ya parece iniciarse la visión de los objetos»<sup>22</sup>. Galdós, optimista, seguía pensando salir de la oscura caverna en que se encontraba.

El profesor Márquez escribe a don Benito desde Viena (23 de agosto, 1911) y dice casi al final de esta carta:

*«[...] Volviendo a su ojo. Estoy precisamente visitando la clínica más numerosa del mundo (todos los años van de 12.000 enfermos sólo de los ojos) y preguntando por el accidente ocurrido en V. me han dicho que jamás les ha ocurrido, y sí una vez lo que también a mí una vez al principio de mi práctica, dislocándose el núcleo hacia abajo y dejarle allí reabsorbiéndose sin consecuencias. Cuanto a la dislocación hacia arriba, como antes he dicho, no la han observado aquí, aunque en la obra alemana del Dr. Zchzermat (no sé si se escribe así) que yo tengo en Madrid se habla de ello con algún detalle, lo que prueba que ha ocurrido. De todos modos ocurrido el accidente (que es imprevisto por no haber dato alguno que de antemano haga sospechar que ha de suceder) ya no hay más que oponerse en lo posible a sus consecuencias y obrar conforme el estado del ojo vaya permitiendo[...].»*

El Dr. Madrazo informaba, cuando Don Benito veraneaba en Santander, al Dr. Márquez sobre el estado del ojo y así, desde Leipzig, el día 9 septiembre de 1911, Márquez escribe a Galdós:

*«[...] y volviendo al asunto de su ojo le diré a V. respecto a la pregunta que me hace de si llegará a ver, que es probable, pero no seguro, y que todo depende del estado en que deje el ojo la inflamación que le invadió y de que se reabsorban o no los exudados y los restos del cristalino. Será preciso practicar un examen detenido del ojo antes de hacer una nueva operación, porque podría ocurrir que al abrir nueva pupila, si el estado del fondo es bueno o regular, la luz penetre, y también que hayan*

<sup>22</sup> Alfonso Armas Ayala: *Galdós: Lectura de una vida*, p. 771. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1989.



*exudados más profundos que lo impidan, o bien que la nueva operación despierte la tendencia inflamatoria de un ojo que ya estuvo inflamado. Es regla general en todos estos casos la de no emprender ninguna nueva intervención hasta que todo resto inflamatorio haya desaparecido por completo».*

Y añade el profesor Márquez que las posibilidades son inciertas para afrontar una nueva intervención; *«es más, si la lentitud en la desaparición fuese grande y en cambio la rapidez en la opacificación del otro ojo avanzase rápida, aconsejaría más conveniente (operar) el 2º antes del 1º, en el que ocurrió el percance que todos lamentamos y que por su extraordinaria rareza se puede asegurar (dentro de lo humano) que no se ha de repetir en el otro ojo».*

Este mismo año de 1911, con fecha en la carta de 3 de octubre, Márquez tiene interés en seguir informado sobre la evolución de la enfermedad:

*«Convendría ver ese ojo de V., aunque lo mismo da una semana antes que después, pero no mucho más para ver qué determinaciones tomar. Supongo que estará mucho mejor y lo celebraré en el alma».*

En una carta del profesor Márquez, de 25 de febrero de 1912, dirigida a don Benito le revela:

*«... mañana, lunes, día en que celebrará sesión la Academia Medico Quirúrgica Española, el presidente Dr. Goyanes iniciará la idea de que firmemos todos la petición para Ud. del Premio Nobel [...]».*

Pero Benito Pérez Galdós no recibió el premio Nobel para Literatura en 1912, concedido al dramaturgo alemán Gerhart Hauptmann. Tampoco se lo concederán en los años siguientes, tachado de republicano y anticlerical.

Por otro lado, es mayor cada vez la falta de vista en el ojo derecho. Las letras de sus cartas son de mayor tamaño, con muy pocas líneas, letra vacilante, variable, alineación anormal, y trazos exagerados. Como observamos también en su calamitosa firma comparándola con la elegante firma anterior a esta época.

El Dr. Manuel Márquez, el día 1 de mayo de 1912, escribe a Don Benito:

*«Quiero verle a V. por última vez en casa antes de operarle y quedar ya definitivamente en la fecha que bien puede ser si a V. le parece bien la del 4 (Sábado) o bien la del 6 (Lunes). Mañana Jueves, 2 de mayo, de 5 y cuarto a 5 y media ruego a V., pues, que venga a casa».*

Si comparamos también este escrito advertimos que es muy diferente al que escribía Galdós a «Teo» –como la llamaba él– el 29 de mayo de 1912:



*«Adoradísima: Estoy recluso, pero con los ojos como soles resplandecientes. Aseguran que muy pronto veré mosquitos en el horizonte».*

Como se observa son dos opiniones muy diferentes. La de Galdós eufórica y literaria. La de Márquez ajustándose a la realidad. Y, por fin, en la casa de Hilarión Eslava fue operado de catarata del ojo derecho el 30 de mayo de 1912. La catarata era también de gran tamaño, comparable al tamaño de un altramuz excepcionalmente voluminoso y adherente, con un punto negro pigmentario en su superficie. La operación fue realizada por el profesor Márquez y actuando como ayudante su esposa, la doctora Trinidad Arroyo.

El Dr. Márquez escribió el siguiente parte médico:

*«Jueves 30 de mayo de 1912. D. Benito Pérez Galdós ha sido operado de una catarata en el ojo derecho, habiéndose realizado el acto con perfecta normalidad. El enfermo se encuentra bien. Dr. Manuel Márquez».*

El resultado operatorio fue bueno y don Benito recuperó la visión por su ojo derecho. Pero Don Benito tuvo menos paciencia en el postoperatorio que la vez anterior y, al tercer día, se quitó la venda y exclamó a su secretario: *«¡Victoriano, que te veo y me veo en el espejo!»*. Victoriano Moreno logró colocarle la venda nuevamente, pero advirtió a la doctora Trinidad Arroyo de Márquez cuando esta fue a visitarle. La doctora se preocupó por existir peligro de infección, y al entrar en la alcoba del operado dijo: *«Don Benito, esa venda no está como yo la dejé. Usted ha debido de moverse mucho y eso no le conviene»*. El operado se excusó casi infantilmente: *«Bueno, bueno; no me moveré más»*. Además, tenía la prohibición de fumar; pero Galdós fumaba y la doctora le advertía: *«Don Benito, aquí se ha fumado, a pesar de mi prohibición, y esto le hará mucho daño porque el humo pasa por debajo de las vendas y llega a los ojos. Seguramente que ha sido Victoriano, porque Don José Hurtado no fuma, y aquí no entra ningún hombre más»*. Galdós protestó: *«No; Victoriano no ha sido; yo se lo aseguro. Victoriano es incapaz de faltar a una orden suya. El no ha sido, no, no»*. Pero, infantilmente, no confesaba que había sido él <sup>23</sup>.

Después de esta segunda operación Galdós quedó menos hablador que nunca y su voz sonaba monótona y opaca. Sus visitantes se entristecían a la vista de aquel abuelo casi ciego, sentado y en silencio, con aire patriarcal y de resignación, abstraído en su sillón. Se interesaba poco con las visitas y parecía sumido en íntimas reflexiones, la expresión inmóvil de su cara ocultaba sus pensamientos y daba a todo él una apariencia de estatua <sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Rafael de Mesa: *«Don Benito Pérez Galdós. Su familia. Sus mocedades. Su senectud»*, pp. 46-47. Imprenta Juan Pueyo, Luna 29. Madrid. 1920.

<sup>24</sup> H. Chonon Berkowitz: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. Madison, p. 418. The University of Wisconsin Press, 1948.



El diario republicano «*El País*» el 11 de julio de 1912 publicó la noticia de que Don Benito había tenido una gran mejoría y que podía ver. Recordaba, asimismo, a otros escritores que desarrollaron su genio literario con un solo ojo como Camoens o Bretón de los Herreros. Y Don Benito decía que estaba en el «*oscurantismo*», jugando con humor triste con el término que indicaba su situación de ceguera y la oposición a la difusión de la cultura.

En el verano de 1912 Galdós llegó a Santander el 22 de julio. Enseguida fue a visitarle su amigo y director de «*El Cantábrico*» José Estraña, quien dijo que entró en «*San Quintín*» sin hablar para comprobar si Galdós le veía y que, justamente, don Benito descubrió que había entrado. Este verano Galdós está lleno de optimismo y cree que su falta de visión es debida a que precisa otras lentes. Por esto escribe (6 septiembre de 1912) a Teodosia Gandarias «*cada día veo menos por causa de la deficiencia de mis anteojos*». También escribe al Dr. Márquez para que, a su regreso a Madrid, le cambie los cristales porque cada vez ve menos.

Desde Bohoyo, provincia de Ávila, Márquez le escribe a Galdós el 28 de agosto de 1912. Las cartas sigo habían franqueadas casi en la misma fecha y el Dr. Márquez alentaba a Don Benito, que estaba preocupado con el deterioro de su vista, y le expresa:

*«Me decía Ud. que le parecía que al mirar con los lentes su vista había disminuido algo y no me extraña; acaso haya disminuido más. Es que la forma de la córnea al cambiar hace que los cristales no sean ya los adecuados. Espero que al reconocerle de nuevo pueda darle ya los cristales definitivos o al menos que varíen muy poco, y pueda V. sacar todo el partido a ese ojo».*

Y para tranquilizar a Galdós, el Dr. Márquez, efectivamente, le prescribe veintidós días después (19 de septiembre de 1912) unas gafas nuevas.

La enfermedad seguía su curso y era evidente que el pronóstico no era satisfactorio. Sus médicos, pues Galdós acudía –además del Dr. Márquez que le había operado– a sus amigos médicos, ya predecían que don Benito acabaría irremediablemente en la ceguera total. Pocos meses después de haberse operado del ojo izquierdo don Benito comenzó a notar amargamente que también la visión en el ojo derecho disminuía a pesar de la operación de este ojo. Desanimado, acudía con frecuencia a la consulta del doctor Márquez y doctora Arroyo, por lo que éstos, finalmente, le hicieron un examen del fondo del ojo derecho y encontraron la papila de color ceniciento, afirmando que era un síntoma manifiesto de reblandecimiento<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Emilio Zapatero Ballesteros: «La ceguera de Galdós». 1ª Comunicación. II Reunión Nacional de Médicos Escritores. Mérida, 2-4 de mayo, 1975.



Las consultas a oftalmólogos fueron numerosas. En 1912 Rodrigo Soriano (1868-1944), escritor y político que estuvo desterrado con Unamuno en Fuerteventura en 1924, y amigo próximo a Galdós, le sugiere que le vea también el doctor García Duarte, porque «*es especialista en la enfermedad de la vista que usted padece*». Recordemos también su amistad con los especialistas doctores Delgado Jugo y De los Albitos. En el verano siguiente, como hecho curioso, le visita también en Santander un oculista mejicano.

El profesor Márquez, en carta fechada el 6 de enero de 1913, aconseja sensatamente a don Benito:

*«Convendría ver esos ojos, pues va transcurrido ya mucho tiempo sin examinarlos y no hay que confiarse».*

Él sabía evidentemente que, además de la ceguera en el ojo izquierdo, también estaba casi ciego del ojo derecho.

Galdós marcha, como de costumbre, ese verano de 1913 a Santander para descansar en su casa de «San Quintín» y allí cumple el tratamiento con los colirios y yoduros y lava sus ojos con agua boricada. En su correspondencia (11 de agosto de 1913) con Teodosia encontramos que le dice:

*«Para tu completa tranquilidad te diré que la irritación de los ojuelos se ha quitado ya, gracias al ácido bórico. De la vista voy bien; se aclaran visiblemente la visión de los objetos lejanos y próximos»<sup>26</sup>.*

Él cree que el tratamiento que le han prescrito con colirios, yoduros y lavarlos con agua boricada es eficaz y escribe otra vez eufórico a Teodosia ese verano:

*«Te participo con verdadera alegría que voy notando mejoría efectiva en mis ojos. Hago frecuentes observaciones y he podido apreciar mejor visión cada día. Veo la hora en mi reloj, en las gafas negras sobre los ojos y estoy así todo el día sin los cristales de aumento. Evito el escribir con letra menuda»<sup>27</sup>.*

Dentro de todos estos problemas, cuenta Ortiz Armengol una graciosa anécdota. En agosto de 1915 llegan los reyes a Santander. El diario *El Cantábrico*, el día 5, dijo que Galdós estaba asomado al mirador de «San Quintín», que saludó al coche real, que don Alfonso correspondió con el saludo militar y que doña Victoria Eugenia también

<sup>26</sup> Benito Madariaga: *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, p. 285. Institución Cultural de Cantabria. Santander. 1979.

<sup>27</sup> Sebastián de la Nuez: *Epistolario*, pp. 299-321.



correspondió con una sonrisa. En una carta a su antiguo empleado Gerardo Peñarrubia dice Galdós que: «*En realidad yo no pude ver nada. Rubín –el jardinero de San Quintín– y otros amigos que estaban a mi lado me dijeron que al pasar el rey me había mirado con insistencia*». Y una curiosa explicación, que Galdós creería necesaria dar a Gerardo Peñarrubia que era republicano: «*Yo no saludé. El que tuvo la culpa fue Rubín, que se quitó el sombrero e hizo muchos aspavientos. Sin duda lo tomaron por mí*».

Por desgracia, a final de 1913 Galdós estaba totalmente ciego y ya siempre se le veía acompañado de su lazarillo que, en ocasiones, era Pablo Nougués y, con más frecuencia, Victoriano Moreno o Paco Menéndez. Desde entonces don Benito definitivamente también tenía ya que escribir todas sus obras con la ayuda de Nougués.

A partir de la vida de don Benito en su «ardiente oscuridad», el Dr. Gregorio Marañón frecuentaba, cuando le era posible, la tertulia que se formaba en el jardín de su casa del barrio de Argüelles, concurrida por los hermanos Álvarez Quintero, Ramón Pérez de Ayala, Tomás Borrás, Victorio Macho y otros escritores y artistas incondicionales del anciano novelista. Si bien el tema de conversación era casi siempre el teatro, a don Benito le seducen más las noticias políticas. Pero los más jóvenes, como Pérez de Ayala y Marañón, iluminaban con su juventud, ungida de talento, la ancianidad de don Benito.

La reacción espiritual de Galdós a su «cataclismo» ocular fue de resignación. Nunca se quejó de lo ocurrido, ni consintió que nadie censurase al Dr. Márquez. La ceguera no le quitó su sencillez, su bondad, ni su carácter candoroso e infantil.

Ya estaba próximo a los 70 años y, con la carga en su cuerpo y en su alma de los años y sus enfermedades, continuaba dictando a Pablo Nougués *Celia en los Infiernos*, que terminaría en el mes de diciembre de 1913. Como dijo su crítico Valle Inclán, está ciego como Homero y pobre como Belisario, aquel general y conquistador bizantino, que después de tantas glorias terminó sus días pidiendo limosna por la ingratitud del emperador Justiniano.

Entre 1913 y 1920 Galdós parece la figura de *El abuelo*, es un anciano alto, huesudo, pálido, un poco encorvado. Camina torpe y arrastrando los pies. El bigote amarillo de nicotina le cae sobre la boca. Le queda una pelambre canosa y lacia. Unas gafas negras le enternecen los ojos sin luz. Viste con descuido prendas sumamente holgadas: un abrigo largo, una bufanda arrollada al cuello, un flexible dejado de cualquier modo sobre la cabeza. Su mano derecha se apoya en un viejo bastón, su «garrote». La izquierda se coge al brazo de quien le sirve de lazarillo. Así se le veía asomarse a los escenarios entre los actores, cuando un público fervoroso aplaudía sus últimas obras; en el Retiro con los amigos leales, sentado en los peldaños de piedra sobre los que el escultor Victorio Macho asentaría su estatua; y en el hotelito de la calle de Hilarión Eslava con su ceguera ya total, en un sillón antiguo, abrigado con una manta sobre las extremidades por su sensibilidad al frío, inanimado como una esfinge, sin atender, al parecer, a la charla de cuantos amigos acudían a darle tertulia que el presidía, pero que parecía no



asistir sino con su cuerpo. Únicamente ciertos temas, recuerdos y cantos de su infancia canaria lograban atraerle<sup>28</sup>.

En el verano de 1915 Don Benito le confesaba a su amigo santanderino J. Barrio y Bravo:

*«No puedo, no puedo hacer apenas nada con estos dichosos ojos, que son mis tiranos. Lo que yo quisiera hacer he de aplazarlo forzosamente, no sé hasta cuándo. Ahora tengo que contentarme con dictar cosas cortas».*

Abatido con su ceguera, el 14 de diciembre de 1916, Don Benito escribe a Rafaelita —la hija del torero *Chamaquito* y una aristócrata cordobesa—:

*«... aquí no hay mas que tristeza, y un vacío muy grande. Solo en mi despacho, horas y horas, sólo oigo el gemido lastimero de las moscas presas de patas en el papel pegajoso... mis ojos malditos no me dejan escribir».*

Este final «mis ojos malditos» recuerda la ceguera desesperada de don Benito que, como vemos, no siempre logró tener resignación.

Galdós, ya cerca de los 74 años, viejo y ciego, se esforzó aún para no abandonar ni su trabajo ni sus paseos. Y realizó misteriosas salidas con su guía Victoriano Moreno a través del distrito de Pozas o hacia la Puerta del Sol y sudeste de los Barrios Bajos. A causa de su ceguera él no podía ocultar ya totalmente la clase de búsqueda en ciertas calles, pero los buenos madrileños delicadamente respetaron sus secretos<sup>29</sup>.

El 29 de septiembre de 1917 Galdós regresaría a Madrid desde Santander, ciudad en la que ya no volvería a veranear. Ensimismado, adormitado, don Benito pasaba los días en su sillón esperando la llegada de las habituales visitas. Pero para éstas era una penosa prueba mantener una conversación con Galdós, que estaba habitualmente distraído y sufría frecuentes lapsus de memoria. Olvidaba cosas que le habían dicho un día antes o aun pocas horas antes. A menudo incluso olvidaba los nombres de sus personajes o los confundía con sus conocidos.

Galdós, en 1919, no quería, a pesar de la ceguera, renunciar a su libertad, a sus paseos. A veces tenía caprichos y su carácter se volvía irascible e intratable. Paco, su criado Francisco Menéndez, dudaba en cumplir sus órdenes. Pero cierto día ayudó a levantarlo de su sillón y don Benito permaneció de pie durante algún tiempo. Intentó avanzar unos pasos, pero sus zapatos parecían pegados al suelo. Estaba ciego y titubeaba, perdía la estabilidad, y comprendió que era incapaz de guardar el equilibrio.

<sup>28</sup> Federico Carlos Sainz de Robles: *Benito Pérez Galdós. Episodios Nacionales. Introducción, biografía, bibliografía*. Tomo I, p. 89. Aguilar, S.A. de ediciones, 1971. 1ª edición, 1ª reimpresión, 1973.

<sup>29</sup> H. Chonon Berkowitz: *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. Madison, pp. 433-434. The University of Wisconsin Press, 1948.



Recordemos que el profesor J. Dejerine dice que «*el atáxico no puede permanecer de pie con los pies juntos y los ojos cerrados; el enfermo no puede, a pesar de sus esfuerzos, conservar la inmovilidad, y que esto es la primera manifestación del signo de Romberg*». Sin embargo, agarrado a un bastón o a un brazo, el atáxico conserva aún una cierta marcha acompasada; pero, abandonado a sí mismo, es incapaz de avanzar, los pies parecen pegados al suelo. En fin, en un grado extremo, la posición vertical y la marcha llegan a hacerse completamente imposible y el enfermo es confinado en la cama.

A Galdós, además, tenían que sostenerle porque no podía bajar o subir por sí mismo al piso superior de su casa. Es decir, que J. Dejerine describe en su *Tratado* exactamente lo que le ocurrió a don Benito. Este, tres semanas más tarde, estaba recluido definitivamente en su dormitorio. Y, poco después, el 13 de octubre de 1919, sufrió una crisis grave de uremia y ya le fue difícil levantarse de la cama. Las últimas salidas habían sido el 19 de enero, para la inauguración de su estatua labrada por Victorio Macho en el Parque del Retiro, y el 22 de agosto, que dio un paseo en coche.

### III

Al llegar a este momento nos preguntamos. ¿Por qué esta mala evolución de la operación de sus cataratas? ¿La causa fue un proceso de arteriosclerosis general con afectación vascular del ojo? ¿Cuál fue realmente la causa de su ceguera?

Gregorio Marañón fue su médico de cabecera y quien mejor conocía a don Benito. Fue una gran lástima que Marañón no escribiese ese libro sobre Galdós que sólo él hubiera podido hacer dándonos datos seguros<sup>30</sup>. Ciertamente escribió unas 30 páginas sobre la vida de Galdós en su obra *Elogio y nostalgia de Toledo*, pero no es una patografía. También el archivo con las historias clínicas del profesor M. Márquez se perdió durante la guerra civil española de 1936-39.

Pienso que Galdós padecía sífilis terciaria (o tardía) manifestada por neurosífilis tabética y sífilis ocular, que fue la causa de su ceguera, y, además, arterioloesclerosis con nefrosclerosis e hipertensión.

Los datos epidemiológicos del siglo XIX indican la gran prevalencia de la sífilis. A comienzos del siglo XX la prevalencia era alrededor del 15 % en la población europea. La tabes dorsal en el siglo XIX y principios del XX fue una de las enfermedades más importantes y frecuentes del sistema nervioso. Recordemos que contrajeron la sífilis Lord Byron, Charles Baudelaire, Feodor Dostoyevski, Lev Tolstoi, Gustave Flaubert, Oscar Wilde, Marie-Henri Beyle Stendhal, James Joyce, Friedrich Nietzsche, Heinrich Heine, Edgard Allan Poe, entre otros muchos. La escritora Deborah Hayden<sup>31</sup>

<sup>30</sup> Mariano Gómez-Santos: *Gregorio Marañón*. Plaza & Janés editores, S.A. Barcelona, 2001.

<sup>31</sup> Deborah Hayden: *Sífilis: genialidad, locura y misterios de la sífilis*. Perseus Publishing, 2003.



sostiene en su libro *Pox: Genius, Madness, and the Mysteries of Syphili*, que detrás de las peculiares personalidades de muchas figuras de la historia se encuentra un trastorno cuyo nombre se evitaba nombrar. Se consideraba un mal innombrable, el estigma vergonzante que dejan en el cuerpo los placeres carnales. Pero también muchos creían que ser sifilítico era un sello de genio y creatividad. Esto explica que Guy de Maupassant gritara eufórico al conocer que tenía sífilis: «¡Ahora ya sé que soy un genio!».

Señalé antes que pensaba que Pérez Galdós padeció neurosífilis<sup>32, 33, 34 y 35</sup>. Me apoyo en la sintomatología que hemos recordado a lo largo de mi exposición y también en la revisión biográfica, que afirma que Galdós padeció una enfermedad conocida como reblandecimiento medular o mielomalacia o tabes dorsal. Asimismo, en el momento de su muerte, estaban su hija María y su esposo Juan Verde, Rafaela González, José Hurtado de Mendoza, Rafael de Mesa y Victoriano Moreno, y publica *El Figaro* del mismo día (4 de enero de 1920) que, un familiar al preguntarle por la causa de la muerte, dijo que no era sólo la arteriosclerosis, sino un reblandecimiento medular. Curiosamente esta enfermedad Galdós la había descrito en su novela *Lo prohibido* donde cuenta la vida licenciosa de un solterón.

Por otro lado, disponemos de la aportación del Dr. F. Javier Cortezo-Collantes que afirma que el profesor G. Marañón, como hemos descrito, diagnosticó una iritis, es decir, una inflamación del iris del ojo que, según Marañón, en aquella época su causa más frecuente era la sífilis.

Los neurosifilíticos tienen unas características muy típicas. Son individuos maduros, de aspecto sano, con cefaleas, trastornos del sueño y del carácter, y expresión facial sombría que, con los otros síntomas que hemos descrito, orientan rápidamente al clínico experto. El diagnóstico exacto se funda, según Marañón, en cuatro datos importantes: antecedentes sifilíticos; sintomatología clínica típica; reacciones serológicas y del líquido cefalorraquídeo positivas; y buen efecto del tratamiento antisifilítico. Pero no siempre, ni mucho menos, se presentan estos cuatro factores. Suele faltar, sobre todo, el primero en sujetos ignorantes de su sífilis, y el tercero, al existir sífilis nerviosa con reacciones serológicas y del líquido cefalorraquídeo negativas.

Hay que tener en cuenta que, fundamentalmente, el diagnóstico se hacía en esa época –siglo XIX y principios del XX– principalmente a través de la clínica. Es la épo-

<sup>32</sup> J. Dejerine: Professeur de Clinique des Maladies du Système Nerveux à la Faculté de Médecine de Paris. *Sémiologie des Affections du Système Nerveux*, 1914.

<sup>33</sup> P. Farreras Valentí, Ciril Rozman: *Medicina Interna*. Editorial Marín, S. A., pp. 196-202. Barcelona, 1978.

<sup>34</sup> Gregorio MARAÑÓN: *Neurosífilis* (pp. 660-663), *Semiología del reblandecimiento cerebral* (pp. 691-693), *Semiología del iris* (pp. 758-759) En: *Manual de Diagnóstico Etiológico*. Espasa-Calpe, S. A., 1974.

<sup>35</sup> Gregorio Marañón, Alfonso Balcells: *Diccionario Espasa. Síntomas y Síndromes. Manual de diagnóstico etiológico*. 15ª edición, septiembre 2002. Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 2002.



ca de los grandes clínicos. Por otra parte, en las últimas dos décadas de la enfermedad de Galdós aparecen unos adelantos que sirven para apoyar el diagnóstico de su enfermedad. En 1909 Marañón publica el artículo «La reacción de Wassermann», método que tres años antes Wassermann-Neisser y Bruck habían descrito para detectar anticuerpos en el suero de los enfermos de sífilis. En 1910, Gregorio Marañón realiza su viaje de estudios a Francfort (Alemania) y a su regreso publica el libro *Quimioterapia Moderna*. El 4 de abril, en el Congreso de Medicina Interna, de Wiesbaden, el bacteriólogo alemán Paul Ehrlich, conocido por sus estudios sobre el sistema inmune y por su método para el tratamiento de la sífilis, anunció el éxito del 606 (modificación del *Atoxil*), que se comercializó con el nombre de Salvarsan. Marañón volvió a España portador del precioso polvo amarillo (Salvarsan) que aún no se vendía y del que la humanidad esperaba milagros en el tratamiento de enfermedades infecciosas como la viruela, tifus exantemático, tuberculosis, difteria y la sífilis. Y en mayo de 1911, Gregorio Marañón obtiene una plaza por oposición en el Hospital General de Madrid donde trabaja en las salas de enfermedades infecciosas. Lógicamente, dado el cariño que Marañón sentía hacia don Benito, Galdós sería tratado de preferencia con esta medicación.

Como hemos dicho, don Benito nunca consintió que nadie censurase al Dr. Márquez. Don Benito, como afirmó Marañón, además de ser una persona bondadosa, era un hombre educado. El Dr. Manuel Márquez asistía a la clínica Allgemeinen Krankenhaus, en Viena, centro de peregrinación de los oculistas del mundo que acudían atraídos por las valiosas enseñanzas del profesor Fuchs. El juicio que se hizo del resultado de las operaciones de cataratas y los comentarios adversos impulsaron al catedrático de Oftalmología Dr. Manuel Márquez a invitar al profesor Fuchs, a disertar en la Real Academia de Medicina sobre la tabes dorsal. El profesor Fuchs en la conferencia «Relaciones entre el ojo y la tabes», dada en la Real Academia Nacional de Medicina (Madrid) el 24 de febrero de 1920, afirmó que la conducta diagnóstica ante una tabes requiere, en todos los casos, «*además de un examen cuidadoso general del enfermo*», realizar el «*examen de la sangre y del líquido intrarraquídeo según el método de Wassermann*». Es lógico pensar que el Dr. Márquez, buen discípulo del profesor Fuchs, siguió meticulosamente el protocolo diagnóstico de aquella época. No disponemos de los exámenes complementarios realizados a don Benito, porque, como he verificado, todas las historias clínicas de la consulta del Dr. Marañón se destruyeron para guardar la confidencialidad.

El 1 de enero de 1920 apareció en *El País* una noticia sobre la evolución de la enfermedad de don Benito. «*Galdós está enfermo. Vive sin poder abandonar el lecho desde*

<sup>36</sup> Yolanda Arencibia: «Electra dentro del universo creador de Galdós». En: *Electra de Pérez Galdós, cien años de un estreno*. Cabildo de Gran Canaria, 2001.

<sup>37</sup> M<sup>a</sup> del Padro ESCOBAR Bonilla: *Galdós o el Arte de Narrar*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2000.



*el mes de agosto. El médico, señor Marañón, prohíbe que le visite gente que no sea la habitual en servirle y cuidarle. Su sobrino don José Hurtado de Mendoza, que le cuida como cuidó a su madre, hermana del tío Benito, evita en lo posible toda impresión desagradable o excesiva por la emoción. Aún ignora Galdós que falleció su amigo el doctor Tolosa Latour. No sabrá que ha fallecido otro de sus buenos amigos, Estrañi. No sabe que Benavente llevó al teatro su Audaz...»<sup>38</sup>.*

El día siguiente, 2 de enero, no obstante administrársele el tratamiento para combatir la hipertensión arterial, una grave subida de ésta puso en peligro la vida de don Benito. Pero la aparición de una hemorragia intestinal mejoró los síntomas hipertensivos. El grave estado del enfermo, los problemas para alimentarle y el rápido aumento de la uremia iban a precipitar el desenlace final. Y así el día 3 se agravó la situación clínica derivada de la alteración e insuficiencia crónica de las funciones excretora y reguladora renal (uremia) surgiendo una grave insuficiencia cardíaca.

En la madrugada del domingo 4 de enero de 1920, aproximadamente a las tres y media, un grito angustioso rompió el silencio de la casa. Los familiares corrieron al lado de la cama de don Benito, que intentaba incorporarse y que sufriendo ahogo se llevó las manos a su garganta. Poco después su cabeza caía sobre la almohada y se le vio morir plácidamente, de modo casi imperceptible.

Finalmente, recordemos que Galdós falleció en su domicilio de la calle de Hilarión Eslava, 7. Marañón, su médico de cabecera, había luchado denodadamente con un proceso urémico y la hipertensión arterial que, en diferentes momentos, había puesto en peligro la vida del ilustre escritor. El Dr. Gregorio Marañón había permanecido a la cabecera de la cama de don Benito interminables noches tratando sabiamente lo que conoce que tiene un pronóstico fatal. Cuando don Benito muere embalsama el cadáver y se compromete con presteza periodística a escribir su recuerdo. Así aparece «Galdós, íntimo» publicado en *El Liberal*, de Madrid, el día 5 de enero.

Victorio Macho hizo un dibujo de don Benito del que Marañón, al verlo terminado, dijo que hasta la oreja que Victorio Macho había dibujado ya estaba fría. El cadáver fue envuelto con la mortaja y la capilla ardiente se colocó en la habitación de don Benito cubierto con la bandera nacional y más tarde su cuerpo fue conducido al Patio de Cristales del Ayuntamiento de Madrid. Ese mismo día, don Natalio Rivas, ministro de Instrucción Pública, puso a la firma a don Alfonso XIII un Real Decreto en que se disponían los honores. El entierro fue costado por el Estado y acompañado por una representación de las reales academias, universidades, Senado, Ateneo y demás centros de enseñanza y de cultura, así como por la Asociación de la Prensa y de Autores, y con una gran afluencia de madrileños. El cadáver fue inhumado en el cementerio de la

<sup>38</sup> Pablo Beltrán de Heredia: «España en la muerte de Galdós». En: *Benito Pérez Galdós*. Edición de DOUGLAS M. ROGERS.



Almudena en una tumba de granito de dos cuerpos, oculta entre árboles, y que sobresale del suelo un poco más de medio metro.

Como dijo Tomás Morales en «Las Rosas de Hércules» en 1919 «[...] *abuelo glorioso [...] vais marchando con la sombra auestas como una pesada cruz...*». Con este estudio he querido descorrer la cortina que ocultaba la causa de la ceguera de Benito Pérez Galdós y aportar claridad. Así, he querido honrar también al mayor novelista español junto con Miguel de Cervantes.



# HOMENAJE DE EMILIA PARDO BAZÁN A BENITO PÉREZ GALDÓS Y A DON JUAN VALERA

MARISA SOTELO VÁZQUEZ

*Universitat de Barcelona*

**E**n los últimos artículos que salieron de la pluma de Emilia Pardo Bazán para el diario *ABC* de Madrid desde 1918 a 1921, sobresalen entre otras múltiples cuestiones de actualidad, cultura, usos, costumbres y modas que atraían su curiosidad universal, los dos artículos de homenaje. El móvil que lleva a la ilustre escritora a emborronar unas cuantas líneas no es otro que evocar el perfil humano y reconocer los méritos literarios de dos escritores amigos: Galdós y Valera, a los que desde bastantes años atrás venía dedicando atención en su tarea crítica.

Se trata de los artículos que se reproducen al final de esta presentación, recogidos por primera vez en libro en Emilia Pardo Bazán, *Un poco de crítica. Artículos en el ABC (1918-1921)* (ed. Marisa Sotelo Vázquez), Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006. El primero, «Estatua en vida», dedicado a su siempre admirado y querido don Benito, publicado el 27 de enero de 1919, y, el segundo, titulado «Aprendiz de helenista», del 13 de mayo de 1921, que se convertirá en póstumo, pues la autora fallece el día 12 de mayo. Ese día, *ABC* se ocupaba en portada de la necrológica de doña Emilia, por entonces una de sus más prestigiosas colaboradoras, y a continuación publicaba su último artículo con un breve preámbulo indicativo: «Artículo póstumo de la Condesa de Pardo Bazán. Nos honramos publicando el último artículo escrito por nuestra insigne colaboradora, quien al escribirlo hace muy pocos días, no pudo imaginar que sería su obra póstuma».

Como la generosidad entre los escritores es poco frecuente, y como además en el caso de la autora marinedina se ha insistido muchas veces en su afán de protagonismo, en su talante polemista, mientras que, por el contrario, muy pocas se reconoce su generosidad o la atención que prestó a sus amigos a lo largo de su producción literaria, conviene resaltar la importancia de estos dos trabajos, que permiten comprobar la admiración y el respeto que impregnaban dichas relaciones. Generosidad y



admiración siempre presentes en sus trabajos de crítica literaria, aunque las relaciones humanas entre ellos no siempre fueron fáciles, pues a la mayoría de los escritores les incomodaba la presencia femenina en el terreno de las letras, en el mundo de las ideas, sobre todo, si se disponía de una plataforma de difusión tan importante como era la prensa diaria.

No obstante, doña Emilia supo pasar por alto aquellas pequeñas mezquindades y, ya en la madurez, con la serena distancia que otorga el tiempo vivido, evoca con afecto teñido de nostalgia la personalidad de ambos autores. No era la primera vez que doña Emilia dedicaba algún trabajo a Galdós. Se había interesado por él muy tempranamente en las prensas de la *Revista de Galicia* (1880) y en la *Revista Europea* (1881), tras descubrir casualmente, mientras paseaba por la Rúa Nova de Santiago, sus *Episodios Nacionales* en el escaparate de una librería. Se ocupará también de sus novelas hasta *La desheredada* en *La cuestión palpitante* y sobre sus últimas novelas, *Tristana* y *Ángel Guerra*, así como sobre su producción dramática, en varios artículos del *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1893). Sin embargo, «Estatua en vida», que enlaza con otro titulado «El gabinete de Galdós» (*NTC*, agosto, 1891), no pretende reseñar ninguna obra, sino sencillamente sumarse al homenaje que se rendía al autor de *Fortunata* con motivo de erigirle una estatua en Madrid.

La autora coruñesa no asiste en persona a la colocación del monumento, pero se suma al homenaje desde su sección habitual «Un poco de crítica» del *ABC*. Los dos autores están ya en el último tramo de sus vidas. Galdós morirá en 1920 y un año después doña Emilia. No obstante, por el afecto y respeto que se desprende de sus palabras, parece evidente que la condesa conservaba vivo el recuerdo de la relación que empezó siendo literaria y derivó hacia un breve pero apasionado idilio allá por los años noventa y del que da testimonio su correspondencia. Desde esa afectividad de la que todavía quedan vivos rescoldos doña Emilia se refiere certeramente a Galdós como «el novelista del siglo», así como en otras ocasiones le había llamado también el «Dickens español», y alaba la iniciativa de la asociación de prensa madrileña de dedicarle una estatua en vida, en un país como el nuestro tan proclive a homenajear sólo a los muertos.

La valoración que hace doña Emilia de la trayectoria galdosiana es altamente positiva, destacando el españolismo medular que vertebró todas sus obras y que se acentúa tras la crisis del 98. De ahí, que en este último artículo subraye su vertiente regeneracionista política en sentido auténtico, casi intrahistórico, al defender el ejercicio de la política como magisterio de ideas, como trabajo constante y silencioso, que es finalmente, a su juicio, lo único efectivo:

Por suerte, Galdós se convenció de que no había nacido para la política vulgar y al uso, sino para aquella más alta, que consiste en engrandecer a la Patria con el trabajo y la obra. No se elabora esta política en plazuelas, ni en tumultuosas reuniones, ni en antecámaras de ministerios, ni



en pasillos y escaños de las Cámaras, sino en el retiro del gabinete, en la amante contemplación de la verdad y la belleza, en el surgidero sosegado de los ideales. Sólo este género de política, a largo plazo y efectividad segura, es digna de un artista excelso, de un singular escritor como Galdós [Pardo Bazán, 1919].

Resulta evidente que para la autora de *Los Pazos de Ulloa*, desde postulados críticos netamente tainianos, su amigo Galdós representaba como Cervantes y mejor que ningún otro escritor de su siglo la esencia del carácter nacional y sus obras de observador prendado de la vida callejera contenían, artísticamente presentadas, las señas de identidad de la cultura nacional:

Es el novelista que más España ha puesto en sus ficciones; el que ha profundizado nuestra psicología y limpiado con amor reverente los artísticos hierros tomados de orín de las tradiciones nacionales. Bástale para inmortalizar su memoria, porque se buscase a España en él, cuando se aprenda a estimar la originalidad y espontaneidad que la distingue entre todas las naciones, y que Galdós supo mostrar de realce [Pardo Bazán, 1919].

Un caso bien distinto es la relación de doña Emilia con don Juan Valera, a quien dedicaría su último artículo titulado «Aprendiz de helenista», en alusión a uno de los primeros seudónimos que utilizó el autor en sus tareas de traductor de griego. En la relación entre doña Emilia y Valera, que data de los años de la polémica en torno a la difusión del naturalismo en España, es necesario hacer una distinción. Doña Emilia admiró siempre el talento y la originalidad de Valera como novelista. Precisamente la primera novela española contemporánea que leyó la autora fue *Pepita Jiménez*, y desde entonces no varió su concepto sobre el extraordinario novelista psicólogo al que no duda en poner a la altura de Stendhal. Sin embargo, no admiraba en el mismo grado al crítico literario, pues, aunque de acuerdo con él en que la aspiración máxima del arte debía ser la consecución de la belleza, le distanciaba la manera que ambos tenían de acercarse a la realidad.

Es sobradamente conocida la polémica en torno al naturalismo y las posiciones diametralmente opuestas de ambos frente a la estética francesa. Además, esta distancia se mantendrá a lo largo de la trayectoria literaria de ambos, pues si bien doña Emilia evoluciona desde el realismo y naturalismo de los años ochenta, con una clara inflexión espiritualista a partir del 87, que cristalizará en sus conferencias sobre la Revolución y la novela en Rusia, para pasar después a una preocupación cada vez mayor por el psicologismo en la línea de los postulados de Paul Bourget y su inclinación hacia el modernismo y decadentismo finisecular, Valera, sin embargo, se mantiene desde el principio fiel a los mismos planteamientos estéticos.

Y en cuanto a la relación humana cabe señalar que, aunque en algunos momentos no fuese todo lo cordial que cabría esperar, en el fondo, más allá de posicionamientos



ideológicos enfrentados en cuestiones como la entrada de las mujeres en la Academia, cuestión por la que luchó tenazmente doña Emilia y se encontró siempre con la oposición férrea de don Juan, se admiraban y se respetaban mutuamente. Doña Emilia admiraba la pulcritud y elegancia de su estilo, su capacidad de penetración psicológica, reconocía su autoridad indiscutible en las disciplinas clásicas, sin renunciar por ello a su españolismo.

Conviene declarar que su clasicismo, aunque de igual origen que el de Luzán o un Moratín padre, muestra siempre una condición que basta a diferenciarle totalmente de sus predecesores: don Juan es un humanista y un pagano, su ideal es Grecia, no Francia. Esto le imprime un sello especial, que produce a cada momento brotes de españolismo y hasta de localismo andaluz [Pardo Bazán, 1921].

El clasicismo de Valera había sido motivo de un estudio detenido por parte de Emilia Pardo Bazán en artículos publicados en *La Lectura* (1906), escritos bajo la impronta de la muerte del autor, y recogidos posteriormente en su libro *Retratos y Apuntes literarios* (1908). En todos ellos señala de forma recurrente los mismos rasgos, su carácter de clásico, que hacían de él un hombre fuera de su tiempo, un clásico, en parte, afín a la sensibilidad renacentista por su espléndida formación humanística y, en parte también, con un fisonomía mental propia de los enciclopedistas dieciochescos por su extraordinario bagaje cultural. Por su lado, Valera, aunque en más de una ocasión es arbitrario o malicioso en sus juicios sobre la autora coruñesa, siempre finalmente acaba por reconocer su innegable talento. La correspondencia de Valera en curso de publicación arroja luz sobre algunos aspectos de estas complejas relaciones literarias, tal como se patentiza en este largo comentario dirigido a Menéndez Pelayo, a propósito de *Doña Milagros*, la primera novela del ciclo de «Adán y Eva», publicada en 1894, cuando doña Emilia era asidua colaboradora de *La España Moderna*, la prestigiosa revista dirigida por su amigo Lázaro Galdiano:

Hasta ahora no he leído más del primer número de la nueva y reformada *España Moderna* que la novela de doña Emilia Pardo Bazán, de la que mucho me he maravillado. El diablo de la mujer tiene singular y muy raro talento; su espíritu es una máquina fotográfica que afea las cosas en vez de hermopearlas. Aquello es la verdad, pero ¿qué verdad? Lo soez, lo vulgar, lo villano y lo sucio, no superficial y alegremente pintado para hacer reír, sino pintado con delectación morosa y dispuesto de manera que se combine con lo trágico y lo pesimista. Y con todo, la novela interesa y no se suelta hasta que se lee. Creo (dentro de esta perversión del gusto, del sentido moral y de la teodicea) que doña Emilia es toda una novelista [Menéndez Pelayo 1986:393-4].



Como se desprende del fragmento epistolar citado –casi siempre estos comentarios maliciosos se hacían de forma privada, a través de la correspondencia–, a pesar de la evidente disparidad de gustos e, incluso, la sensibilidad artística de ambos y el visceral antifeminismo del autor de *Pepita Jiménez*, se ve obligado a reconocer los méritos de doña Emilia como novelista, así como el singular y raro talento de ese «diablo de mujer». Radical antifeminismo que doña Emilia le recriminará en más de una ocasión con frases tan gráficas como: « [Don Juan] era semita puro y le sentaría bien el jaique y al cinto la gumía», y añade no sin cierta ironía: «creía tal vez, como buen pagano, que las líneas y los contornos del cuerpo condicionaban irremisiblemente el espíritu» [Pardo Bazán, 1921].

Pero, más allá de las puyas, las discrepancias e incluso de los enfrenamientos por cuestiones estéticas, prevalece la admiración y el afecto de la autora gallega para con el novelista cordobés. Desde aquella generosidad y afecto deben ser leídas las palabras con que la condesa de Pardo Bazán evoca la tertulia de la Cuesta de Santo Domingo, en casa del autor de *Pepita Jiménez*, cuando una galopante ceguera le impedía leer y, sin embargo, con exquisita elegancia y resignado estoicismo seguía con curiosidad las conversaciones de sus contertulios:

Yo le escuchaba con encanto, a la luz de su mente me parecía ver todo más claro y como de realce. Este goce de la conversación es de los que van desapareciendo en la infausta época presente, y yo procuré no desperdiciarlo, acudí siempre que me era posible a la reducida tertulia de la Cuesta de Santo Domingo, donde ni se murmuraba, ni se cotorreaba de política, pero donde casi nos arañábamos a propósito de un libro, de un verso, de un drama reciente. Al empezar la sesión, D. Juan aparecía recostado en su poltrona, caída la cabeza sobre el pecho, en postura de fatiga. Apenas se iniciaba la polémica, iba reanimándose: enderezaba el cuello, prestaba atención, intervenía. Poco a poco se galvanizaba; la sonrisa jugaba su semblante de amplios rasgos; se apasionaba, alzaba la voz, se levantaba, andaba a largos trancos por el aposento; a veces se indignaba sin perder nunca el compás de la buena educación. Y esto sucedía cuando ya no tenían vista sus ojos.

La resignación con que le vi sufrir la ceguera me impresionaba: le llamaré, más que resignación, estoicismo. Don Juan, hombre de sociedad, refinado a su hora, tenía el fondo estoico de la gente ibera. Nunca le oí quejarse; nunca buscó la conmiseración de los demás. Ni la vista, ni creo que la vida, tembló perder. Cuando escribió su discurso postrero, y se lo alabaron murmuró serenamente: «Muy bueno será; pero huele a apoplejía». Y, en efecto, muy poco tardó en fulminarle el mal andaluz. [Pardo Bazán, 1921].

Basta con estas breves calas espigadas de los artículos mencionados al principio de este trabajo para certificar la actitud de lúcida discrepancia, pero siempre generosa, de doña Emilia con sus contemporáneos.



«ESTATUA EN VIDA»  
 ABC, (27-I-1919).

El buen sentido va imponiéndose en algunas materias, ya que en cambio se ha perdido del todo en otras. Y el buen sentido, de un papirotazo ha echado a rodar al desván de las preocupaciones hereditarias (que diría Heriberto Spencer) aquella idea especiosa de que se debe esperar a la hora o al siglo de la muerte de un personaje para consagrarle un recuerdo en bronce, piedra o mármol.

Los romanos pensaban tan diferentemente, que era siempre en vida cuando dedicaban estatuas y hasta aras y templos a los Césares y a las Augustas. Los tuvo la Divina Faustina, y no digamos nada del dorado coloso que le erigieron a Enoberbo Nerón no lejos del Coliseo. En esta imagen votiva, Nerón aparecía en figura de Apolo, en desnudez atlética, aureolada la sien de rayos solares.

Se me dirá que estos ejemplos no favorecen a mi tesis, que muchas de aquellas efigies fueron derrocadas de sus pedestales, y la de Nerón, fundida para moneda. Aun en el momento presente sabemos de estatuas venidas al suelo, y recordamos cómo de la columnata Vêndome cayó la imagen napoleónica. ¿Qué quieren decir tales hechos? Que estatuas y monumentos habían sido elevados al poder, a los dueños del mundo en un instante dado.

En honor del género humano, debe confesarse que las estatuas de artistas, escritores, poetas, inventores, sabios, que fueron gente más bien modesta, que no ejercieron poder material, que no intervinieron en las luchas políticas, han obtenido el respeto de todo el mundo excepto, bien entendido, el de una granada o un obús, que ya es caso de fuerza mayor. Y como el homenaje no se tributaba a su fuerza violenta, sino a las irradiaciones de su espíritu, no cabía error en ello, ni protesta de la posteridad.

Hubiese sido más que simpleza esperar a que D. Benito Pérez Galdós desapareciese de este mundo, antes de rendir tributo a su pluma genial. Si como es tan obvio se le proporcionó con la estatua una alegría, dos veces lo celebramos sus admiradores. Triste sería no poder depositar la rama del laurel sino en un sepulcro, y más triste que por el olvido que sobreviene sin causa ni razón muy a menudo para las obras más altas, este deber de justicia con el autor de los *Episodios Nacionales* quedase incumplido hasta sabe Dios cuándo, y lo retrasase el avance de la ola turbia del beocismo y la proscripción del arte y la literatura.

Hubo un momento en que Galdós pareció dejado de la mano de las Musas. Hora fatal aquella en que el magnate literario se convirtió en maniquí político. Y digo maniquí, porque estoy convencida, y lo estuvo la mayoría también, de que Galdós, en el fondo, no solamente era indiferente a tal política circunstancial, sino que no presentaba ninguna de las señales características de las agrupaciones en que militaba aparentemente; iba a escribir automáticamente.

Quien haga un análisis, por somero que sea, de esa obra, por tantos estilos asombrosa, de fecundidad y de cordialidad humana, notará, sin ningún esfuerzo, en las creaciones de Galdós, no sólo en los *Episodios*, sino en todo el conjunto de sus novelas sueltas y de su dramaturgia, el



rebotar incesante y fervoroso de la devoción a España, de la compenetración más estrecha con el alma ibérica, de un interés piadoso y reverente por las antiguas grandezas y los sentires genuinos, que sabe descubrir y reflejar por medio de un arte sencillo y franco, invariable desde sus primeras producciones hasta las últimas, pues D. Benito no se adscribió a escuelas ni a sistemas y creó sus fábulas con la naturalidad más graciosa y absoluta. Tal vez únicamente en el momento en que *Electra* le hizo correr el peligro de convertirse en propagandista a lo Michelet, trascendió a su estilo la peculiar afectación de los mítines y de la oratoria del club. Pero fue breve crisis.

Aun en tal ocasión no era difícil discernir en Galdós el estímulo que le guiaba. No era el revolucionario profesional: en su mentalidad no cabía tal conformación. Era meramente un patriota ulcerado por las desgracias de España, dolido amargamente por el derrumbamiento que suponía la pérdida de las colonias, y que sentía en torno suyo el indiferentismo glacial hacia muchas cosas íntimas y vivas, o que debieran estarlo, y en que generaciones torpes y frívolas no reparaban siquiera. Todos sufrimos entonces, en el fatídico año de 1898, esa misma decepción dolorosa, y el día en que se supo en Madrid la hecatombe de la escuadra, un grupo de inconscientes me preguntó por qué tenía los ojos como de llorar y si se me había muerto algún pariente; a lo cual respondí que se me había muerto el mismo pariente que a ellos... A Galdós también se le había muerto España, y de llorarla a querer vengarla no iba el canto de un duro. El error estaba quizá en el cálculo de quienes debían ser responsables del desastre. Una vez más sería preciso acordarse del famoso cuento del meco, favorito de mi paisano D. Eugenio Montero: «¡Matámoslo todos!».

Por suerte, Galdós se convenció de que no había nacido para la política vulgar y al uso, sino para aquella más alta, que consiste en engrandecer a la Patria con el trabajo y la obra. No se elabora esta política en plazuelas, ni en tumultuosas reuniones, ni en antecámaras de ministerios, ni en pasillos y escaños de las Cámaras, sino en el retiro del gabinete, en la amante contemplación de la verdad y la belleza, en el surgidero sosegado de los ideales. Sólo este género de política, a largo plazo y efectividad segura, es digna de un artista excelso, de un singular escritor como Galdós. Lo otro debe borrarse de la cuenta, en el estudio sereno que merece tan relevante figura.

Galdós debiera reunir las admiraciones unánimes, y si alguna discrepancia pudo encontrar, hay que achacarlo al desacierto de su etapa política. Los periódicos, al dar cuenta de la inauguración de la estatua, dicen que fue como en familia, y recogen la frase de Francos Rodríguez: «En cualquier otra gran ciudad de Europa habrían acudido doscientas mil almas a honrar a un hombre como Galdós». Es verdad, y verdad también que, como observó un cronista, somos aquí insensibles a las tiernas y desinteresadas devociones estéticas. Si no fuese tan prosaica la observación, diría que aquí llueven regalos de Navidad en la casa de cualquier cacique de aldea, y a buen seguro que reciba Galdós, tan español, ni el españolísimo obsequio de un pavo y una caja de mazapán. En París, los escaparates de las librerías están llenos de retratos de los escritores, que el público compra, y aquí es al mismo escritor a quien un desconocido le pide su retrato, como si le dijese: «Págate tú la gloria, que para eso la disfrutas». Y no es sólo su re-



trato, sino sus libros, y hasta la tela de su día, pareciendo extrañísimo que el escritor no esté dispuesto a «dar hora» al primero que llega, y a escucharle y aun a servirle. Hay quien toma a un escritor, sin más ni más, por agente de colocaciones.

No recibí invitación para asistir a la inauguración de la estatua del insigne; no sabía de qué género era la ceremonia, ni si en ella estarían representadas, además del Ayuntamiento, otras muchas entidades y corporaciones, que me parecían indicadas para prestar su concurso. En esta duda, preferí abstenerme de gestionar que me invitasen, por temor a no significar nada allí sólo, con un poco de ambición, pudiera figurarme que simbolizaba parte de esa literatura que triunfa al triunfar el autor de tantas páginas de oro nativo. Cuando he visto que no todos los que convendría que estuviesen estaban, sentí hallarme incluida en el número de los ausentes. No suelo asistir a demostraciones ni a solemnidades literarias, porque roban tiempo, y a mí me falta para todo; sin embargo, en esta contingencia hubiese hecho una excepción. Ya que no tuve la satisfacción íntima de presenciar la apoteosis del patriarca, me uno a ella desde aquí. Me hubiese recordado esta apoteosis las épocas de aurora en que, en Santiago de Compostela, unos cuantos entusiastas asaltábamos la librería para obtener el ejemplar del último Episodio que acabábamos de entrever al través del cristal, con su llamativa cubierta roja y gualda. Y esos brillantes colores de nuestra bandera tiñeron constantemente la producción de Galdós. Es el novelista que más España ha puesto en sus ficciones; el que ha profundizado nuestra psicología y limpiado con amor reverente los artísticos hierros tomados de orín de las tradiciones nacionales. Bástale para inmortalizar su memoria, porque se buscase a España en él, cuando se aprenda a estimular la originalidad y espontaneidad que la distinguen entre todas las naciones, y que Galdós supo mostrar de realce.

### «APRENDIZ DE HELENISTA»

*ABC*, (13-V-1921).

Artículo póstumo de la Condesa de Pardo Bazán.

Nos honramos publicando el último artículo escrito por nuestra insigne colaboradora, quien al escribirlo hace muy pocos días no pudo imaginar que sería su obra póstuma.

Ya que por el propósito de erigirle otro monumento en Madrid (el primero álzase en Cabra, villa natal de D. Juan Valera) ha venido a ser de actualidad el autor de *Pepita Jiménez*, recordémosle, sin entrar en el análisis detenido de sus obras, aquí imposible.

Ha sido calificado D. Juan Valera de «clásico» y de «clasicista», que no es lo mismo. Como todo el que maneja y domina un idioma enriqueciéndolo, D. Juan Valera puede pretender justamente que se le llame «un clásico» del habla; y por la misma razón debemos considerar clásicos no únicamente a los del siglo de oro, sino hasta los románticos y naturalistas de antes y



después de D. Juan, porque entre ellos abundan los que prestaron servicios a nuestra lengua; y nadie en tal concepto más clásico que Zorrilla, con su trova y su española capa.

Sería muy difícil calcular la cuantía de méritos que, como hablistas, han contraído los escritores que precedieron y siguieron a D. Juan Valera o fueron sus contemporáneos. Unos han sostenido la retórica tradicional, han cultivado el arcaísmo tan de moda hacia 1880; otros han renovado los estilos y los procedimientos, dando al idioma libertad, soltura, variedad, flexibilidad, insinuación sutil, colorido, gracia popular, ¡tantas y tantas cualidades que rara vez se hallarán reunidas en un escritor! No debemos reconocer a un clásico solamente en que retrocede hacia los surgideros del estilismo, y no en quien, al filo de la corriente, baña en los remansos claros de lo actual.

Clasicista si lo fue D. Juan Valera, y mientras el romanticismo efervescencia, y después, cuando el realismo naturalista dominó en bastantes géneros literarios, puede asegurarse que se mantuvo D. Juan en la misma posición de espíritu contra ambos movimientos, apareciendo como superviviente del siglo XVII, que, desde el advenimiento de la dinastía francesa, fue clásico, y sufrió una desviación bien conocida, teniendo que transcurrir más de una centuria y desarrollarse graves acontecimientos para reintegrar a España en sus verdaderas tendencias el romanticismo y el realismo. Esta misma dualidad que había de observarse en las letras (afrancesadas hasta en los románticos más extremos), pudo existir en D. Juan Valera; pero conviene declarar que su clasicismo aunque de igual origen que el de un Luzán o un Moratín padre, muestra siempre una condición que basta a diferenciarle totalmente de sus predecesores: D. Juan es un humanista y un pagano; su ideal es Grecia, no Francia. Esto le imprime un sello especial, que produce a cada momento brotes de españolismo y hasta de localismo andaluz.

Algo, no obstante, de lo más esencialmente hispánico había sido arrancado de aquel alma; algo cuya falta fue notándose más según avanzaban los años. Para darse cuenta de la formación mental y psíquica de don Juan Valera, que es un heleno a lo Andrés Chenier, aunque le falte el fanatismo político, importa recordar lo que precedió, y darse cuenta de que no influyó en él ni el renacimiento sentimental y religioso que va envuelto en el romanticismo, ni siquiera la pasión revolucionaria y regeneradora de afrancesados como Lassa y cabezas calientes como Espronceda. Valera, que llega más tarde, ha visto la esterilidad de las luchas políticas. Gusta de la belleza y de la sabiduría. Lo demás, «chirimbolos». Figura entre los liberales, como pudieran haberle afiliado entre los «moderados», a imitación de Campoamor.

Pudiera llamársele a D. Juan el último clasicista, sino el último humanista. Su cultura tenía ese carácter, más señalado por lo mismo que hoy los estudios de humanidades no se practican o se practican bien poco. Lo primero que yo leí de D. Juan fue una traducción directa del griego, «por un aprendiz de helenista» rezaba modestamente la portada. Me pareció una égloga encantadora, adaptada por un enamorado de la antigüedad eternamente joven; un idilio de la Antología, extendido a novela. Lo preferí al de Amyot, que no perdona crudeza original. Y más tarde, *Pepita Jiménez* vino a confirmar mi impresión gratísima: desde el primer momento, Valera se colocaba entre los mejores novelistas, al frente, con una fábula de



amor juvenil, que, mérito mayor aún, abría los horizontes españolistas de la mística y de la filosofía platónica, al través de la elegancia horaciana. Siendo Valera un admirador consciente de Goethe, había en *Pepita Jiménez* algo que recordaba el episodio de Fausto y Helena: el abrazo del paganismo al ideal cristiano. *Pepita Jiménez* fue la cumbre de la vida literaria de Valera. No volverán a estar nunca las estrellas para él, en tan feliz conjunción, aunque otras ficciones tan interesantes como *Doña Luz*, *Pasarse de listo*, *Morsamor*, vayan brotando de la infatigable pluma.

Hay algo que será preciso llamar inspiración y que engendra la obra maestra singular. El abate Prevost, que tantos libros dio a la Prensa, vive por uno: por la historia también amorosa y juvenil de Manón.

El dictado de «último humanista» pudiera disputárselo a Valera Menéndez y Pelayo. Coinciden ambos en algo que demuestra la fuerza de las circunstancias, esa sorda y pujante acción de lo externo, que tuerce, en tantos aspectos, la línea de la vida. No habían nacido Valera ni el ilustre montañés para vulgarizadores sino para las tareas pertinaces, calmosas, ahincadas de la erudición. Y, sin embargo, ¿cómo no incluir entre las labores de alta vulgarización, digámoslo así, la *Historia de las ideas estéticas*, y en otro terreno, el científico, la comenzada refundición de los *Heterodoxos*? Faena vulgarizadora fue la mayor parte de la crítica de D. Juan en las brillantes polémicas y en las impugnaciones donosas. Se engañaría quien supusiera que es fácil vulgarizar así. Los vulgares no saben cómo se vulgariza. Estos dos sabios, estos dos ingenios españoles, pudieron legarnos una historia de la literatura castellana digna de tal nombre, y acaso si Menéndez y Pelayo vive algunos años más la poseeríamos: yo no hablé con él una vez sola que no le recordase tal obligación, a la cual contestaba que los materiales iba allegándolos, en los prólogos a la Antología de poetas castellanos. Valera daba otras excusas: la falta de tiempo, la dificultad, en nuestra época, de empresas tan monumentales.

Así, la crítica de Valera bien puede afirmarse que, desde sus primeros estudios, no sufrió radical transformación. Últimamente era muy benigno, más por escepticismo que por otra cosa. Sobre todo con los escritores americanos.

Fue esta una de las razones por las cuales su conversación iba siendo aún más educadora que sus artículos. Don Juan, en la libertad de la confianza, hablaba con gracia y malicia erudita, con fuego cuando se discutían cuestiones estéticas, y si bien rara vez estábamos de acuerdo (véase el libro que publicó sobre *El nuevo arte de hacer novelas*), yo le escuchaba con encanto, a la luz de su mente me parecía ver todo más claro y como de realce. Este goce de la conversación es de los que van desapareciendo en la infausta época presente, y yo procuré no desperdiciarlo, acudí siempre que me era posible a la reducida tertulia de la Cuesta de Santo Domingo, donde ni se murmuraba, ni se cotorreaba de política, pero donde casi nos arañábamos a propósito de un libro, de un verso, de un drama reciente. Al empezar la sesión, D. Juan aparecía recostado en su poltrona, caída la cabeza sobre el pecho, en postura de fatiga. Apenas se iniciaba la polémica, iba reanimándose: enderezaba el cuello, prestaba atención, intervenía. Poco a poco se galvanizaba; la sonrisa jugaba su semblante de amplios rasgos; se apasionaba, alzaba la voz, se levantaba, andaba a largos trancos por el aposento; a veces



se indignaba sin perder nunca el compás de la buena educación. Y esto sucedía cuando ya no tenían vista sus ojos.

La resignación con que le vi sufrir la ceguera me impresionaba: le llamaré, más que resignación, estoicismo. Don Juan, hombre de sociedad, refinado a su hora, tenía el fondo estoico de la gente ibera. Nunca le oí quejarse; nunca buscó la conmiseración de los demás. Ni la vista, ni creo que la vida, tembló perder. Cuando escribió su discurso postrero, y se lo alabaron murmuró serenamente: «Muy bueno será; pero huele a apoplejía». Y, en efecto, muy poco tardó en fulminarle el mal.

Acaso fuese más cruel castigo la ceguera, pues tuvo tiempo de sentirlo y sufrirlo. Para los que han amado la lectura, el golosear las bibliotecas, aquí cojo y aquí dejo un volumen catando y empapándose en ese río sin fin de la inteligencia humana, no poder leer es un suplicio. Por diestro que sea un lector, no substituye a la impresión directa.

No he querido hacer memoria de las ideas cerradamente antifeministas de D. Juan. No era en este particular helenista, sino semita puro, y le sentaría bien el jaique moruno y al cinto la gumía. Juzgué este modo de pensar, llevado al extremo a que él lo llevaba, una pared que se erguía entre su mentalidad y todo el sentir moderno. Las razones que alegaba en defensa de su criterio restrictivo, extraño en quien había residido bastante tiempo en los Estados Unidos de Norteamérica se asemejaban a las que quiso sugerir en el chascarrillo del «fraile forastero». Creía tal vez, como buen pagano, que las líneas y los contornos del cuerpo condicionan irremisiblemente el espíritu, y que son mujeres y son hombres todos los que revisten la forma de tales.

Seamos justos: D. Juan no ocultaba su manera de pensar respecto a la mujer y no pocos piensan más desdeñosamente aún y no lo confesarían, por no parecer atrasados ni anticuados.



# 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](mailto:suscripciones@revistadelibros.com)

REVISTA DE  
libros

DE LA FUNDACIÓN CAJA MADRID

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



# MARÍA FERNANDA D'OCÓN ES BENINA EN *MISERICORDIA*

ROSA AMOR DEL OLMO

UCO-Angers

**U**na de las más admirables novelas de Pérez Galdós, *Misericordia*, se convirtió hace años en un excelente y exitoso montaje teatral que se estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid en 1972. Sus principales responsables fueron el aragonés Alfredo Mañas –ya fallecido y autor de la adaptación– y el director José Luis Alonso de Santos, de cuya muerte se cumplen por ahora unos diecisiete años. A los diez años de su muerte, en 2001, la obra se repuso gracias al que en su día fue ayudante de dirección de esta adaptación, Manuel Canseco. En unos años como en otros la protagonista del principal personaje femenino ha sido siempre la misma actriz, o si se me permite, la misma persona, M.<sup>a</sup> Fernanda d'Ocón, que ha inmortalizado el personaje.

Interpretar a un personaje novelesco es a todas luces algo difícil de alcanzar, interpretar a un personaje de Galdós es un reto para cualquier actriz, pero interpretar a un personaje femenino de Galdós es una de las mayores cimas que una profesional del arte dramático querría alcanzar. María Guerrero, Margarita Xirgú, Matilde Moreno, Cobeña, Tubáu, Suárez, Pino... fueron algunas de sus actrices más celebradas, en efecto, tanto como los personajes que representaron. Y es que Galdós era un especialista del retrato, así lo demuestran tanto sus escenografías como los caracteres y peculiaridades de sus personajes, un pintor, como lo eran sin ir muy lejos en aquel entonces dos de sus coetáneos, Sorolla y Sanders, ahora homenajeados en las salas de pintura de Madrid (Fundación Caja Madrid y el Thyssen-Bornemisza). Salía yo de esta exposición madrileña el día en que me iba a encontrar con D'Ocón en la Estación de Atocha y pude comprobar cómo, en efecto, de pintar el arte se trataba, y de pintar a personas todavía más. Por tanto, de Galdós y de la invención-creación del personaje se trató en nuestra amable conversación, ejecutando igualmente que sus homólogas, las actrices, las heroínas novelescas o dramáticas, el ideal creativo procurando dar su propia identidad y crear un particular mundo de sentidos y sentimientos, del mismo modo que lo hacen los actores para conseguir la excelencia creadora e interpretativa. Eso es lo que ha demostrado M.<sup>a</sup> Fernanda d'Ocón en el personaje de Benina de Galdós y de Mañas.



*Aquí reproduzco algunos parlamentos de nuestro encuentro. Todo el arte, toda la cultura, son una sucesión de vasos comunicantes, que diría Alfredo Mañas.*

ISIDORA: ¿Por qué una actriz joven para un papel de anciana?

**D'Ocón:** Estrené siendo muy joven y pensé que una mujer mayor lo haría mejor, el personaje de Benina debe ser joven, tiene juventud porque en la versión de Mañas baila la jota. Leí la novela y estaba muy bien escrita pero lacrimógena, sin ese humor sarcástico tan característico del maño (Alfredo Mañas). Recuerdo aquella jota. José Luis Alonso y Canseco que fue ayudante y siempre conmigo también la han recordado.

ISIDORA: ¿Quiere decir que para ti es mejor la versión adaptada que el original de Pérez Galdós?

**D'Ocón:** Efectivamente. Leí la novela, pero la sensación de que fuese una historia real me parece más la adaptación, aquella (la novela) no tiene negro. La novela era menos divertida, el texto de Mañas era mucho más dinámico, el de Galdós nunca me hubiera atrevido a hacerlo. Con Mañas hay humor negro.

*M.<sup>a</sup> Fernanda se empecina en pagar los cafés y casi llegamos a las manos con un camarero grosero como él solo, que ha impactado a la actriz en su inexistente amabilidad con la clientela. En fin...*

ISIDORA: Por un lado las adaptaciones... por otro el teatro..., se han adaptado más novelas que teatro de verdad de Galdós llevado a la escena. ¿Cómo te eligieron para Benina?

**D'Ocón:** Me eligieron porque José Luis Alonso me adoraba, era la primera actriz del María Guerrero desde el 1966 junto a José Bódalo, diez años hasta el 17 de febrero del 1976, y al ver la obra me escogieron como segura. Otras actrices más mayores en teoría lo hubieran hecho mejor que yo, pero... en realidad la gente no se esperaba de mí ese trabajo hasta que lo vio; cuando escuché el personaje tenía mucho que ver con mi forma de ser, con mi personalidad, con mi sentido del humor... aquella viejecita me gustó mucho. Era una vieja atemporal.

ISIDORA: ¿Cómo se tiene que interpretar o comportar una anciana o viejecita cuando el actor es joven?

**D'Ocón:** Recuerdo que los de atrezzo me habían dado unos zapatos que yo me negué a ponerme. ¿Por qué? Porque hacían ruido, y Benina no podía hacer ruido, ella





María Fernanda con José Bódalo en una escena de *Misericordia*.

es buena, sabe que la han parido así, es buena y no lo puede evitar, sabe que es como una especie de ratita bondadosa va por el mundo arreglando cosas, de las que puede arreglar ni ella misma se oye ni los demás la pueden oír. ¿Qué vas a hacer? Me preguntaron y respondí: Deja que me vista yo, y en la calle Toledo busqué unas alpargatas de fieltro con las suelas de goma y le dije: «José Luis, hoy te voy a andar el personaje»; hasta aquel momento lo había hecho con zapato normal y con vaqueros. De ahí me transformé.

**ISIDORA:** ¿Qué sucedió con el final de la obra que se grabó para televisión, que es distinto al de la versión para teatro?

**D'Ocón:** Todo lo que tenía montaje de José Luis acababa vendando la mano a Bódalo y no sé por qué tiré de la venda y me golpeé en la cabeza con la mano repetidas veces, de forma improvisada, y resultó a mi modo de ver mucho mejor para la televisión porque es otro medio distinto, con Almudena desaparecido. Benina quedaba de esta manera conquistada por el dolor, quedó mejor la versión de TVE al dejar abierto el final al reto de que Benina no se vence al dolor mediante ese gesto mucho más teatral y dramático. En el teatro siempre se ha dejado la primera y única versión la de vender a Almudena.



ISIDORA: ¿Cómo se prepara un personaje?

**D'Ocón:** Yo nunca preparo un personaje. Tengo el texto e imagino que puedo ser el personaje, me aprendo el texto, y cuando el texto es tan mío como ahora, empieza el proceso interior, es mi forma de interpretar. Tiene que ser verdaderamente tuyo el texto, tanto como el personaje. Yo soy de la escuela antigua por así decirlo. Ahora lo que se quiere es ser famoso y la técnica es otra cosa.

Yo no quería ser actriz, ni quería hacer teatro; yo quería casarme y tener niños... y mira. Nadie en mi casa son cómicos y yo toda mi vida he sido primera actriz.

ISIDORA: Entonces, aún tendrías menos referentes.

**D'Ocón:** Sí, pero eso no importa mucho. Salto de la vida a los personajes y viceversa, porque yo no estaba criada ni preparada para ser actriz; de hecho, fuera de los escenarios tengo una vida normal y corriente.

ISIDORA: ¿Te parece que hay valleinclanismo en las adaptaciones de Galdós?

**D'Ocón:** Alfredo Mañas era así, es posible que hubiera algo en ello, pero es que Mañas veía en Galdós un claro precursor del esperpento. Eso sí, Mañas era otro dramaturgo y trataba la obra jocosamente, sin el pesimismo de Galdós con un punto divertido que el escritor canario no tenía y aún menos para la escena. Mañas era muy Goya muy de agua-fuerte. Iría a ver la Benina de Galdós, la aplaudiría, pero no la interpretaría.

ISIDORA: Galdós es un creador y Mañas otro diferente.

**D'Ocón:** En efecto. Galdós es mucho más sórdido, mucho más, más triste. Leí la novela en el 72 y no la he vuelto a leer. Lo repetiré.

ISIDORA: Benina es el personaje de tu vida y gracias a ella has recibido los mejores premios y cosechado las mejores críticas, ¿querrías volverlo a hacer?

**D'Ocón:** Sin duda. Tengo toda la ropa y vestuario guardado, la peluca...

ISIDORA: ¿Que tienes la peluca?

**D'Ocón:** Todos los harapos. Las dos toquillas, las zapatillas, los calcetines, la faldita, el delantal, el pañuelico, los imperdibles... todo, y lo que no me cogí eran los artugios de la cesta, que cuando acabamos en Salamanca me dieron un capacho, por cierto, que también lo tengo. Había muerto mi madre en aquella ocasión.





María Fernanda en una escena de *Misericordia*.

ISIDORA: ¿Te parece Benina un ser real?

**D'Ocón:** Sí. Claro que puede haber alguien así. La madre Teresa, que aún era más porque curaba, seguro que Teresa era alegre.

ISIDORA: ¿Y encuentras alguna corriente espiritualista en la obra?

**D'Ocón:** «El espiritualismo». Benina no es un ángel, es la tierra y en la tierra hay sufrimiento. Benina, en realidad, no sufre, porque es buena y ese concepto es el que sirve, Benina llora por santidad.

ISIDORA: ¿Te parece que el espectador desde tan lejos recibe y capta con sensibilidad los mensajes actorales?

**D'Ocón:** El espectador capta todos los detalles. Claro que captan todo aunque estén arriba. Les llega el *tempo*, la tensión dramática, la contención de tus emociones: «Una limosnita que Dios se lo paga». Me di cuenta que los mayores de aquella época, la gente mayor, tiene una forma de hablar un poco diferente... un método de observación que aplico a la interpretación, nada del otro mundo.



*Como sea, la puesta en escena de la obra, con esperpento, con ecos ionescos, en un teatro de la crueldad pone sobre el escenario un texto libre en la palabra y profundamente fiel en el espíritu, con una idea escénica plena de modernidad, muy teatral que actualiza y hace vivo al autor y a su obra, tan vigente ahora como hace 110 años (1897) fecha en que fue escrita por Benito Pérez Galdós. Gracias, M.<sup>a</sup> Fernanda, por tu aportación al mundo de los personajes. Pronto te veremos.*



Benina. Boceto de *Misericordia*.



# BENITO PÉREZ GALDÓS, INVENTOR DEL REALISMO MÁGICO EN *CELÍN* (1887)

**MARTA GONZÁLEZ MEGÍA**

*Universidad de Alcalá de Henares*

**E**l origen del término realismo mágico no reside en el ámbito de la literatura, sino en el de la pintura, cuando en 1925 el crítico alemán Franz Roh lo utiliza para designar a un grupo de pintores germanos de la postguerra. La temática y los elementos de las obras de estos artistas, sucesores del Postexpresionismo, se caracterizan por ser imaginarios, fantásticos e irreales. Paulatinamente, la nueva corriente se extiende a otros países de Europa: Holanda, Italia y Francia, cruzando finalmente el Atlántico y arribando a los Estados Unidos. Hacia los años 40, el Museo de Arte Moderno de Nueva York ofrece la exposición «Realistas americanos y realistas mágicos». En esa misma década los críticos de literatura recurren al nombre de realismo mágico para definir el estilo narrativo de algunos autores.

En el terreno literario, los escritores sudamericanos hispanoparlantes acuñan la expresión a partir de las interpretaciones de los europeos en la etapa de la colonización del nuevo continente. Las crónicas de esa época abundan en el relato y descripción de cosas maravillosas, producto de la extrañeza que provocaron en los exploradores lo que vieron en sus viajes. A partir de esta tradición de la interpretación de la realidad del nuevo continente a través de ojos europeos se crea una visión sobrenatural de la realidad latinoamericana: prodigios como animales fantásticos o ciudades ocultas, fuentes de la eterna juventud y árboles cuyos frutos eran capaces de proveer todo lo que los hombres necesitaban para su subsistencia.

Entre las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX, muchos escritores y artistas hispanoamericanos viajan a Europa, donde toman contacto con teorías como el surrealismo o el psicoanálisis, buscando los aspectos sobrenaturales necesarios para crear una realidad basada en los sueños y el subconsciente. Revoluciones culturales y políticas, supersticiones, dictaduras y otros procesos se combinan con las vanguardias europeas y con las principales inquietudes en el mundo entero sobre los problemas humanos y existenciales, ofreciendo un escenario ideal para impulsar el realismo mágico en la lite-



ratura, convirtiéndolo en una senda hacia la consolidación de una identidad regional.

La tendencia a fundir lo real con lo fantástico ha existido en las obras de novelistas de todos los tiempos, en escritores como François Rabelais, Lawrence Sterne<sup>1</sup> o Günter Grass<sup>2</sup>. En América, Alejo Carpentier<sup>3</sup> es el primero en aprovechar la expresión realismo mágico para la literatura autóctona, y siguen su aplicación Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez<sup>4</sup>, y más recientemente, Isabel Allende y Laura Esquivel<sup>5</sup>, consolidando la literatura hispanoamericana en el ámbito cultural mundial. En España han cultivado esta tendencia dos grandes escritores gallegos: Álvaro Cunqueiro, con sus mitos celtas y medievales, y Gonzalo Torrente Ballester con su recreación literaria de una sociedad gallega que oscila entre la realidad más cercana y prosaica y un mundo de ficción cargado de leyendas<sup>6</sup>. Fuera de las fronteras hispanohablantes el realismo mágico ha influenciado, al decir de algunos críticos, la obra del italiano Italo Calvino, del checo Milan Kundera y del inglés Salman Rushdie<sup>7</sup>.

El realismo mágico es una actitud frente a la realidad, su finalidad no es la suscitar emociones, sino más bien expresarlas. La estrategia consiste en sugerir un clima sobrenatural sin apartarse de la naturaleza, deformando la percepción de las cosas, los personajes y los acontecimientos reconocibles de la trama de su trabajo. El escritor se abstiene de emitir juicios lógicos, no destaca las ambigüedades ni se detiene en análisis psicológicos de sus personajes, que no se aturden frente a los eventos sobrenaturales que viven. En contraposición a las definiciones clásicas de lo que es la literatura fantástica, el realismo mágico expresa una alteración milagrosa de la realidad, en la que se

<sup>1</sup> Sus obras *Gargantúa y Pantagruel* (1532) y *Tristan Shandy* (1759) fueron consideradas escandalosas en sus respectivas épocas.

<sup>2</sup> *Die Blechtrommel* (*El tambor de hojalata*, 1959) también constituyó un escándalo en Alemania y un éxito fuera de sus fronteras, abriendo la puerta a la literatura alemana de posguerra.

<sup>3</sup> «... lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce de un modo de *estado límite*. Para empezar la sensación de maravilloso presupone una fe... pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la Fuente de la Eterna Juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia de tan mitológica traza como la coronela Juana de Azurduy». Prólogo de *El reino de este mundo*. Véase también su artículo «Sobre lo real maravilloso», de 1949.

<sup>4</sup> *El señor presidente* (1946), *Pedro Páramo* (1955), *La región más transparente* (1958) y *Cien años de soledad* (1967).

<sup>5</sup> *La casa de los espíritus* (1983) y *Como agua para chocolate* (1989).

<sup>6</sup> *Merlín y familia* (1957) y *La sagalfuga de J.B.* (1972), respectivamente.

<sup>7</sup> *El castillo de los destinos cruzados* (1973), *La insoportable levedad del ser* (1985) e *Hijos de la medianoche* (1980).



evita inducir cualquier efecto de sobrecogimiento o terror frente a los hechos sobrenaturales que se describen.

El autor combina elementos fantásticos y fabulosos con el mundo real, creando un equilibrio entre una atmósfera mágica y la cotidianeidad, rompiendo las fronteras entre lo real y lo irreal, ubicando cada uno de estos en el lugar del otro. Lo habitual es situarse en el plano real y desde él narrar los hechos de ficción, tanto los objetivos como los imaginarios. Pero en el realismo mágico el narrador se sitúa en los dos planos, utilizando el imaginario para narrar los objetivos y el real para los fantásticos. Así, frente al uso tradicional de los elementos fantásticos, aparecen hechos imaginarios, irreales o mágicos como corrientes y se consideran los hechos reales como maravillosos y sorprendentes, tanto para los personajes de la obra como para el lector.

Los componentes que contienen muchas novelas del realismo mágico no siempre se presentan todos en las obras escritas con esas técnicas. Otras obras de otros géneros y épocas pueden presentar características similares:

Contenido de elementos mágicos/fantásticos, percibidos por los personajes como «normales».

Presencia de lo sensorial como parte de la percepción de la realidad.

Espacio considerado como escenario básico para la reivindicación política o social, ubicado en los niveles más crudos de la sociedad para reflejar la dureza del primitivismo cultural.

Tiempo percibido como cíclico, no como lineal, según tradiciones disociadas de la racionalidad moderna, y distorsionado, para que el presente se repita o se parezca al pasado.

Transformación de lo común y cotidiano en una vivencia que incluye experiencias «sobrenaturales» o «fantásticas».

Multitud de símbolos.

Preocupación estilística, registro abigarrado y riquísimo, partícipe de una visión «estética» de la vida que no excluye la experiencia de lo real/social.

Final inesperado o ambiguo en obras para lectores cultivados.

Galdós escribe *Celín*<sup>8</sup> en noviembre de 1889, cuando ya es un escritor conocido y consolidado, han visto la luz las dos primeras series de los *Episodios* y algunas de sus obras maestras, entre ellas *Fortunata y Jacinta*. Ahora empieza a sonar su nombre como candidato al ingreso en la Real Academia Española, visita Dinamarca y el castillo de Elsinor, escenario de *Hamlet*, y es elegido diputado liberal por Puerto Rico.

Considerado novela corta y también cuento «maravilloso no alegórico», «alegórico fantástico», «extrañísima narración, entre poética y humorística»<sup>9</sup>, *Celín* reúne mu-

<sup>8</sup> Primera edición en la antología *Los Meses*, Barcelona, Heinrich y Cía, 1889.

<sup>9</sup> A. E. Smith (*Cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 31), S. de la Nuez («Génesis y estructura de un cuento de Galdós», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, p. 188) y M. Baquero Goyanes (*El cuento en el siglo XIX*, Madrid, CSIC, 1949, p. 255).



chas de las características propias de los relatos acogidos al realismo mágico, algunas distintivas de la narración fantástica y otras específicas de su autor. El argumento no puede ser más literario y atractivo: en una ciudad indeterminada e imaginaria, Diana, hija de un marqués metido a político e inmersa en la más encopetada sociedad, acaba de enterrar a su prometido –don Galaor, parecido en prendas personales y familiares a ella–, decide matarse al no encontrar ya sentido a la existencia, emprende un viaje iniciático en que se encuentra a sí misma y reconoce la función que ha venido a desempeñar en la vida, renunciando a su primera inclinación.

En la estructura del relato, Galdós es original, como en todo. Empieza con uno de sus homenajes a Cervantes, contando lo que ha leído en una crónica, de la que no hay que hacer caso, porque el cronista come poco y bebe mucho, y desvaría, y de ahí las aparentes incongruencias históricas del relato. Se describe el escenario, la ciudad de Turris, y sus habitantes (Diana, don Galaor y sus respectivas familias) y el *flashback* que sigue remite a los antecedentes familiares de los protagonistas: por el momento, el protagonista masculino parece ser el muerto. Diana sale, encuentra a Celín y presencia y protagoniza unos hechos fantásticos («aquí tenía que terminar lo maravilloso», dice Galdós), considerados como naturales, normales, por lo habituales<sup>10</sup>, y otros irreales –los cambios de Celín, los suyos propios–, típicos de un sueño, dentro del cual hay otro (el de Diana en brazos de Celín), en que se realiza la anagnórisis de su padre y la suya propia. Y al despertar siguen ocurriendo cosas fantásticas<sup>11</sup>, o estupendas, en el sentido clásico del término: entra una paloma, que es Celín, y le habla, instándola a aprovechar las enseñanzas del sueño para que no caigan en saco roto –bastante trabajo ha costado vivirlas y reproducirlas–, ya que muchas mujeres de la obra galdosiana tienden a la fantasía o a la irreflexión, en todo caso<sup>12</sup>.

Los elementos del realismo mágico encontrados en *Celín* responden a la totalidad de los mencionados para las obras escritas casi un siglo después, y no fue la única en la producción galdosiana<sup>13</sup>. Veámoslos.

<sup>10</sup> Como en *Cien años de soledad*, el hielo y el daguerrotipo son algo extraordinario, exhibidos en una feria, mientras que se asciende a los cielos como si tal cosa. En *Como agua para chocolate*, son lógicos el costal de cinco kilos de sal que se recogió con el llanto de Tita cuando nació, y los efectos que surten las comidas en los comensales según el estado de ánimo de Tita (que la prepara), mientras le da el pecho a su sobrino ella, que no ha tenido ningún hijo.

<sup>11</sup> Galdós puebla el sueño con elementos fantásticos. Diana sueña la realidad que no se había planteado antes de conocer a Celín (ve a su padre como es), lo que la prepara para tomar otros elementos fantásticos como reales, aplicables a lo posible.

<sup>12</sup> Ya aparece «la loca de la casa» en uno de los primeros relatos cortos de Galdós, *Una industria que vive de la muerte, episodio musical del cólera*, publicado en *La Nación*, 2 y 6 de diciembre de 1865. Y después vinieron Isidora, Rosalía, Eloísa, las Miau, Augusta, Catalina de Alencastre, Tristana, Halma, doña Paca y Obdulia (dejando a un lado las de los *Episodios* y las de otros cuentos).

<sup>13</sup> Algunos cuentos (*La mula y el buey*, *La princesa y el granuja*, *Theros*, *Tropiquillos*), la última serie de los *Episodios*, en las andanzas de Tito y de Graziella (y Clío, pero ésta es musa), y *El caballero encantado*, cuyos planteamientos y problemas escapan a la extensión de este trabajo.



1. Elementos mágicos o fantásticos, percibidos por los personajes como normales, típicos del realismo mágico, son los relacionados con todas las cosas «paranormales» que pasan en Turris: los edificios se mueven,

No se trata de terremotos, no: es que la ciudad anda, por declinación misteriosa del suelo, y sus extensos barrios cambian de sitio sin que los edificios sientan la más ligera oscilación (...) Se parece (...) a un gran animal que hoy estira una calle y mañana enrosca un paseo. A veces la calle que anocheció curva, amanece recta, sin que se pueda fijar el momento del cambio. Los barrios del norte se trasladan inopinadamente al sur. Los turriotas, al levantarse todas las mañanas, tienen que enterarse de las variaciones topográficas ocurridas durante la noche (...) Ciertamente que este fenómeno, único en el globo, tiene sus inconvenientes, porque no se sabe nunca, en tal ciudad, de quién es uno vecino y de quién no; pero hay que reconocer que no carece de ventajas, pues cuando un turriota sale, a altas horas de la noche, de una francachela, con la cabeza un poco mareada, no necesita fatigarse para ir a su casa, sino que se está quietecito, arrimado a un guardacantón, esperando a que pase la puerta de su vivienda para meterse en ella tan tranquilo.

El río cambia de curso, y dice Celín:

«El río estaba aquí esta tarde, pero se pasó ya a la otra banda. Le vi correr, levantándose las aguas para no tropezar en las piedras y echando espumas por el aire. Iba furioso, y de paso se tragó dos molinos y arrancó tres haciendas llevándoselas por delante con árboles y todo».

Y sigue el narrador:

«Los cambios de curso se anunciaban con hondos murmullos del agua (...) En ocasiones, alejándose hasta una y dos leguas de la ciudad (...) Llevábase muy a menudo los corpulentos árboles que poblaban sus orillas, y se veían hermosas masas de verdura corriendo al través de los campos. Los chicos juguetones se montaban en las ramas nadantes y navegaban en ellas de una parte a otra. En cambio (...) las potentes galeras de Indias, cargadas de plata, se quedaban en seco, con las hélices enterradas en fango, y era forzoso esperar a que el río volviera a pasar por allí. También solía acarrear el Alcana, de remotos confines, plantas rarísimas, desconocidas de los turriotas, y animales exóticos, y aun viviendas con hombres de razas muy diferentes de la nuestra en lengua, y color. Los peces le seguían siempre en sus caprichosas mudanzas, y desde que se percibían los primeros acentos de aquel canto de las ninfas acuáticas, se reunían en grandes caravanas con sus jefes a la cabeza, y tomaban el portante antes que mermase el caudal de aguas».

Celín realiza unas proezas extraordinarias, impropias de un ser humano, artimañas para disuadir a Diana de su decisión: su paulatino y portentoso crecimiento, la canti-



dad de piruetas (da saltos increíbles, vuela, escala árboles altísimos con Diana a cuestas) le indican a Diana que hay otras cosas, quizás para ella desconocidas y hasta extraordinarias; Celín la somete a peligros varios, para luego protegerla y salvarla de ellos, como el tren cuyo estruendo la asusta, la escasez de agua, o los peces carnívoros; los alimentos exóticos (el árbol del café con leche, el de los pollos asados) le revelan que hay vida después de la muerte de un ser *querido*, y una vida mucho más interesante, por lo desconocida y original que puede resultar; Celín ahuyenta el río al apedrearlo y Diana se queda sin sitio para matarse, así como las piedras tiradas al cielo lo despejan de nubes y sale el sol para aclarar las ideas; el cambio de niño a hombre de Celín, y sobre todo el cambio de actitud de Diana, pues antes lo considera niño y ahora lo ve convertido en un galán guapísimo que la atiende y solicita, cosa que acaso no llegó a hacer don Galaor. Por último, Diana va perdiendo la ropa sin darse cuenta, y no le importa, a ella, que se había vestido con tanto detalle y primor, aunque iba a suicidarse.

2. La presencia de lo sensorial como parte de la percepción de la realidad se revela aquí en la obsesión de Diana por reunirse con don Galaor, pose romántica, como la de matarse, que ya no «se lleva», no va con los tiempos, quiere indicar Galdós<sup>14</sup>. Ella quiere despedirse de don Galaor y visita su tumba en la iglesia del Buen Fin, y al arrodillarse sintió

«brusco impulso hacia la tierra, como si brazos invisibles desde ella la llamasen y atrajesen... La idea de la muerte se afirmó entonces en su alma, a la manera de una voluptuosidad embriagadora. Ofreciose a su espíritu la muerte, sucesivamente, en las dos formas eternas. Figurábase primero estar en esencia al lado de su amante, los brazos enlazados con los brazos, las caras juntitas. Pero no podía imaginar esta situación prescindiendo del bulto corpóreo. Sería su cuerpo todo lo sutil e impalpable que se quisiera; pero cuerpo tenía que ser, aunque con sólo medio adarme de materialidad, pues sin éste no podía verificarse el abrazo ni la sensación mutua y recíproca de estar juntos».

Galdós asocia el deseo de matarse para estar junto al amado con la corpórea sensación del contacto físico. Así, y puesto que nadie quiere abrazar un esqueleto o un espíritu, se convence Diana de la estupidez de su decisión. Pero ella no llega a abrazar los restos de don Galaor, sólo se imagina los huesos de ambos confundidos y los cráneos —donde está el cerebro, el sentimiento y la razón— en actitud de besarse, «experimen-

<sup>14</sup> «Para Galdós la felicidad nacía del equilibrio en el razonamiento ... Galdós amaba la vida y detestaba el mal. Para él, el mal existía en múltiples formas pero nunca tan ocioso como cuando revestido de falsa respetabilidad. El amor a la vida le incitó a pintarla como algo digno de ser tomado en serio, en sus delicias como en sus amarguras, en el éxito, en el fracaso, y se opuso a cierto tipo de idealismo deformado en monstruosa proliferación a expensas de la vida, por creer que en ningún momento era posible prescindir de esa pequeña realidad cotidiana, de esa palpitación de lo viviente y existente que da a cada hora un contenido insustituible». Ricardo Gullón (1966): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus, p. 124.



tando la sensación de roce». Entonces siente no poder resucitarlo. La atracción sexual hacia Celín, junto con la vergüenza ante ese sentimiento desconocido, presentido muchas veces y en contra del cual aconsejada en innumerables ocasiones, se le presenta a Diana a lo largo del relato, conforme Celín se va haciendo hombre, hasta acabar dormida y medio desnuda en sus brazos («alas o lo que fueran», dice el narrador, es igual, ya que proporcionan tanta felicidad, lo que es también un canto a la tolerancia, a la igualdad entre los seres humanos, al respeto a la diversidad).

Al principio, Diana quiere proteger a Celín, darle ropa y dinero, emplearlo de palfrenero en su casa, porque se compadece de sus vestidos rotos y de su condición de pillete huérfano que vive en la calle, siente una especie de instinto maternal, pronto disipado porque aparece su aspecto femenino, de mujer joven en edad de merecer, con una descripción algo sensual:

«Envolviose toda en manto negro, el manto clásico de las comedias, el cual la cubría de pies a cabeza ... ¡Qué bien estaba y qué gallardamente manejaba el tapujito! El misterioso rebozo marcaba en lo alto la cúspide puntiaguda del moño, y caía después, dibujando con severa línea el busto delicado, la oprimida cintura, las caderas, todo lo demás de la airosa lámina de la joven»,

para indicar lo mucho que perdería la humanidad con su muerte, porque la tesis de este cuento galdosiano y de algunas de sus novelas es que la función femenina en la vida y en la sociedad no es seguir ciegamente a su loca imaginación, una indicación de otro, o una moda —la romántica de matarse por las buenas—, sino colaborar al engrandecimiento de su país, dando hijos a la patria y realizándose como mujer, al enamorarse de un hombre, como en *La Fontana de Oro*, en *Gloria* y en bastantes *Episodios*.

3. En el tiempo Galdós mezcla elementos de distintas épocas históricas, confusión intencionada, en armoniosa conjunción: publicistas, teléfono y taquígrafos en un tiempo antiguo; precisión en el diagnóstico de don Galaor; vestidos borgoñones, poliones y dalmáticas que ha encargado «por contrata la Diputación», junto a instituciones decimonónicas (Congreso, Hospicio, Ateneo, que también alternan con la Santa Hermandad y la Inquisición); cargos diversos (virreyes del Perú, inquisidores, consejeros de Indias, con senadores, ejecutivos del Ferrocarril); opciones personales (cofrades con masones, militares con caballeros de órdenes religiosas, jesuitas con abogados y filósofos racionalistas); hachas, para alumbrar, junto a luces de gas; general de galeras ataviado con uniforme de almirante, con cuadrilleros de espada, golilla y ferreruelo (y otros con tricornio); periódicos de la noche pregonados al tiempo que arriban las galeras de Indias; representaciones de *Don Juan Tenorio* a las que asisten gentes con peluca, como el padre de Diana; caballeros con espuelas y hombres encapuchados pertenecientes al Santo Oficio, con un niño que canta el himno de Riego; ducados de once reales con postes de telégrafos; asiento de la Santa Hermandad, edificado en el solar de un convento desamortizado; un auto de fe, junto a la lectura de tesis doctorales y de escritos



culturales en el Ateneo; entierro de don Galaor, modelo de caballero medieval tan diestro en las armas como en las letras, como Jorge Manrique (muerto en 1479) y el Doncel de Sigüenza (1486), el día de los Difuntos con *Don Juan Tenorio*, estrenada en 1844... Galdós culpa de esta mezcla al cronista, por supuesto, y las costumbres e instituciones antiguas conviven con las modernas, en una miscelánea desconcertante, pero aleccionadora y fascinante.

Respecto al tiempo interno, no está claro cuánto tiempo pasa, puesto que el sueño de Diana en brazos de Celín está incluido en otro sueño, y la paloma que entra en la habitación de Diana, que le habla, le hace dudar de si fue sueño o realidad lo que ha vivido. Aparentemente, transcurre una noche, aunque parece más, por la abundancia de referencias y ejemplos que amplían notablemente el relato. Es otro elemento del realismo mágico, puesto que da pie a considerar el tiempo, percibido, no de manera lineal, sino distorsionado: durante la visita al sepulcro de don Galaor, Diana se encuentra en el presente, pero parece estar en el pasado, frente a las estatuas yacentes de sus antepasados, tan reales, tan «vivas», que le infunden pánico, no sólo por su visión horrible, sino por la creencia de que pueden volver a la vida, reproduciendo la época en que vivieron, no tan diferente de la «actual». Así el pasado se repite, o el presente se parece al pasado. Además, Diana nota que amanece y que avanza el día, aprecia los cambios de temperatura, de ánimo, etc., asociados a los cambios en la fisonomía de Celín, y llega un momento en que no saben si es de día o de noche, acurrucados uno en brazos del otro entre el follaje del altísimo árbol, que los preserva de las miradas ajenas y de las convenciones sociales.

4. El espacio considerado como escenario básico para la reivindicación política o social, es mínimo y vital (se describe algo de Turris, pero no toda) y dinamiza y activa el contenido de las acciones: Galdós, en su mezcla de épocas, elementos fantásticos<sup>15</sup> y reales, etc., presenta una ciudad imaginaria de nombre simbólico, antigua y moderna por las instituciones distintas que alberga, con sus elementos urbanos móviles, y antecedente todo ello de las innovaciones narrativas del siglo XX, contado con gracia inconfundible. Los elementos rurales también sufren el capricho del protagonista: el cielo se despeja a pedradas, los árboles producen frutos fabulosos siempre que lo necesitan los personajes, y otros sirven de regazo y abrigo a su reposo o de experimento a las proezas masculinas, en tímido homenaje caballeresco a la dama; el río, no sólo cambia su cauce «vagabundo», sino que igual acoge pirañas que galeras, que arenas auríferas, que plantas exóticas, y todo este bagaje desconocido e insólito para Diana la indu-

<sup>15</sup> «Los acontecimientos de los cuentos *misteriosos* son posibles, pero dudamos de cómo interpretarlos. El narrador, para hacernos dudar o para crearnos la ilusión de irrealidad, finge escaparse de la naturaleza y nos cuenta una acción que, por muy explicable que sea, nos perturba como extraña. En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera magia». E. Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Ariel, 1991, p. 172.



ce a despojarse de prejuicios anticuados e inútiles. Los espacios urbanos contienen su pizca de crítica social: todas las estancias que Diana atraviesa hasta ganar la calle serán preludio del viacrucis que sufrirá después hasta el final de su periplo, físico y espiritual; el ambiente nocturno es sobrecogedor «techos negros, torres altísimas, almenados muros y pináculos góticos»<sup>16</sup>, hay gente en la calle pero no le parece de fiar (inquisidores, penitentes, noctámbulos, prostitutas y sus clientes), hay policía, pero no vigila, sino que dormita..., en clara reivindicación de una mejor organización de las ciudades, de los estados, y por ende, de las conciencias.

5. La transformación de lo común y cotidiano en una vivencia que incluye experiencias «sobrenaturales» o «fantásticas» remiten a las características de Turrís y a las del río Alcana, cuyas orillas e islotes nunca tienen la misma vegetación ni residentes, lo que no causa extrañeza en sus habitantes (Diana le pregunta a Celín «dónde está hoy», como si se interesara por un medio de transporte público); conviven elementos muy arcaicos con otros «modernísimos»; las proezas de todo tipo de Celín tienen como objeto producir un cambio sustancial en Diana; el árbol del café con leche y de los pollos asados, preservados cuidadosamente por Celín para evitar su comercialización, proveen de alimento a los que recurren a la naturaleza para sobrevivir; la gente aprueba a la nueva Diana, paseando casi desnuda por el campo sola con un hombre; se presenta el cartel del auto de fe como un espectáculo cómico-aurino; aparece una pradera y más árboles al escalar por uno muy alto –otro mundo, en otra dimensión, donde la vida es más natural y primitiva–; y Celín es una paloma, que habla y conmina a Diana a cambiar de ideas. Al final Diana despierta del sueño, duda entre considerarlo como tal o no y vacila también al ver a la paloma que ha entrado por la ventana, que le habla, y que no comprende bien si es Celín, o es la prolongación del sueño, o bien otro producto de su imaginación. Además, Diana, como protagonista de un relato romántico o folletinesco, debería sufrir mucho, tomar la decisión de suicidarse y cumplirla tras muchas dudas y vaivenes del destino, pero no ocurre nada de lo previsto: la solución del relato no contiene nada de eso, sino su convencimiento del disparate que iba a cometer, camino de su regeneración, y en general, la de España.

<sup>16</sup> Parecido al *viacrucis* madrileño de otro personaje, Clara, desde la calle Válgame Dios, actualmente en Chueca, hasta la del Humilladero, próxima a Latina, aunque con distinta intención y con otros elementos: (Los borrachos) «corrían también y ella se figuraba que le tocaban la espalda. (La muchedumbre) le dio más miedo que los borrachos ... (En Cibeles) se detuvo aterrada ... los leones de mármol le parecía que iban corriendo en velocísima carrera, galopando sin moverse de allí ...; (el Prado) le pareció tan grande que creía no llegar nunca al fin ... (Neptuno) parecía otro fantasma ... Se le figuraba que la enorme muralla de la casa del Cordón y la de San Justo iban a reunirse aplastándola en medio ... le parecía caerse a cada paso y que el suelo se iba inclinando más cada vez negándose a soportarla ... las casas se veían suspendidas arriba como nidos de buitres ... llovía con gotas gruesas, que (Clara) sentía en el piso como si éste fuera un caja sonora ... esperó un rato mirando siempre y no vio nada; creyó que estaba ciega ... los gritos (parecían) confusos chillidos de pájaros nocturnos». *La Fontana de Oro*, 332. Es un escenario que recuerda mucho el cine expresionista de Murnau.



6. Los símbolos son interesantísimos y de presencia obligada en el autor de este cuento: Turrís –un reino y una república a la vez– es cualquier ciudad española por las torres de los únicos edificios significativos –artísticos– y abundantes, las iglesias; la casa de los jesuitas está «rodeada de sombras»<sup>17</sup> y el hotel Bagdad donde habitan las tres culturas, árabe, hebrea y cristiana, que siempre han convivido pacíficamente en España; el río «de curso variable» encarna el dilema de Diana entre matarse y el instinto de vivir ante los alicientes que va encontrando, con la finísima ironía galdosiana; el crecimiento de Ce-lín representa su interés por la vida, al contrario que Diana, que quiere matarse; el idealismo de Diana se plasma en la unión pura y eternamente joven con su amado, lo que no le impide vestirse con delectación y coquetería (estuvo mirándose al espejo<sup>18</sup> un rato), un tributo a la moda y a la sociedad de una joven burguesa y adinerada, antes de salir a la calle, para matarse<sup>19</sup>. Otros símbolos deben buscarse en la mente trastornada de Diana: se debate entre la intención de suicidarse y su inclinación a la vida, su instinto de supervivencia, y por esta esquizofrenia o disensión entre lo que se piensa y lo que se hace, oscila entre una opción y otra, igual que cambia el río, sin inundar la ciudad, como las posibilidades de actuación no llegan a volver loca a Diana completamente, sólo la hacen dudar entre cuál elegir. Las variaciones del Alcana son símbolo de los posibles caminos que podría tomar Diana, con sus arenas auríferas, unas perspectivas que pueden ser interesantes, según se tomen o no, en el momento pertinente. Su contaminación es la cantidad de proyectos fallidos que pesan sobre la razón y que atormentan a la persona cuando los recuerda sin poder sustituirlos por otros más exitosos, y los murmullos encarnan la llamada de la conciencia, ante los que Diana toma precauciones (los turriotas alejan los ganados del río). Como toda mujer, Diana ha sido educada en la atención a la apa-

<sup>17</sup> Son clásicas las desavenencias de Galdós con la Compañía de Jesús: «Lo que saca de quicio a los llamados compañeros de Jesús es que las hembras se diviertan y anden entre hombres. Si ellos pudieran, encerrarían a todos los varones en los seminarios, y a todas las muchachas en beaterios. ¡Qué humanidad tan hermosa obtendrían por este medio! Ciertamente es que la juventud peca (...) pero también es probado que la juventud aburrída se lanza con locura febril a mayores infracciones de la ley moral. Esto no lo comprenden los hombres que, con más ciencia de los libros que de la realidad, propagan un ideal de virtud espantosa y lúgubre, que seca las fuentes de la vida y no puede dar otro fruto que la epilepsia o la imbecilidad». B. Pérez Galdós, «La España de hoy», citado por L. Bonet, *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona: Península, 1990, p. 235. Santiago Ibero, personaje de los *Episodios* profesa «por su voluntad» y Calpena lo rapta del poder de los jesuitas: «He visto en mi vida no corta todas las clases de raptos que podían existir. Yo mismo robé una doncella esquiva el año 32 (...); vi en Navarra el hurto de una casada tierna que quería cambiar de dueño, y presencié el rapto de una viuda entrada en años (...); he visto robar niños por piques entre padres y abuelos; he visto afanar ganado y gallinas; pero no he visto jamás robar un cura, y esto lo veré ahora, que es caso de gran novedad e interés». *Los ayacuchos*, 156. En *Cánovas* los llama «los caballeros de la Tenaza». Hubo numerosos tumultos durante la representación de la obra teatral *Electra* (que trata de una mujer obligada a profesar, o convencida sutilmente).

<sup>18</sup> Espejo símbolo de otro, en el que se miran las muchachas de la clase hegemónica, influidas por ideas falsas y nocivas, y una invitación a la reflexión y al autoanálisis.

<sup>19</sup> «El intento de suicidio de la joven, que podría parecer una aberración, se muestra como lógica consecuencia de las desfiguraciones que le había impuesto su mundo, del cual en el nivel simbólico de la acción, llega a liberarse para reclamar los fueros de la vida». A. E. Smith, *ob. cit.*, p. 87.



riencia externa, y no da muestras de sensatez, por más que el narrador se empeñe en afirmar su talento y discreción; sólo ha llorado, pero no ha reflexionado, y no sabe cómo ahogarse en un río que cambia de curso, como ella cambia de opinión progresivamente, y que se levanta las faldas –lo que hace Diana con la suya, porque el río encarna el desequilibrio de Diana, al no discernir la forma de matarse–, con «hondos murmullos del agua», como las experiencias positivas que ella vivirá. Aunque el Alcana se aleja a veces, igual que las personas de sus objetivos, las buenas acciones, siempre hay víctimas, árboles y haciendas –los buenos propósitos que no podemos realizar y que debemos deschar para sentir nuestra autoestima más elevada, y no tan ruines, ni tan inútiles–. Las galeras –los proyectos más grandiosos e inalcanzables– quedan encalladas, hasta que el río, la voluntad, regresa, arrastrando plantas exóticas, casas y seres de las antípodas (cosas raras, descabelladas a primera vista, que nos ofrecen personas desconocidas o extranjeras, tan distintas a nosotros). Mientras, los peces –ideas, sentimientos que nadan en nuestra alma– no sufren mermas en su población ni en su energía porque están acostumbrados a estos cambios y saben capearlos y hasta sacar provecho. Además, Diana se va quitando los zapatos y las medias, el manto y la chaqueta, y su falda se ha acortado, como va perdiendo las ideas malsanas anteriores<sup>20</sup> y los prejuicios de clase, ahora verá a Celín igual a ella o superior, y dice: «¡qué tonta es la gente ilustrada!». Galdós aboga en sus novelas por la sencillez en el vestir femenino<sup>21</sup>, esencia de la elegancia, y pone ejemplos de trajes sin adornos, parecidos a las túnicas antiguas, que aligeran el peso, evitan calor y resaltan las formas del cuerpo.

Importancia relevante tienen los sueños en la simbología galdosiana<sup>22</sup>: Diana ve en su sueño cómo es su padre en realidad, desmitificándolo, y el sueño preserva su prestigio de hija obediente y buena persona; así el lector, o lectora, puede identificarse con ella, ya que todo texto literario tiene una tesis, aunque algunos autores la escondan muy bien o pretendan obviarla. Por último, el vértigo de la caída desde tanta altura puede parecerse al despertar de una pesadilla, o a la visión y convencimiento de algo trascendental, el camino que se debe seguir, o la consternación ante un grave riesgo corrido en

<sup>20</sup> Así, la colcha que teje Tita (*Como agua para chocolate*, Laura Esquivel) a lo largo de su vida (su dolor) o las codornices que antes de morir sufren tanto como ella. Rosaura lucha porque su vestido de novia no se manche con el vómito de los invitados, pero no quedó libre ni un solo pedazo (la náusea que dominaría su vida con Pedro, y su enfermedad y muerte), por citar algunos.

<sup>21</sup> Isidora «tenía la rarísima afición a la sencillez, que comúnmente no se halla en las zonas medias de la sociedad, sino que es don especial de la civilización primitiva, o de muy refinada cultura». *La desheredada*, 135, en oposición a Rosalía, *La de Bringas*, por ejemplo, y a Eloísa, de *Lo prohibido*.

<sup>22</sup> Lo tienen ya en sus primeras novelas: el de Susana, en *El audaz*, el de Paulita en *La Fontana de Oro*, los de Gloria en la novela homónima, los de Isidora Rufete en *La desheredada*, los de Isabelita en *Tormento* y *La de Bringas*, los de Fortunata y los de Jacinta en *Fortunata y Jacinta* (en esta novela hay nada menos que veintidós), los de Augusta en *Realidad*, los de Nina en *Misericordia...* Apenas hay novela que no tenga sueños, y de presencia significativa. Y algunos cuentos: el del narrador, «encima» de una inglesa, en *La novela en el tranvía*, el de *Tropiquillos*, el de *Theros...*



cualquier situación peligrosa. Los «cincuenta mil pedazos» en que quedan convertidos Celín y Diana hacen referencia a las intenciones de suicidio de Diana, pulverizadas poco a poco en su conocimiento de Celín y de la vida real, o bien la desintegración súbita y traumática, para bien, del mundo de Diana, forjado en su mente con ideas erróneas y sentimientos confusos. El narrador habla de un estruendo de botellas, ingerido ya su contenido por el cronista, que le provoca una falsa sensación de rotura, y le sugiere la caída de Celín y Diana del árbol y su simultánea *reconversión*. De hecho, la conclusión es que todo ha sido un sueño muy aleccionador, del que Diana duda al ver a Celín en forma de paloma y hablar con él. De ahí, que la parábola de «Mis edades» pueda identificarse con las sucesivas etapas por las que pasa Diana, desde la inmadurez total de las niñas ricas y mimadas hasta la superación progresiva de las dificultades (las principales y más difíciles de vencer estaban en su mente), para llegar al conocimiento de la realidad y a la actuación en consecuencia, poniendo en práctica las enseñanzas recibidas en el ejercicio de su libertad de forma responsable.

7. Respecto a la preocupación estilística, registro heterogéneo y riquísimo, Galdós es un maestro de la expresión, y su lenguaje, denostado por escritores de la siguiente generación (cuyo nombre está hoy casi olvidado), como vulgar y «garbancero», es considerado por la crítica actual en su justo valor. *Celín* tiene un comienzo espectacular, digno prelude al cuadro que le sigue; es difícil anotar todas las particularidades lingüísticas del cuento sin extenderse mucho, por lo abundantes y variadas. Prodigia diminutivos y extranjerismos («tiritito», «chica», «lunch») para atenuar el efecto desgarrador del suicidio y el hecho de irse a comer opíparamente tras el entierro de don Galaor, coloquialismos («zurriagazo»), onomatopeyas («tiqui tiqui»), junto a cultismos («cúspide»), galicismos («restaurant»), latinismos («idem per idem») y arcaísmos («escarcela», «polisón»), para ilustrar mejor esa interesante y sugestiva mezcla de ropas, muebles, armas, arquitectura, oficios, personas, cargos, costumbres, asociaciones e instituciones. Hipérboles humorísticas –el traje de Diana se podía torcer de lo empapado que estaba por las lágrimas, se habrían podido recoger varios celemines de perlas<sup>23</sup>– son la sal de la historia, así como algunas y adecuadas metáforas: «Vio pasar una gran torre que iba de Norte a Sur, cual un fantasma, y como al mismo tiempo sonaban en ella las campanas, el eco de estas se arrastraba por el aire a modo de cabellera». Y muchos y preciosos símiles («los adoquines brillaban como si les

<sup>23</sup> Ironía del estilo de algunos escritores del Siglo de Oro, asqueados de las metáforas más tópicas: Duarte envía un collar de perlas a Jusepa junto con unos versos, por lo que la criada exclama:

«Poeta y envía presentes.  
El primero ha sido entre ellos  
que ofrece oro sin cabellos  
y nos da perlas sin dientes;  
éste sí que amante es,  
con sustancia y sin defeto».

TIRSO DE MOLINA (1994): *Por el sótano y el torno*, acto II.



hubieran dado una mano de negro jabón»). Hay también algunos juegos de palabras con intención humorística: «La cárcel se ha corrido al Oeste. Hay tendencias en el Senado a derivar hacia los Pozos de nieve. La Bolsa firme (quiere decir que no se ha movido)». Y contrastes para denunciar cosas ilógicas, injusticias e irregularidades, dolencias sociales: en Turris hay un «convento de Padres Capuchinos Agonizantes», las sociedades literarias y científicas «atronaban el aire con sus fúnebres lamentos», por el poco caso que se les hace; existe una Sociedad kantiana que se denomina «San Luis Gonzaga»; y quien pronuncia el sermón fúnebre es un «lector en teología», no un doctor, guasa a los títulos universitarios –inútiles– obtenidos con demasiada facilidad y mucha frivolidad. El diálogo (lo que más envejece una obra literaria, pues acusa la fecha de composición), bastante simple y hasta infantil al principio, cobra seriedad y profundidad según avanza el relato y a medida que crecen los protagonistas, cada uno a su modo, aunque es breve, lógicamente en un cuento. También se puede mencionar como un modelo de mezcla irónica y cómica el cartel que Diana ve anunciando los festejos. Como muestra de la inteligente y apropiada miscelánea del estilo de Galdós en *Celín*, en este párrafo:

«Su irremediable pena le había sugerido la idea de quitarse la vida, idea muy bonita y muy espiritual, porque, hablando en plata, ¿qué iba sacando ella con sobrevivir a su prometido? ¡Ni cómo era posible tolerar aquel dolor inmenso que le atenazaba las entrañas! Nada, nada, matarse, saltar desde el borde oscuro de esta vida insufrible a otra en que todo debía de ser amor, luz y dicha. Ya vería el mundo quién era ella y qué geniecillo tenía para aguantar los bromazos de la miseria humana»,

donde, como en otros muchos, hay de todo: registro coloquial, interrogación y exclamación retóricas e irónicas, lenguaje oral, estilo indirecto libre, guasa en grado sumo de la idea romántica de matarse, hipérboles burlescas, finísimo humor... El lenguaje de Galdós es el adecuado, con un empaque y una sencilla dignidad que le otorgan calidad artística<sup>24</sup>. Es el lenguaje oral, que nos parece estar escuchando, con una diversidad y adecuación apropiada a cada personaje, que expresa hasta los cambios espirituales más complejos. Sus frases son naturales y sueltas, se engarzan con la plasticidad y ritmo propios de la elegancia narrativa, expresando en lenguaje cotidiano emociones recónditas y explorando con finísimo análisis, con la economía y la profesionalidad necesarias, sentimientos íntimos difíciles de expresar. Esto hace de este cuento una obra de arte perfecta, una joya digna de figurar en todas las antologías y en sitio preeminente en el conjunto de su obra y de la narrativa decimonónica.

<sup>24</sup> «Sin ser un prosista rígidamente correcto, a lo cual su propia fecundidad se opone, hay en sus obras un tesoro de lenguaje familiar y expresivo». Esto lo dice un crítico tradicionalista a ultranza y partidario y amigo íntimo de otros escritores de ideología opuesta a la de Galdós (como Pereda). M. Menéndez Pelayo. *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid: CSIC, 1956, p. 265.



8. El final inesperado o ambiguo en obras para lectores cultivados se hace patente aquí. Galdós es optimista, pretende hacer comprender a Diana y a las mujeres en general la misión que tienen en la vida, haciéndolas desistir de ideas antinaturales y trasnochadas, pero el mundo, aun comprendiendo su mecanismo y adaptándose a él, es cruel y le viene grande a algunas mentes inmaduras o poco proclives a la abnegación necesaria para la práctica del estoicismo, imprescindible en ciertos momentos históricos y lugares geográficos. Diana despierta de un sueño maravilloso<sup>25</sup>, donde ha conocido el amor y donde reina la honradez y la naturalidad, y ahora debe enfrentarse al mundo real, poblado por la hipocresía, la insolidaridad, la maldad, la injusticia y la inmoralidad, y puede sucumbir a la influencia de las personas «de bien» que desean verla ingresar de pleno en el sistema. Celín aparece para recordarle cuál debe ser su inclinación, tras la enseñanza recibida, y la trata con cariño, no exento de amargura: «Estáis en el mundo los humanos para gozar con prudente medida de lo poquito bueno que hemos puesto en él», visión triste pero real de la existencia del sufrimiento en la vida humana, que aparece en muchas obras galdosianas: la muñeca que Agustín Caballero le trae de Burdeos a Isabelita como regalo, «movía los ojos, decía *papá y mamá*, y tenía articulaciones para ser colocada en todas las posturas. De aquello a una criatura no había más que un paso: padecer»<sup>26</sup>.

No queremos terminar este trabajo sin reseñar elementos típicos de Galdós que hay en este cuento: la ironía, el humor y el cervantismo. Hay mucha ironía: el cronista está inspirado por la bebida, y así le salió la historia, mientras otros luchan por la perfección; «la Fama» pregona las proezas de don Galaor; «Somos polvo (...) Polvoranca» es un juego de palabras de doble sentido, que indica la igualdad de todos los hombres ante la muerte, algo chocante y hasta cruel, después del panegírico hecho al caballero, así como la comilona (*lunch*, para que el anglicismo amortigüe el atracón de los vivos inmediatamente después de soltar la última corona, pero como no lo dice él, sino el cronista...); maese Kurda está permanentemente borracho y dormido, pues en su repetitivo y mecánico oficio no necesita precisión ni lucidez (y para las que hay que tener en otros..., parece decir Galdós). Son irónicos todos los elogios del principio al cronista; el hecho de que la protectora resulte protegida, pues lo necesita más; las alusiones a los achicharrados por la Inquisición y a sus delitos; las mezclas de elementos de distintas épocas; el monólogo de Diana ante la tumba de don Galaor y sus intenciones de confundir sus huesos; la incongruencia de querer matarse sin parecerle bien ningún sistema («Fácil le hubiera sido coger en la armería de su papá un mosquete o un revólver; pero ni sabía cargar estas armas, ni estaba segura de saber pegarse el tirito fatal. Puñal, daga o alfange no le petaban, por aquello de que se puede uno quedar medio vivo; y los venenos son repugnantes porque ponen el estómago perdido y quizás hay que vomitar»); la cómica

<sup>25</sup> Un sueño poblado de «elementos oníricos que podríamos calificar de surrealistas», dice Sebastián de la Nuez, art. cit., p. 197.

<sup>26</sup> B. Pérez Galdós, *La de Bringas*. Madrid, Cátedra, 1984, p. 83.



conjunción de frases retóricas y cursis («tú no conoces la viudez del alma») con la necesidad de alimentarse; el hecho de que sea un cerdo, el más torpe y sucio de los animales, el que guíe la nueva inclinación de Diana; su sueño dentro de otro sueño, donde oye a su padre hablar mucho sobre cosas inanes y soporíferas que le producen la impresión de que ha estado soñando siempre; la elección del nombre del muerto, don Galaor, que recuerda a los héroes de las novelas de caballerías, aún más irreal que ellos, porque ya está muerto cuando empieza el relato; la muestra de estilo pomposo e inútil, pedante y inoportunamente enfático, «la muerte ... con patética elegancia, demolió en un día el sólido alcázar de estos planes», parodiando con sarcasmo las palabras sutiles y elevadas con que el narrador de cierto tipo de textos (novela de caballerías, romántica o de folletín), expresa hechos corrientes que pueden contarse sin tanto adorno<sup>27</sup>; las sociedades literarias y científicas emiten fúnebres lamentos, no porque sea el día de los Difuntos, razón por la que suenan las campanas, sino por el escaso apoyo de la población y del gobierno, con el consiguiente retraso cultural del país; la descripción del marqués de Pioz: de verborrea insostenible en un asunto tan aburrido e inútil como la estadística, siempre enfadado, tomando rapé –tabaco en polvo aspirado por la nariz, lo que provocaba un estornudo instantáneo, moqueo– y aburriendo a los senadores y sacudiendo *zurriagazos* a los asistentes con su peluca, en desuso desde hacía más de un siglo, mientras el autor se burla amablemente de la seriedad con que afirman ciertos cronistas la veracidad de hechos tan imposibles de comprobar como los sentimientos íntimos de alguien, mediante la presentación de documentos. Así, la decisión de Diana se resquebraja y su contrariedad será fingida o real, pero eso no importa, sino el hecho de que reconsidere si matarse o no. Cuando refiere que no sabe si eran brazos o alas los de Celín, hay una nueva alusión irónica al cronista: ahora no aporta documentos, pero se acerca al narrador omnisciente, que sabe lo que siente y hasta lo que sueña el personaje.

El cervantismo ya aparece desde la primera línea: hay un cronista, que no es muy de fiar, no porque sea extranjero, sino porque bebe y no coordina bien los hechos, ni los relata en orden cronológico; *Celín*, sátira de la realidad española, como *Don Quijote*, empieza también como esta obra: Cervantes no se acuerda del lugar y Galdós no conoce la época. Parece antigua, el nombre del galán recuerda las novelas de caballerías<sup>28</sup>. Pode-

<sup>27</sup> «Apenas el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus arpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora...», y unas líneas más abajo: «el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor que fuera bastante a derretirle los sesos, si algunos tuviera», (porque era el mes de julio en la Mancha). M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, capítulo II de la primera parte.

<sup>28</sup> «Tuvo muchas veces competencia con el cura del lugar ... sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del pueblo, decía que ninguno llegaba al caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar, era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula ... porque ... no era caballero melindroso ni tan llorón como su hermano y que en lo de la valentía no le iba a la zaga». M. de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, capítulo I.



mos ver la misma ternura narrativa hacia sus criaturas que la que muestra Cervantes en sus obras, el tratamiento de éstos, y el humor. Y hasta los epígrafes de los capítulos de este cuento se parecen a los del *Quijote* («Donde se narra lo que verá el que leyere, y el que no, no»<sup>29</sup>).

Los elementos humorísticos se mezclan con ironía galdosiana, presente en toda su obra, procedente de su optimismo y su fe en el ser humano: la descripción del cronista, de los habitantes de Turris, en especial de los ascendientes de Diana y don Galaor; la de maese Kurda, alusión cómica a su borrachera continua, por lo que siempre estaba dormido, despertándose sólo para atender a su única obligación, tocar las campanas, que no requiere gran lucidez, por cierto; la de todas las corporaciones y entidades turriotas, el tratamiento de la Inquisición y otras instituciones represivas antiguas y las reflexiones de Diana mientras está echada sobre la tumba de don Galaor, por citar sólo unos cuantos. Como el contenido fantástico, el humor abunda más en los fragmentos asignados al narrador, en la descripción del estado de ánimo de Diana, cuando la dejan sola tras la muerte de don Galaor, y las reflexiones que expresa antes de salir a suicidarse, en estilo indirecto libre, con mucha guasa y en el registro más coloquial posible. Nos parece estar oyendo a Diana hablar (*nada, nada, matarse*), para expresar la negativa a soportar el dolor y la lección que pretendía darle al destino al someterla a esa terrible prueba, que es enfrentarse a la muerte, conocer los sufrimientos terrestres, ¡a ella!, educada en el más puro idealismo y *etereidad* que cabe imaginar, no sin detalles terrestres, como la posibilidad de la juventud eterna, en el limbo de los justos, sin arrosar los inconvenientes de la lucha diaria, de las desavenencias conyugales, de la pérdida de la inocencia, del descenso a la *grosería* de las pasiones...

Las referencias a instituciones antiguas y decimonónicas contienen una gran carga de comicidad y de sorna: la expresión mencionada anteriormente, «la Bolsa firme», no sólo indica sus valores se mantienen, sino que el edificio que la alberga no se ha movido, por las rarezas de Turris, lo que contrasta de nuevo con una institución religiosa imposible: el convento de Padres Capuchinos Agonizantes, así como la sociedad kantiana San Luis de Gonzaga; hay una Sociedad Protectora de los Peces, junto a una «venerada Archicofradía del A. B. C.», y «detrás seguían los masones, tan respetables con sus mandiles, que se confundían con los padres dominicos». También se mezclan los cargos y honores de manera disparatada y con intención humorística: asisten al entierro un «caballero del hábito de Santiago» (el Verde, se apresura a añadir Galdós), al lado de un socio del club de pescadores de Turris, y entre los antepasados de Diana se encuentra un general de las galeras de S. M, cuya estatua está cerca de la efigie de una mujer «casada en primeras nupcias con un hermano del palatino

<sup>29</sup> Con el mismo humor y socarronería: *Que trata de cosas tocantes a esta historia y no a ninguna otra* (LIV), *De cosas sucedidas a Sancho en el camino y otras que no hay más que ver* (LV), *Que trata de lo que verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchare leer* (LXVI).



de Hungría y en segundas con el jefe superior de Administración y colector de espolios»; hay un «busto del Adelantado de Hacienda, poeta excelso que compuso en octavas reales la epopeya de las *Rentas* y recogió en su *Flora selecta de rimas económicas* toda la poesía del siglo de oro de nuestros financieros más inspirados», en irónica alusión a los temas insulsos y cotidianos de la poesía de la Ilustración y de la poesía realista; y por último aparece también un «caballerizo mayor del Congreso y gentil-hombre del Ayuntamiento constitucional de Turrís», como si fuera un castillo medieval, pues estaba regido por leyes tan antiguas y prejuicios tan obsoletos como las instituciones mencionadas antes, terminando el párrafo con la sorna acostumbrada: la Fama (divinidad griega y romana, mujer alada con una trompa en la mano, y la opinión pública, en moderno) acabaría, no afónica, sino asmática y maltrecha de pregonar sus virtudes.

## CONCLUSIÓN

Diana quiere matarse durante casi todo el cuento, pero está muy viva: lo demuestran su terror a las sepulturas de la iglesia, la sensación lúgubre ante túmulo de don Galaor, su repulsión al olor de las flores, su necesidad de algo tangible que abrazar (aunque sea el roce con los huesos, como la «espiritualidad compartida» de *Ángel Guerra*), su miedo al bufido del tren en el túnel y a los mordiscos de los peces. Celín le produce la primera atracción sexual, inculcada en ella como pecaminosa, aunque Galdós conduce a los personajes al cambio, a la evolución, a la salvación, y no a la destrucción ni al castigo, como en otras obras contemporáneas<sup>30</sup>.

Diana pretende ayudar a Celín, pero es él, según el esquema tradicional, quien acaba protegiéndola a ella: alimentos exquisitos y desconocidos, como sus caricias, con las cuales experimentará sensaciones nuevas y excitantes, y galanterías para retrasar la hora fatal. En Diana, digna habitante de una ciudad que nunca está en el mismo sitio, se produce la misma autoafirmación que en Fortunata, pero al revés: ésta parte de un complejo de inferioridad social y Diana lo hace desde su situación privilegiada, para llegar ambas a la mujer natural, a la mujer nueva. La vida en Turrís le es insoportable, con o sin don Galaor, incapaz de sentir ideales y de vivir de manera auténtica, y la mezcla de elementos de distintas épocas aportan a la historia una coherencia narrativa que parece inexplicable, porque conducen a la realidad. La sociedad que quiere abandonar acusa una «sinrazón» evidente, la imaginación debe estar bajo control, tener unos límites, y la búsqueda del equilibrio entre la imaginación y la realidad plantea tensiones que de-

<sup>30</sup> Véase *La madre naturaleza*, de Emilia Pardo Bazán, publicada en 1887, donde Manola y Perucho, adolescentes, de la misma edad aproximadamente que Diana y Celín, se encaminan a la destrucción moral, por transgredir las leyes de la que deberían llamar madre y es «madrstra» (palabras finales).



ben atenuarse; de ahí el uso constante de la ironía. Diana cambia su visión sobre Celín, se enamora de modo natural, no impuesto por las conveniencias burguesas<sup>31</sup>. Por eso –no queda claro si es simultáneo o sucesivo– se despoja de la ropa anticuada impuesta por la moda y por el rango social, como desecha ideas y lacras sociales: matarse, vestirse, guardar las apariencias, conservar la virginidad..., pierde sus inhibiciones: salta, ríe, se descalza, cambia de mentalidad.

Ya liberada de la presión social, sube con Celín a un altísimo sauce, el más decorativo de los árboles, que da paso a un prado, *locus amoenus* en que Celín luce sus destrezas y encantos varoniles y rinde a Diana, ya desprovista de estorbos, el homenaje caballeresco para cortejarla sutilmente. Diana no siente vergüenza, porque falta allí el elemento social sancionador, y sólo hay personas con espíritu abierto y animales amaestrados. Su conciencia le dicta su propia moral, siente «el corazón lleno de inocencia», baila al son de la música improvisada que produce Celín con un instrumento primitivo, fabricado allí mismo, y su relación es de pureza y ternura, «como en los idilios inocentes». Pero todo no es arcádico: el cartel de festejos le recuerda el pasado, su pertenencia a cierta clase social, con las obligaciones consiguientes. Se sitúa en el presente, sin recordar que un día usó zapatos, disfrutando del bienestar supremo del éxtasis amoroso, acunada en los brazos de Celín, a una altura «cien veces mayor que las más elevadas torres», sin testigos, y se duerme, soñando cosas tan veraces como la pesadilla de los discursos paternos desmitificadores de la figura del padre, que jamás habría aceptado insomne. Al despertar, Celín es un hombre enamorado y Diana recuerda lo que le han inculcado sus padres, la religión, la hipocresía que llaman educación, la sociedad..., vuelve a la realidad, y siente el terror a lo desconocido, pero tan deseado («espanto y recreo en el alma»). El abrazo de Celín la hace sentirse mujer, con una misión que cumplir, la opuesta a matarse, y caen del árbol: Diana comprende quién es ella, qué tiene que hacer, cuál es su camino, dónde debe empezar; despierta del sueño, iniciado dentro de otro, como corroboran las últimas palabras de Celín y del cuento, parecidas a las de *La Fontana de Oro*, de Fortunata, de *Nazarín*, de *Misericordia*, y de todas las novelas en que la esperanza en la regeneración de la sociedad está en la base de la trama, exactamente igual que los personajes y acciones de las obras adscritas al realismo mágico plantean una toma de conciencia ante una problemática determinada.

Madrid, enero de 2007

<sup>31</sup> Con don Galaor llegaría a esto: «A los treinta años me casé. ¿Querrá usted creer que nunca le había visto la cara a mi novia, ni ella, que tan recogida vivía, me la había visto a mí? No conocíamos ni nuestro carácter, ni... Nos lo dieron todo hecho; así fue que después nos llevamos muy mal mi mujer y yo». M. J. de Larra (1834). «La educación de entonces», Barcelona: Planeta, 1971, p. 139.



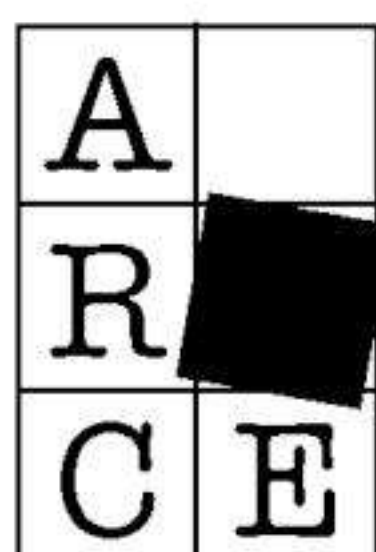
## BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON IMBERT, Enrique (1994): *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, CSIC.
- BONET, Laureano (1990): *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península.
- CARPENTIER, Alejo (1978): *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1971): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, J. Pérez del Hoyo, editor.
- GULLÓN, Ricardo (1966): *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Taurus.
- (1980): *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
- LARRA, Mariano José (1971): *Artículos*, Barcelona, Planeta.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1956): *Estudios sobre la prosa del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- MOLINA, Tirso de (1994): *Por el sótano y el torno*, Madrid, Castalia.
- NUEZ CABALLERO, Sebastián de la (1979): «Génesis y estructura de un cuento de Galdós», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Cabildo Insular: Las Palmas de Gran Canaria, 1979, pp. 181-201.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1985): *La madre naturaleza*, Madrid, Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1997): *Cuentos fantásticos*, ed. de Alan E. Smith. Madrid: Cátedra, 1997.
- (2006): *Cuentos fascinantes: viaje de la imaginación a la realidad*, ed. de Marta González Megía, Madrid, Clan.
- (1953): *Obras Completas*. Madrid.
- SMITH, Alan E. (1992): *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos.
- VV. AA. (2006): *Antología de cuentos de mujeres del siglo XIX*, ed. de Marta González Megía, Madrid, Akal.



# La cultura pasa por aquí

Ábaco ~ Academia ~ ADE - Teatro ~ Álbum, Letras - Artes ~ Archipiélago ~  
~ Archivos de la Filmoteca ~ Arquitectura Viva ~ Art Notes ~ Artecontexto ~ Arte y Parte  
~ Aula - Historia Social ~ AV Monografías ~ AV Proyectos ~ L' Avenç ~ Ayer ~ Barcarola  
~ Boletín de la Institución Libre de Enseñanza ~ Caleta ~ Campo de Agramante  
~ CD Compact ~ El Ciervo ~ Clarín ~ Claves de Razón Práctica ~ CLIJ  
~ Comunicar ~ Contrastes ~ El Croquis ~ Cuadernos de Alzate ~ Cuadernos de Jazz  
~ Cuadernos de la Academia ~ Cuadernos de pensamiento político  
~ Cuadernos Hispanoamericanos ~ Dcidob ~ Debats ~ Delibros ~ Dirigido por...  
~ Doce notas ~ Doce notas preliminares ~ Ecología Política ~ El Ecologista  
~ Eñe, Revista para leer ~ Exit Book ~ Exit, imagen - cultura ~ Exit Express  
~ Experimenta ~ El Extramundi y los papeles de Iria Flavia ~ FP Foreign Policy  
~ Goldberg ~ Grial ~ Guaraguao ~ Historia Social ~ Historia, Antropología y Fuentes  
Orales ~ Ínsula ~ Intramuros ~ Isidora: Revista Estudios Galdosianos ~ Lápiz  
~ LARS, cultura y ciudad ~ Leer ~ Letra Internacional ~ Letras Libres  
~ Libre Pensamiento ~ Litoral ~ Madrid Histórico ~ El Maquinista de la Generación  
~ Más Jazz ~ Matador ~ Melómano ~ Mientras tanto ~ Le Monde diplomatique  
~ Nuestro tiempo ~ Nueva Revista ~ Ojo de pez ~ Ópera Actual ~ La página  
~ Papeles de la FIM ~ Papers d'Art ~ Pasajes ~ Política Exterior ~ Por la Danza ~  
Primer acto ~ Quimera ~ Quodlibet ~ Quórum ~ El rapto de Europa ~ Rec  
~ Reales Sitios ~ Renacimiento ~ Revista CIDOB d'Afers Internacionals  
~ Revista de Estudios Orteguianos ~ Revista de libros ~ Revista de Occidente  
~ Revista Hispano Cubana ~ RevistAtlántica de poesía ~ Ritmo ~ Scherzo ~ Sistema  
~ Telos ~ Temas para el Debate ~ A Trabe de Ouro ~ Turia ~ Utopías/Nuestra Bandera  
~ El Viejo Topo ~ Visual ~ Zut



Asociación de  
Revistas Culturales  
de España

**Información y suscripciones:**  
**revistasculturales.com**  
**arce.es**

C/ Covarrubias 9, 2.º dcha.  
28010 Madrid  
Teléf.: +34 913 086 066  
Fax: +34 913 199 267  
info@arce.es



# UNA CARTA DE DON BENITO PÉREZ GALDÓS EL CONDE DE LAS NAVAS Y LA ACADEMIA

DR. JOSÉ MARÍA AGUILAR\*

Como pieza importante para sus inéditas *Memorias desde la Cibeles*, el conde de las Navas reunió, en un paquete, un conjunto interesante de cartas, encabezado por una nota manuscrita, que decía: *Sobre mis pretensiones de ingreso en la Real Academia Española. Cartas: comienzan 1901. 1920. ¡¡Buenos Autógrafos!!*

Como reconoció, más tarde, en su discurso de ingreso: «poco después de salir del Instituto de Segunda Enseñanza comencé ya a soñar con sentarme en este estrado».

Teniendo en cuenta que ingresó en la Academia a los 69 años de edad, podemos afirmar, sin exagerar mucho que se pasó toda la vida soñando con el sillón, lo que a un hombre eminentemente práctico como el conde de las Navas, a pesar de su gran sentido del humor, no debió hacer mucha gracia: «Algo nubla mi alegría pensar que he subido a él apoyándome en dos bastones y cuando ya piso, tropezando o blandeándome, el “cabo de las tormentas de los sesenta y cinco a los setenta años”. Así lo llamó D. Santiago Ramón y Cajal. Viejo e impedido de muy poco puedo servirlos».

No obstante la tardanza en ingresar, durante los últimos años de su vida colaboró muy activamente en las labores propias de la Academia, demostrando ser un magnífico académico, perfectamente digno del asiento R que ocupó durante los 10 años que le quedaron de vida.

Para nosotros, egoístamente mirado —y como no hay bien que por mal no venga—, la demora en la entrada del conde de las Navas en la Academia nos ha sido beneficiosa, por habernos permitido contar con un número muy elevado de autógrafos de gran interés, que gracias al buen orden y conservación de los documentos del conde podemos presentar hoy ante el lector. Estas cartas constituyen una bonita y curiosa pieza de la historia de la institución, y, al mismo tiempo de la biografía del conde de las Navas.

---

\* El Doctor José M.<sup>a</sup> Aguilar biznieta del Conde de las Navas ha cedido gentilmente esta carta de D. Benito desconocida —y probablemente dictada— a *Isidora revista de Estudios Galdosianos* para su publicación. Pertenece al Archivo del Conde de las Navas junto con las de don Juan Valera que recientemente han sido publicadas (2006) en la editorial Castalia bajo el título de *Epistolario de don Juan Varela*. Don José M.<sup>a</sup> Aguilar es Doctor en Oftalmología y miembro de la «Asociación de médicos escritores y artistas».





El Diputado á Cortes: Madrid 21 Diciembre 1774  
por  
Las Palmas

Excmo. Sr. Conde de las Navas.

Mi distinguido amigo: Recibi su amable carta y en contestacion á ella debo contestarle que las dos vacantes producidas en la Academia por fallecimiento del Sr. Duque de Peñas y otro Sr. académico de cuyo nombre no me acuerdo en este instante han sido adjudicadas hace muchos dias, y toda gestión que ahora se haga es



completamente inutil. Aunque  
aun no están votados los nue-  
vos académicos serán los Srs  
Asín presbítero, y Novo y Colson  
dramaturgo.

Yo estoy enfermo y mal de  
la vista y hace mucho tiempo  
que no voy a las sesiones de  
los jueves de la Academia y  
vivo completamente apartado  
de los trabajos de la docta casa.

A pesar de esto al produ-  
cirse las dos últimas vacantes ha-  
blo con varios amigos intere-  
sándome por Mendez Bejarano  
profesor del Instituto del Cardenal  
Esmeros y muy versado en letra



castellanas. Pronto hubie de con-  
vencerme de que perdía lastimo-  
samente el tiempo y por el  
mismo Haura supe que los  
dos favorecidos eran los que  
en esta carta le indico a Ud.

Si Ud. perseverara en la  
justísima aspiración de ingre-  
sar en la Academia anticipa-  
se a las vacantes posibles ponien-  
do en juego sus altas relacio-  
nes y gando la voluntad del  
Dr. Haura que segun mis infor-  
mes es quien facilita la posesion  
de los sillones académicos

Ud. mi querido amigo por  
su posición y el puesto que



tiene en Palacio esta en me-  
res condiciones que nadie p-  
triunfar en toda la linea. Por  
esto, no debe esperar a las vacan-  
sino anticiparse a ellas asegurando  
do con tiempo las voluntades  
que deciden estas cosas.

Es cuanto puedo decirle  
por ahora su constante amigo

q. s. m. e.

B. Peresfaldós



# GALDÓS CON LOS CREADORES

Madrid 22, 23 y 24 de noviembre de 2007

**E**l Congreso *Galdós con los Creadores* está dirigido a todos aquellos estudiosos, intelectuales, investigadores, novelistas, dramaturgos, artistas, traductores... interesados en el progreso de las letras y la cultura de los siglos XIX-XX y en particular en la figura de Benito Pérez Galdós, su paso por la historia y su relación (en el más amplio sentido) con otros creadores (coetáneos o no).

Las relaciones intertextuales, filológicas, históricas, poéticas..., la aplicación de la escritura del autor canario a otras artes (cine, pintura, música, teatro...) hermenéuticas o lingüísticas tendrán su especial lugar, así como las mesas redondas de trabajo sobre teoría literaria, poética, traducción y lenguas extranjeras. Por medio de esta vinculación haremos de Galdós un autor canónico, pero vivo todavía para el pensamiento y la intelectualidad. La ocasión será propicia para poder disfrutar de entrevistas en directo, monólogos teatrales, presentaciones de libros, veladas poéticas, lecturas dramatizadas, conciertos, exposiciones, rutas por la villa y todo lo que ayude a ser un encuentro humanístico en su más amplio sentido.

El Congreso tendrá como sedes en Madrid El Ateneo (Calle Prado, 21) la Casa de Canarias de Madrid (Calle Jovellanos, 5) y el Círculo de Bellas Artes (Calle Marqués de Casa Riera, 2.)

## Comisión Científica:

Presidenta: Rosa Amor del Olmo (Ediciones *Isidora*. UCO-Angers)

Secretario: Juan Carlos Carrazón (TVE)

José Luis Mora (Facultad de Filosofía y Letras de la UAM)

Tomás Albaladejo (Facultad de Filosofía y Letras de la UAM)

Javier Rodríguez Pequeño (Facultad de Filosofía y Letras de la UAM)

Ana M<sup>a</sup> Vigara (Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid)

Carmen Ruiz Bravo-Villasante (Facultad de Filosofía y Letras de la UAM)

Yolanda Arencibia (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

Manuel Ortuño (ARCE)

## Colaboran:

Cabildo de Gran Canaria Casa Museo Pérez Galdós, Ediciones *Isidora*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, Casa de Canarias, ARCE, Université d'Angers UCO, Safekat, LIA+, Saint Louis University Campus Madrid.

Aquellos que prescindan del correo electrónico y precisen una dirección postal para envíos de justificante de pagos, inscripciones o resúmenes de ponencias pueden disponer de las siguientes direcciones:

Juan Carlos Carrazón / Congreso Galdós

C/ Arroyo Fontarrón nº 9, 6º-B

28030 España

juancarlos.carrazon@periodistas

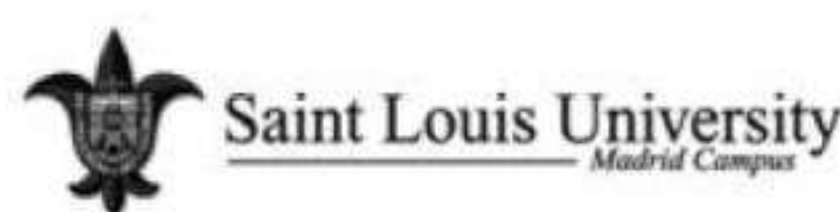
Rosa Amor del Olmo / Congreso Galdós

65 Rue Pierre Corneille

49300 Cholet, France

congreso-galdos.madrid@orange

Ediciones





# GALDÓS Y BUÑUEL: FORMAS DE CONCLUIR

ARANTXA AGUIRRE CARBALLEIRA

*Doctora en Filología*

## I

Las adaptaciones al cine constituyen hoy en día uno de los aspectos esenciales de la fortuna de un texto. Tal como señala Darío Villanueva, la versión cinematográfica de una novela es «un índice valiosísimo de respuesta creativa individual, y también social, a la literatura»<sup>1</sup>. Esto es debido a que el cine se ha convertido en el testimonio arquetípico del sentido cultural de nuestro tiempo (en un papel análogo, por cierto, al que le correspondió a la novela en el siglo XIX).

Por supuesto, la adaptación al cine de las obras literarias plantea problemas específicos. En primer lugar, hay que tener en cuenta que la obra adaptada lo es siempre en un contexto histórico y cultural diferente de aquel en el que se ha producido. La transferencia puede o no afectar a la intriga, al espacio-tiempo diegético o a los personajes, pero alcanza necesariamente al punto de vista, porque atañe a la sensibilidad, al modo de entender las cosas de una época, y porque es un cambio forzoso de perspectiva. Veamos un ejemplo claro: al final de la película *Marianela* (Benito Perojo, 1940) se añade una escena de nueva planta, en la que todos los personajes rezan un padrenuestro en torno a la difunta Nela. Este plano está presidido por la figura de una gran cruz que el enrejado de la ventana proyecta sobre un visillo. Al igual que sucede cuando se analizan las distintas ediciones de una obra, en ocasiones como la aludida esta adaptación cinematográfica dice más sobre Perojo y la sociedad española de la inmediata posguerra que sobre Galdós y el momento en que escribe *Marianela*, precisamente entre *Gloria* y *La familia de León Roch*,

---

<sup>1</sup> Villanueva, Darío. *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar, 1989, p. 208.



dos de sus llamadas «novelas teológicas», cuyas tesis resultan poco complacientes para la ortodoxia eclesiástica.

Por otra parte, cine y literatura son dos medios de expresión diferentes. Luego se plantea en última instancia un problema de lenguaje. La labor del cineasta/adaptador consiste fundamentalmente en transponer de un sistema de formas a otro. Pero en el camino va a producirse una transformación insoslayable, puesto que, en arte, la forma es ya contenido. Al no contarse de la misma manera no puede contarse lo mismo. (Ortega se preguntaba: «¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?»<sup>2</sup>). Pero el hecho de que el trasvase no pueda ser perfecto, como todas las limitaciones, comporta un reverso. Quien adapta está realizando, en mayor o menor medida, un acto de creación. Iuri Lotman habla de un mecanismo de pensamiento creador que realiza un complejo proceso de apropiación mediante el cual un texto ajeno permite la creación del propio, es decir, la producción de un nuevo texto<sup>3</sup>.

Este línea de pensamiento entronca con el concepto de «intertextualidad» que propone Julia Kristeva. Esta autora concibe la escritura como una «lectura de un corpus literario anterior» y el texto como «absorción y réplica» de textos previos<sup>4</sup>. Steiner, a su vez, afirma: «Es imperativa potestad del clásico exigir, generar una réplica activa»<sup>5</sup>.

## II

En el caso de las veintiuna adaptaciones al cine que se han realizado hasta el momento a partir de novelas de Galdós (concretamente, a partir de once novelas, constituyendo «El abuelo», con seis versiones cinematográficas, la obra más adaptada), en mi opinión las que mejor representan este concepto de «réplica activa» son las que dirigió Luis Buñuel: *Nazarín*, en 1958, y *Tristana*, en 1970. A mi modo de ver, con ellas se enriquece nuestra comprensión de los textos originales y a la vez se abren nuevas perspectivas.

Entendiendo la adaptación como ensamblaje entre dos tipos de «ser en el mundo», ¿qué clase de fusión o ajuste de horizontes se produce? ¿Qué cambia o qué sentido tienen los cambios? ¿Qué se mantiene y por qué? Estas son las preguntas que van a orientar estas páginas.

<sup>2</sup> Ortega y Gasset, José. «Misericordia y esplendor de la traducción» en *Obras Completas* Tomo V. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 433.

<sup>3</sup> Lotman, Iuri. *La Semiosfera*, I Madrid: Cátedra, 1996, pp. 64-68.

<sup>4</sup> Kristeva, Julia. «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, pp. 438-465.

<sup>5</sup> Steiner, George. *Errata. El examen de una vida*. 4ª ed. Madrid: Siruela, 2001, p. 38.



Puesto que la extensión de un artículo es limitada, he optado por acogirme a la fórmula *pars pro toto*, cotejando únicamente una escena de cada novela con su correspondiente escena fílmica, si bien trataré de relacionarlas con la totalidad de la obra a la que pertenecen. Por último, he escogido las escenas finales de cada una de las obras porque obviamente se trata de una posición muy significativa, que cada autor ha tenido que pensar y calibrar cuidadosamente.

En el caso de *Nazarín*, Galdós termina su novela de 1895 presentándonos al sacerdote protagonista solo en un hospital, en lo que supone el final de su vía crucis. Nazarín está enfermo y delira. Las últimas palabras de la novela corresponden al mismísimo Jesús, que se dirige a él: «Algo has hecho por mí. No estés descontento. Yo sé que has de hacer mucho más». Desenlace esperanzador donde los haya: Jesús entra en escena, reconoce la labor de Nazarín, le alienta y da fin a la obra con una frase proyectada hacia el futuro («Yo sé que has de hacer mucho más»)<sup>6</sup>. La tesis de la novela es que, a pesar de los pesares, la virtud individual traducida en obras de amor y caridad tiene sentido (y acaso, para el hombre maduro y desencantado que es Galdós en 1895, es lo único que tiene sentido). Benina, la protagonista de *Misericordia*, supone años más tarde la culminación de Nazarín.

Veamos ahora cómo termina la película de Buñuel. Separado del resto de la cuerda de presos en atención a su condición de sacerdote, Nazarín camina cabizbajo, llorando, custodiado por un guardia de paisano. Observemos que, aunque humillado y abatido en grado sumo, Nazarín es capaz de caminar. A diferencia de lo que sucede en la novela, Buñuel acaba la historia con un hombre físicamente entero. No le deja ni el relativo consuelo de la enfermedad, en el sentido de abandono transitorio de la responsabilidad, ni el consuelo de un Dios que se le aparezca y le aliente. El Nazarín de Buñuel termina la película con su cruz a cuestas.

Esta dureza de Buñuel está en consonancia perfecta con toda una serie de cambios que se dan a lo largo de la película. En la novela, la intervención de Nazarín, se la reconozcan o no, resulta siempre productiva: consigue hacer reflexionar al señor de la Coreja, asiste a enfermos y entierra cadáveres en el pueblo apestado, etc. Su actividad supone una bendición para los demás.

Por el contrario, el Nazarín de Buñuel, que posee las mismas buenas intenciones que el de Galdós, nunca consigue beneficiar a nadie. Trata de evangelizar al personaje de la moribunda, al coronel equivalente al señor de la Coreja, al buen ladrón, a la propia Beatriz y en ningún caso lo logra. Nunca vemos que sus acciones produzcan resultados positivos. Incluso, en la escena de la cantera añadida por Buñuel cuyo sentido tiene que ver con aquella en la que don Quijote «rescata» al muchacho apaleado (*Quijote*

<sup>6</sup> Si bien cabe pensar que la presencia de Jesús forma parte del delirio de Nazarín, lo importante es que para un creyente como nuestro sacerdote se trata de una aparición en toda regla.



I, 4), su intervención acaba teniendo consecuencias nefastas. Es decir, Nazarín es un personaje bondadoso tanto en la novela como en el filme, pero en Galdós es además productivo, mientras que en Buñuel es estéril.

Con respecto a las conclusiones de Galdós, Buñuel introduce un punto de vista profundamente escéptico. En la línea de *Las desventuras de la virtud* de Sade, el amor y la generosidad carecen de sentido. Al final de la película, Nazarín camina tratando de digerir esa conclusión devastadora, a la que apuntan todos y cada uno de los episodios que le han ido acaeciendo y que le provoca el estado de abatimiento y crisis que Paco Rabal interpreta consumadamente sin necesidad de palabras. Y a pesar de todo, sigue comportándose de forma amable y caritativa con sus semejantes, como demuestra aceptando la piña-limosna que le ofrece en el camino una mujer humilde, sólo porque no es capaz de desairarla. Buñuel acaba su obra hablando del impulso incontenible del hombre bueno, que no tiene su raíz en la esperanza de un premio o el temor de un castigo (tal como expresa un soneto anónimo del s. XVI: «No me mueve, mi Dios, para quererte/el cielo que me tienes prometido,/ni me mueve el infierno tan temido/(...) muéveme el verte/clavado en una cruz y escarnecido...»). Ya Spinoza definía la bondad como el amor nacido de la compasión, lo que se ajusta perfectamente a personajes como Nazarín o Benina.

La lectura de Buñuel es despiadada como la vida misma, habla de la lucidez como fuente de dolor y del amor y la generosidad como realidades vitales inmersas en un mundo carente de sentido. Se trata de una lectura que podríamos llamar existencialista, acorde con el tiempo transcurrido entre 1895 y 1958 (sólo en España y Europa, alrededor de Buñuel, han tenido lugar el desastre del 98, la Guerra de África, la Primera Guerra Mundial, la Guerra Civil española, la Segunda Guerra Mundial y se está produciendo la feroz guerra colonial entre Francia y Argelia), acorde con el exceso abrumador de cadáveres «impropios», acudiendo al concepto de Rilke de «muerte impropia», con el que el poeta caracteriza el rechazo de la razón ante aquellas muertes sobrevenidas antes de su tiempo. Tal como se preguntaba Theodor W. Adorno, quizá a la altura de 1958 Buñuel duda de si después de Auschwitz es posible otra dialéctica que no sea la del desmoronamiento, la dialéctica negativa.

En lo que se refiere a *Tristana*, al final de la novela de 1893 Tristana y su seductor don Lope se han terminado casando y viven en paz y armonía. Lope cuida de su huerta y de sus seis gallinas ponedoras (y hay que advertir la ironía de esta última ocupación de don Lope, quien en sus buenos tiempos ejerciera de «gallito de corral») y la inválida Tristana ha culminado sus sucesivas aficiones a la pintura, a la interpretación, a la música, etc., con la de la repostería, para deleite de su decrepito marido. En ese contexto sobreviene la última frase de la obra, quintaesencia de la desolación: «¿Eran felices uno y otro? Tal vez».

Galdós cuenta una historia de ilusiones perdidas, de sueños y ambiciones que van a dar a la mar, que es el morir de una existencia anodina. Perversión del *Bildungsroman*,



*Tristana* constituye una novela sobre la frustración, sobre la creatividad malograda de la protagonista. De ahí el íntimo parentesco con *Miau*, ya señalado por María Zambrano,<sup>7</sup> si bien esta última obra es una tragedia, mientras que *Tristana* ni siquiera merece esos honores: de serlo, sería una tragedia con sordina, insignificante, de esas que se cuentan a cientos en la eterna pelea entre la realidad y el deseo.

Galdós cuenta en *Tristana* la historia de unos seres humanos domados por la vida, privados de ambición e ideales. La pregunta que cierra la novela manifiesta una amargura implícita, pero también la lucidez de quien no quiere concluir con aspavientos melodramáticos, sino que nos invita sutilmente, chejovianamente, a reflexionar sobre la condición humana, que en la mayoría de los casos no es heroica sino oscura y humilde.

La película de 1970, por su parte, presenta un final radicalmente distinto. Casados Tristana y don Lope, como en la novela, la armonía galdosiana es aquí violencia soterrada que enturbia el ambiente. En la última escena, Tristana duerme con desasosiego, acometida de su pesadilla recurrente, en la que la cabeza cercenada de don Lope se le aparece en forma de badajo de campana (certera traslación en imágenes, por cierto, de aquel verso de Cernuda «tu nombre envenena mis sueños»). De este mal sueño la despiertan los gritos de Lope, quien sintiéndose enfermo pide socorro desde su habitación. Tristana asiste a Lope displicentemente y a continuación finge telefonar al doctor Miquis. Cuando el viejo se queda adormilado, abre las ventanas para que el intenso frío del invierno toledano<sup>8</sup> termine con él.

Este frío que suponemos matará a don Lope es en realidad el que emana de la propia Tristana, dominada por un malestar íntimo insuperable. Mientras que en la novela el peso de las circunstancias ha hecho que Tristana agache la cabeza para pasar por el aro de la vulgaridad, en la película esas mismas circunstancias la han convertido en un ser duro y amargo.

Con una serie de detalles diseminados a lo largo de su película que confluyen en el despiadado final<sup>9</sup>, Buñuel crea una tragedia a partir del «escondido drama» que es esta novela de Galdós. Recordemos que el tema central de la tragedia es «la conciencia de que no hay nada que hacer, la naturaleza humana, por sus características, no permite la felicidad»<sup>10</sup>. El escritor decimonónico había situado a sus personajes en un espacio

<sup>7</sup> Zambrano, María. *La España de Galdós*. Madrid: Endymion, 1989, p. 145.

<sup>8</sup> Buñuel sitúa la acción en Toledo, ciudad que le es muy querida y que, por otra parte, no es en absoluto ajena al universo de Galdós.

<sup>9</sup> Veamos uno de estos detalles a modo de ejemplo. En la película, la criada Saturna no ejerce el papel de confidente de Tristana. Si bien la acompaña y la protege, no llega a la categoría de interlocutora que presenta en la novela, de modo que Tristana carece de esa amiga sin la cual, como escribe Galdós, «su vida habría sido intolerable». Buñuel elige que sea intolerable, llevando a Tristana a extremos de amargura que no están en Galdós.

<sup>10</sup> En Gassman, Vittorio. *Sobre el teatro*. Barcelona: Quaderns Crema, 2003, p. 118.



en penumbra. Buñuel irrumpe en ese espacio encendiendo una luz violenta e implacable que es la luz del siglo XX y que nos muestra que la mutilación física y espiritual de un ser humano se resuelve en fiereza.

Podemos ver que la intervención de Buñuel en *Tristana* tiene el mismo sentido que la que lleva a cabo en *Nazarín*. Se trata de la necesaria proyección de un artista y de su tiempo sobre otra obra que funciona como fuente. Más allá de nociones morales como «fidelidad» o «respeto», que a nuestro entender son poco pertinentes a la hora de valorar una obra de arte, las adaptaciones de Buñuel suponen visiones poderosas que enriquecen el acervo de las lecturas galdosianas y que constituyen, en definitiva, un vivificante homenaje.



# EL ABUELO VERSUS LA DUDA, UNA REFLEXIÓN POCO ACADÉMICA

**DRA. ROSA AMOR DEL OLMO**

*UCO-Angers*

Una sucesión de acontecimientos no altera el transcurso de la historia, que se nutre de ellos precisamente y que va transformándose continuamente; en realidad, lo que altera la historia es su interpretación. Conocemos y aceptamos el encadenamiento de los hechos, pero cada época explica a su manera sus causas y sus consecuencias. Por eso la historia se reescribe continuamente, porque es una necesidad intrínseca a aquel que quiere relacionar el presente con el pasado y hacerlo sin imperativos causales. Para Galdós, un acontecimiento es el resultado de otro. Y así va encadenando su mundo en una historia particular que emerge de un todo literario. El público ha ocasionado que, desde hace ya algún tiempo, la obra de arte adquiriera un carácter verdaderamente peculiar, al desempeñar en nuestra sociedad un papel distinto al que le correspondía en los siglos pasados.

El camino de la vía teatral es, con todo, diferente. En los años de Galdós, paulatinamente, la obra de arte se democratizaba, si bien, esta democratización del público teatral se produjo muy lentamente. Con el tiempo, el teatro dejará de ser privilegio de una clase. Galdós no busca contempladores en un estrato social determinado; su alcance abarca las categorías más distintas. La obra nace y vive en función del artista que la ha creado con la intención de recibir los plácemes de aquellos que pueden comprenderla. Cuando esto no sucede, pero sí suceden los fracasos escénicos, una sensación de soledad e incompreensión invade al autor, quien tiene que lograr la captación consciente del público mediante adhesiones individuales y voluntarias, más que por la sumisión a convenciones sociales. Por esta razón, los admiradores de la obra galdosiana pueden pertenecer a grupos humanos muy distintos. Parece claro.

Hoy, el teatro y la historia han realizado algunas metamorfosis. Desmaterializamos los objetos al conferirles una realidad distinta de su destino original, y afirmamos con ello la autonomía del arte. Somos testigos de las consecuencias de este cambio radical, que halla en la obra literaria impresa el instrumento indispensable de esa metamorfosis. El teatro ha sufrido a su vez varias transformaciones antes de convertirse en el auxiliar indispensable de la nueva actitud del público. Al incorporar la historia a la obra dramáti-



ca, ésta hallará en sí misma la razón de su existencia; si necesitase otras justificaciones de índole práctica, entonces los teatros serían un absurdo.

El teatro de Galdós ya tiene historia, como la tienen los teatros que han albergado dichas obras. En ellas participaron las existencias personales; pertenecieron a individuos, a actores; fueron elementos, si cabe, de su ambiente familiar; son, por tanto, reflejos de sus vidas y del enorme mundo del creador. Por esa razón hay que tener en cuenta aquel contexto estético creativo cuando queremos actualizar determinada obra artística. Muy distinto sucedería en el caso de las obras modernas, que en su mayoría no tienen más existencia que la derivada de su propia creación y de la satisfacción de unas necesidades estéticas muy concretas. A este respecto había escrito Raymond Cogniat lo siguiente<sup>1</sup>:

El escritor, que siempre ha intentado justificar el arte y razonar ante el público su admiración; el escritor, ese útil comentarista y exégeta que, con Diderot, fue moralista ante Greuze; con Baudelaire, poeta ante Delacroix y Guys; con Théodore Duret, historiador ante los impresionistas; que es esteta, sociólogo o profeta, y que a veces se convierte en ese defensor de las ideas y de las obras que es el crítico, se encuentra una vez más ante un cambio profundo de la naturaleza del terreno de sus investigaciones. Ha nacido una nueva ciencia –la psicología del arte– que relaciona las obras con las grandes corrientes del pensamiento, con las reacciones individuales o colectivas que dan a cada período su carácter y que hacen que cada época encuentre en las obras culminantes razones distintas para admirarlas.

La historia, plasmada en el teatro, tendrá la permanencia de las obras maestras, o por lo menos el germen de lo que mantiene su prestigio a través de los tiempos o durante períodos bastantes largos y diversos. No se debe sólo a las cualidades permanentes que dichas obras encierran, sino, lo más importante, a las múltiples interpretaciones que es posible dar a sus posibilidades y a que pueden adaptarse a las búsquedas o aspiraciones de las distintas épocas. Oscar Wilde resumía la multiplicidad de ciertas creaciones al afirmar que una obra maestra es la que centra el mayor número posible de equívocos. Con todo ello, la valoración de las posibilidades de la dramaturgia galdosiana está en proceso de revisión por parte de la crítica; en fase de estudio por parte de algunos heroicos directores de escena que han llevado brillantemente alguna obra de Galdós a la escena, pero más aún se diría que: está todavía por llegar una visión crítica que aporte coherencia y perspectiva dramática a la conjunción del drama y de la historia para una visualización modernizada de la miscelánea textual galdosiana.

Y es que con equívocos y revisiones históricas desatinadas no participamos en nada en la evolución de arte; más bien al contrario, lo frenamos, confundimos al amable espectador que tímidamente quiere comprender cómo es la adaptación a la realidad moderna y actual de una obra de arte otrora halagüeña o exitosa. Este es el caso de *La duda*, programada en Ma-

<sup>1</sup> Raimond Cogniat, *Historia de la Pintura*, Barcelona, Vergara, 1958, pág. 15. Traducción de Carlos Cid.



drid desde el 13 de enero al 11 de febrero, y ahora imagino de gira por España, obra teatral basada en la novela *El abuelo* 1904, de Benito Pérez Galdós, dirigida por Ángel F. Montesinos con versión teatral libre de Juan Altamira y Carlos Villacís e interpretada por Nati Mistral en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Una obra que irrumpe con todas las de la ley en la distorsión de la obra creativa y artística de don Benito Pérez Galdós, el cual si levantara la cabeza a estas alturas no dudaría en cortar más de una.

Se han realizado muchas, muchas versiones de *El abuelo*, unas con más acierto que otras, claro está; alguna incluso en vida de Galdós, a quien le complacía enormemente asistir a sus estrenos. Pero la versión que se puede contemplar hoy en el astracano teatro madrileño durante casi un mes de cartel con sus dos funciones diarias sobrepasa las expectativas del disparate y de la sinrazón. Nada se puede decir de la puesta en escena, de la escenografía... eficaz, cuando hay medios. Si se quiere ser fidedigno, bien podría ser el escenario de una obra de Chejov o de Pirandello, una escenografía burguesa de un drama burgués. La revisión histórica de los acontecimientos impone revisar estos elementos, tan fundamentales para un teatro moderno. Sobre todo cuando, en la versión dada hoy, los autores que reponen la obra se permiten algunas licencias tan grandes como las de cambiar el personaje principal del drama sobre el que recae todo el peso, que es un hombre, por una mujer.

En efecto, hacer del protagonista, el conde de Albrit, una abuela doña Mariana demuestra –a mi entender– no saber lo que se quiere en materia teatral o no entender nada de la obra de Galdós, que también puede ser, y supongo que *no pasa nada*. A veces este tipo de «agresiones» nos llevan a pensar en una vagancia o ganduleo muy grande por parte de los responsables de la obra, más que en mala intención, desde luego, en lo que a precisión dramática se refiere, concluyéndose por tanto, de tan desafortunada puesta en escena, que el teatro *continúa* en decadencia.

Respecto de la tal doña Mariana, condesa de Albrit (interpretada por Nati Mistral), en realidad *nada* hay que decir, es decir lo peor: *nada*. Un personaje mal construido desde su esencia dando por conclusión una interpretación donde la teatralidad es postiza ya desde la concepción inverosímil de los caracteres del personaje, esos que también va buscando en sus nietas sin parar de moverse por todo el escenario como loca, sin reposo. No sé si ese enloquecido movimiento de la actriz impropio a todas luces de una cansada anciana obedece a problemas estructurales del teatro, es posible, ¿será por ventura su movimiento para que la podamos ver desde cualquier butaca de la Sala Guirau, endemoniada para cualquier artista por su extraña distribución? Podría ser; en esa sala, el actor se ve obligado a llenar todo el espacio, también por los lados, si no quiere lucir *solo* de perfil, en una singular relación entre sala de butacas y escenario; de ahí el enloquecido correr, se explica.

Como digo, con este curioso cambio, desaparece el Conde de Albrit, que es uno de los personajes más elaborados y autobiográficos de Galdós (como don Beltrán de Urdaneta), más logrados y de mayor ternura brilla por su ausencia ante los ejecutores *modernos* del querer hacer un *no sé qué* que se queda más bien en *qué sé yo*. Una desgracia sin comprensión. Con lo bien que lo llevaron al cine Garci y los suyos.



Lo que vimos en la escena del Villa de Madrid, en definitiva, en nada se parece a *El abuelo* de Galdós en ninguno de los caracteres de los personajes allí representados. Ni aparece la verdadera naturaleza de los conflictos de los personajes, ni las relaciones quijotescas entre Albrit y Pío Coronado, ni la lección sobre el concepto de la educación en la sociedad, tan importante para Galdós, ni la mixtura de clases, ni la soledad de la vejez masculina, ni la ternura... La ternura... Y digo yo: ¿por qué el talento de Nati Mistral no es aprovechado para otra cosa o para interpretar de otra manera? Ella misma, doña Nati, y Marisa Segovia, que ahora lucía en el papel de doña Lucrecia, hubieran estado mucho mejor vestidas como estaban para interpretar a los personajes de Casandra y Juana de Samaniego, por ejemplo, en *Casandra*, de Galdós drama estrenado en el Teatro Español en 1910; o hubieran representado igualmente arregladas el magnífico *Doña Perfecta*, puesto en escena en 1896 en el Teatro de la Comedia. Pero claro, recuerdo que ambos son dramas catalogados como anticlericales... Es obvio que aun hoy no podría ser, porque en ese teatro (el teatro de la Villa de Madrid) se diría que nunca lo permitirían, ni siquiera el público. Podían haber aprovechado el vestuario tan excelente de Cornejo y haber puesto en escena, como digo, la *Casandra*, si es que lo que se pretendía era el lucimiento de actrices. *Sic itur ad astra* («así se va hacia los astros»). De los veinticinco textos de teatro (incluyo *La razón de la sinrazón*) de Galdós, al menos en dieciséis de ellos la protagonista es un personaje femenino, de modo que no se entiende para qué cambiar un texto si ya hay otros muchos donde una actriz puede lucir su talento.

Es preferible hacer de Galdós un autor ultramontano, retrógrado, pasado de moda y localizable en un tiempo e ideología que en absoluto le corresponde: «uno de los escritores más importantes de la generación del 98» reza el programita. Algo a todas luces perdonable si no fuese por el disgusto tremendo que uno se lleva durante la *representación*. Eso, querido lector, es interpretar la historia como a uno le da la gana, e interpretar los textos de los autores con el desacato del ignorante en una obra donde todo es postizo, canjeable, insensible, un atentado a los que queremos poner a Pérez Galdós en el lugar que le corresponde, en el lugar de los autores vivos, hoy. Porque Galdós sigue vivo y actual, por eso su obra ha servido y sirve de inspiración a no pocos genios de las artes del cine, del teatro, de la escritura, de la pintura, de la música...

Como no quiero hacer partícipe al amable lector de mi berrinche, sólo esbozaré estas humildes ideas sin llegar a hacer –que podría– un tratado sobre la dramática de *El abuelo*. Sólo quisiera que, aun alabando el impulso de reponer a Galdós en el teatro, esto se haga con todas las de la ley. Quizá en próximas adaptaciones logremos que los directores de escena no sean impostores de la escena, sino más bien investigadores, creadores, sabios con cuyo talento arriben al templo de Talía, abriendo sus puertas al *docere* del público, siempre necesitado del verdadero talento aunque en ocasiones aplaudan cualquier cosa. Con ello conseguirán iluminar la dimensión histórica del texto y del autor en su más amplio sentido y llevarlo a los días modernos con la misma actualidad que se puede obtener de la revisión con criterio, hoy, de la dramatización del *Hamlet*, por poner un ejemplo, como ya hemos visto en alguna ocasión.



El jueves 13 de enero de 1910, el *Heraldo de Madrid* (año XXI, n.º 6.985) publicó un artículo de Pérez Galdós, que aquí recuerdo por ser –creo– poco citado. Dicho artículo recoge las palabras del autor canario aludiendo a una de las representaciones de su obra *El abuelo*: «Galdós y el teatro. Borrás en *El abuelo*». El texto es el siguiente:

Agradezco mucho al querido amigo Parmeno que me haya pedido un comentario acerca del insigne Borrás, y de la campaña tan brillante como provechosa de la compañía Cobeña-Oliver en el teatro Español. De algún tiempo acá he vivido tan alejado de la vida teatral, que al aproximarme de nuevo a ella, personándome en un escenario o en una localidad de la sala, he sentido dentro de mí el paleta a quien traen del pueblo y lo meten de sopetón en un vistoso recinto. Ante aquellas seductoras figuraciones de la realidad o del ensueño, el sencillo espectador rural de todo se maravilla y de todo se asusta.

Debo decir que las causas de andar tan desviado de las casas de Talía no fueron la pereza ni los quehaceres que por mis pecados me han traído al retortero; fueron el desaliento y la falta de fe en la virtualidad artística y moral del teatro en los últimos tiempos. Acordándome de aquellos en que me dió la mala idea de meterme a dramaturgo, consideraba que por entonces era perfectamente armónica la tríada teatral, abrazo feliz de los elementos *obra, intérprete y público*. La experiencia me hizo ver después que esta armonía estaba rota; teníamos cómicos excelentes, que perfeccionaban cada día sus facultades, teníamos autores de gran mérito, mantenedores de la gloriosa tradición hispana; pero el público se deshacía gradual y rápidamente, desgarrado en jirones. De una parte tiraba la gente adinerada y bien vestida; de otra, la que vive en las inferioridades económicas y quiere someter el Arte a violentas baraturas.

Viendo con pena la descomposición del público y cómo se dispersaban sus elementos, y cómo para su solaz exclusivo erigían aquí palacios, allí covachas, pensé que autores e intérpretes habrían de poner remedio a un mal de muerte inevitable, y así ha resultado. Las representaciones populares, una por semana en la Princesa, dos en el Español, anuncian claramente la reconstrucción del público, necesaria para la existencia de ese arte *uno y trino*, tan hermoso como complejo.

En una de las noches de *gran moda popular* en el Español he visto el gentío sintético, comprensivo de todas las clases sociales, que está en su sitio desde que suenan en la escena las primeras palabras de la obra, y en el desarrollo y accidentes de ésta pone toda su mente y su corazón, sin desviar ojos ni oídos hasta que los actores pronuncian, con la palabra postrera, el *ite, misa est*. El autor compone la obra; el actor, la ilustra; el público, que también es creador e intérprete, le da la última mano. Dijérase que la obra es un dibujo; que el actor le pone el color, y el espectador sintético, con sus pasiones y su lógica suprema, le imprime el movimiento vital. Si esta triple colaboración, los dramas y comedias son tan solo planos literarios más o menos felices, que en sus tocadores guardan Talía y Melpómene como frasquitos de esencias, que no destapan nunca.

De Borrás y de su trabajo insuperable diré que es el ejemplo más claro del arte progresivo en la interpretación o creación de caracteres. Como gran artista, Borrás labora constantemente en el modelado de las figuras escénicas, que ofrecen abundante partido a sus extraordinarias facultades físicas y mentales, a la variedad maravillosa de su registro facial, y al estupendo mecanismo de sus nervios.



En tres ocasiones le vi encarnar el tipo del viejo Albrit y en cada una de ellas daba mayor realce a la figura con nuevos toques de idealidad o de realismo. Afina, pulimenta y perfecciona sin cesar; expresa con el silencio tanto como con la palabra; el gesto, la actitud y la riqueza de inflexiones de voz completan su obra mágica y representativa, y elevan hasta lo increíble la emoción del espectador.

El actor que ha esculpido maravillosamente la bárbara pasión juvenil del protagonista de *Tierra baja*, reproduce con igual perfección la grave terquedad justiciera del *Alcalde de Zalamea* y la sublime pasividad del *Místico*. Con igual maestría representa la exaltación de la vida y el momento agónico; la vejez y la juventud en su máscara prodigiosa.

No puedo ocultar la satisfacción intensa con que he visto *El abuelo* en el Español, en función de *gran moda popular*. La obra, lo digo con toda la verdad, no me ha parecido mía; tan remozada la vi y tan bien perfilada y abrigada por Borrás y sus compañeros de escena. Agradezco al gran artista que haya traído ante este público después de darle aire en todos los teatros de América, esta obra que yo consideraba envejecida y que se iba borrando de mi memoria. Gracias a la perfección histriónica y al estudio minucioso de los caracteres, las obras viven más de lo que pudo creerse. Parece que se acaba y una interpretación esmerada y un público sensible a la emoción les dan nueva vida.

La *reprise* o estreno, como ahora decimos, de *El abuelo* ha sido un hermoso triunfo del teatro Español. Todos los intérpretes han contribuido al admirable conjunto. Merecen calurosa ovación las dos damiselas Señoritas Moreno y Abadía, que han revivido las tiernas figuras de las *niñas de Albrit*. Son dos estrellitas que en su día brillarán en su máximo esplendor en el cielo del arte escénico.

PÉREZ GALDÓS.

Como se lee, a Galdós le gustaba el teatro y le gustaba *El abuelo*, consciente de que las obras en manos de otros creadores pueden mejorar o empeorar, claro. Pocos «galdo-ses» vemos en los teatros –aun alabando el intento–, pero menos veremos si siguen exponiéndose *comme ça* a un público que es muy posible que no tenga contexto para conocer con exactitud en qué consistió la dramática de Galdós, y por consiguiente menos lo sabrá si se le da inventada. Cruel desolación hubiera tenido hoy mi don Benito al contemplar, como yo, su propia obra desvirtuada de su naturaleza en el teatro de la Villa de Madrid. Añado a esto el gran paseo por los escenarios españoles, porque es de suponer que después la compañía irá de gira, o *tournée*. Peor aún: a pasear unas ideas que no son, un texto que no se corresponde, unos personajes mudados; en suma, una obra que dejó de pertenecer al autor y que en nada ha mejorado, más bien al contrario, empeora la imagen de un creador que ha tenido que defender su falseada y corrompida imagen de escritor garbancero (pese a ser el más estudiado en las Universidades extranjeras) de la carga de escopetas de ignorantes de nuestro país a lo largo de los tiempos y por los siglos de los siglos. Señoras y señores, seguimos igual.



## **GALDÓS, REPUBLICANO** ***El Liberal*, 6 de abril de 1907**

Carta de Galdós al director del diario, D. Alfredo Vicente, y que el periódico reproduce bajo el epígrafe GALDOS, REPUBLICANO.

Mi querido amigo:

Teniendo que ausentarme de Madrid, espero de su buena amistad que me preste su voz y su corazón para expresar a los republicanos de ese distrito lo que mi voz y el corazón mío no pueden hoy manifestarles. Lo primero es que de mi amor entrañable al pueblo de Madrid dan testimonio treinta y cinco años de trato espiritual con este noble vecindario. No necesito decir cuánto me enorgullece ostentar un lazo de parentesco ideal con el estado llano matritense, en quien, desde principios del pasado siglo, se vincularon el sentimiento liberal y la función directiva; lazo de parentesco también con las muchedumbres desvalidas y trabajadoras. La acción de estas se ha manifestado en la Historia, como acreditan páginas inmortales; se manifiesta siempre en la vida común del pueblo como atestiguan su tenaz lucha por la existencia y su constancia en el sufrimiento.

Diga usted también que he pasado del recogimiento del taller al libre ambiente de la plaza pública, no por gusto de la ociosidad, sino por todo lo contrario. Abandono los caminos llanos y me lanzo a la cuesta penosa, movido de un sentimiento que en nuestra edad miserable y femenil es considerado como ridícula antigualla, el patriotismo. Hemos llegado a unos tiempos en que al hablar de patriotismo parece que sacamos de los museos o de los archivos históricos un arma vieja y enmohecida. No es así; ese sentimiento soberano lo encontramos a todas horas en el corazón del pueblo, don-

---

\* La investigación de los artículos para las efemérides de *Isidora 4*, han sido trabajo de la galdosista M.<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez.



de para bien nuestro existe y existirá siempre en toda su pujanza. Despreciamos las vanas modas que quieren mantenernos en una indolencia fatalista; restablezcamos los sublimes conceptos de Fe nacional, Amor patrio y Conciencia pública, y sean nuevamente bandera de los seres viriles frente a los anémicos y encanijados.

Jamás iría yo a donde la política ha venido a ser, no ya un oficio, sino una carrerita de las más cómodas, fáciles y lucrativas, constituyendo una clase, o más bien un familión vivaracho y de buen apetito que nos conduce y pastorea como a un dócil rebaño.

Voy a donde la política es función elemental del ciudadano con austeras obligaciones y ningún provecho, vida de abnegación sin más recompensa que los serenos goces que nos produce el cumplimiento del deber.

A los que preguntan la razón de haberme acogido al ideal republicano, les doy esta sincera contestación: tiempo hacía que mis sentimientos monárquicos estaban amortiguados; se extinguieron absolutamente cuando la ley de Asociaciones planteó en pobres términos el capital problema español; cuando vimos claramente que el régimen se obstinaba en fundamentar su existencia en la petrificación teocrática. Después de esto, que implicaba la cesión parcial de la soberanía, no quedaba ya ninguna esperanza. ¡Adiós ensueños de regeneración, adiós anhelos de laicismo y cultura! El término de aquella controversia sobre la ley Dávila, fue condenarnos a vivir adormecidos en el regazo frailuno, fue añadir a las innumerables tiranías que padecemos el aterrador caciquismo eclesiástico.

En aquella ocasión crítica sentí el horror al vacío, horror a la asfixia nacional, dentro del viejo castillo en que se nos quiere tapiar y encerrar para siempre, sin respiro, ni horizontes. No había más remedio que echarse fuera en busca de aire libre, del derecho moderno, de la absoluta libertad de conciencia con sus naturales derivaciones, principio vital de los pueblos civilizados. Es ya una vergüenza no ser europeos más que por la Geografía, por la ópera italiana y por el uso desenfrenado de los automóviles.

Al abandonar, ávido de aire y luz, el ahogado castillo, veo en toda la extensión del campo circundante las tiendas republicanas. Entro en ellas; soy recibido por sus moradores con simpatía, como un combatiente más, y al mostrarles mi gratitud por su fraternal acogimiento, les digo: «Sitiadores, agrandad vuestras tiendas, que tras de mí han de venir muchos más. Muchos vendrán conforme se vayan recobrando de la pereza y timidez que entumecen los ánimos. Las deserciones del campo monárquico no tendrán fin: los desaciertos de la oligarquía serán acicate contra la timidez; sus provocaciones, latigazos contra la pereza. Vuestra legión, ya muy crecida, será tan grande que para rendir el castillo no necesitará emplear las armas. Triunfará con un arma más fuerte que la fuerza misma, con la lógica formidable que siempre en la debida sazón engendrará los hechos históricos».

Para concluir, recomiendo al amigo otra manifestación que debe hacer en mi nombre. Ingreso en la falange republicana, reservándome la independencia en todo lo que



no sea incompatible con las ideas esenciales de la forma de Gobierno que defendemos. Coadyuvaré en la magna obra con toda mi voluntad. No me arredra el trabajo. Cada cual tiene su forma personal de transmitir las ideas. La forma mía no es la palabra pronunciada, medio de corta eficacia, sin duda, en estas lides. Pero como no tengo otras armas, éstas ofrezco y éstas pongo al servicio de la regeneración de nuestro país.

Identificado con mis dignísimos compañeros de candidatura, iré con ellos y con toda la inteligente y entusiasta masa del partido, a las batallas que hemos de sostener para levantar a esta nación sin ventura de la postración en que ha caído. Sin tregua combatiremos la barbarie clerical hasta desarmarla de sus viejas argucias; no descansaremos hasta desbravar y allanar el terreno en que debe cimentarse la enseñanza luminosa, con base científica, indispensable para la crianza de generaciones fecundas; haremos frente a los desafueros del ya desvergonzado caciquismo, a los desmanes de la arbitrariedad enmascarada de justicia, a las burlas que diariamente se hacen de nuestros derechos y franquicias a costa de tanta sangre arrebatadas al absolutismo. Y por fin acudiremos al socorro de la nacionalidad, si, como parecen anunciar los nubarrones internacionales, se viera en peligro de naufragio total o parcial, que nada está seguro en estos tiempos turbados, y en los más oscuros y tempestuosos que asoman por el horizonte. Salud a todos y unión y firmeza.

De usted invariable amigo.

Benito Pérez Galdós

## **PALABRAS DE GALDÓS**

*El Liberal*, 19 de abril de 1907

Las que ayer, en el Casino de la calle de Pontejos, leyó Galdós a los republicanos de Madrid, merecen y deben ser conocidas por todos los españoles.

Nunca creí que el despertar del pueblo español fuese tan rápido; nunca pensé que las esperanzas de encontrar en el cuerpo nacional el calor de la vida tuvieran realidad tan pronto. Los que allá, en el páramo de la oligarquía, miden la extensión del aplana­miento de España por el escepticismo y la tristeza del rebaño monárquico, podrán decir ahora con sorpresa y alegría: «El pueblo español vive, ó despierta, ó resucita; el pueblo español se nos presenta de nuevo en pie, con la noble arrogancia cívica, con todo el espíritu de libertad y reivindicación que palpita en nuestra historia, desde Viriato hasta Prim.

Creíamos que la dura piedra arrojaría lumbre en cuanto se le hiera con el eslabón. Pero aún ha sido más eficaz este pedernal de la patria. No ha necesitado recibir el gol-



pe: en cuanto ha visto cerca el eslabón, ha empezado a soltar chispas por uno y otro lado. Permitid enérgicamente con las acercadas voluntades, y sacaréis todo el fuego preciso para el generoso incendio de nuestra regeneración.

Ya podemos abrir nuestros corazones a la esperanza. Los que viven en aquel páramo no tienen este consuelo, porque allí la esperanza no es más que una flor marchita, y sobre marchita, pisoteada.

Allí tan sólo crecen exuberantes el pesimismo agorero, las burlas escépticas de todo ideal grande y humano, el desdén de las glorias patrias, la negación desnuda y fría de que podamos llegar á un estado mejor. Allí todo es rutina y marasmo; allí la familia española, encerrada en corto espacio mental, como el rebaño dentro de las teleras, no puede dar un paso; los magnates y primates, satisfechos con el bienestar heredado ó con el adquirido en lo que bien podremos llamar *industria política*, prohíben hasta el intento de renovación; disminuye el suelo cada día; disminuye y se ratifica el aire respirable; allí, en fin, escucháis de continuo estas expresiones siniestras que hielan la sangre: «No hay salvación... Todos son lo mismo... Se han acabado los hombres... Los vicios de la raza son ya irremediables; las virtudes de la raza se fueron y no han de volver.»

De este modo hablan, de este modo piensan; y así como los mentirosos de profesión acaban por creer las falsedades que ellos mismos inventan, muchos habitantes de aquel páramo han creído hasta hoy que la vida española podía comprimirse dentro de tan estrecho molde. Pero el molde se ha roto, y por las roturas salen las voces de los oprimidos, de los hambrientos de verdad y sedientos de luz. Así en el orden monárquico como en el religioso, recobra su imperio la dulce incredulidad, fruto precioso de la inmensa labor mental del siglo XIX. Muy pronto los que creían ó fingían creer, movidos del particular interés y del provecho colectivo, destaparán el rostro servil, destaparán el rostro farisaico, y no han de recatarse para decir: «Se acabó el engaño, se acabó el Carnaval político y religioso en que hemos corrido y bromeado vestiditos de abates honestos ó de palaciegos brillantes, y entramos en la vida común de la verdad.» La verdad se impone. Contra esa luz soberana no hay artificio que no sea pasajero, ni convencionalismo que dure más que los falsos sentimientos que lo motivaron.

Grandes son los obstáculos que habréis de vencer para traer á nuestra nación á un régimen de verdad; pero vistos y examinados de cerca pierden bastante de su aterradora corpulencia. Volved los ojos al siglo pasado, del cual venimos todos como avalancha que arrastra un mundo de pasiones, de ideas y formas, fundamento y materia prima para la inmensa labor de las generaciones del presente. Volved los ojos al siglo anterior y veréis que todo su desarrollo histórico puede y debe llevar esta rotulación amarga y lúgubre: *Siglo XIX. La herencia de Carlos IV*. Aquel desgraciado rey y su lozana esposa María Luisa de Parma, fueron, sin duda, enemigos inconscientes de la nacionalidad española, ó sintieron hacia ésta un odio entrañable y trágico. Como si nos echaran una maldición, semejante por su terrible eficacia á las sentencias de los hados en la edad mitológica, nos dejaron y legaron á sus dos hijos Fernando VII y D. Carlos María Isidro,



infundiéndoles al echarles al mundo una vida que había de perdurar entre nosotros por tiempos indefinido.

Aquellos dos hombres representativos de dos ideas, que al fin en la reconciliación presente han llegado á ser una sola idea y una acción sola, entorpecieron durante el siglo precedente por diferentes modos toda tentativa de cultura; pusieron vallas al progreso, encenagaron la instrucción del pueblo, opusieron á la libertad el absolutismo descarado ó su hipócrita variante, el gobierno personal, desataron la furibunda teocracia unas veces á la luz del día, otras solapadamente, con disfraz de artificios constitucionales.

Nada ó muy poco pudieron las revoluciones y las luchas civiles contra estos seres maléficos que se infiltraban en nuestra existencia. Su política y su guerra civil los derrotaban, les daban muerte y sepultura; pero ellos poseían el don fatídico de resolver la vida y de salir de sus mal cerradas tumbas para reaparecer entre nosotros tomando forma y representación de personas vivas, y trayendo á nuestra vida su muerte y sus gusanos, á nuestro calor su frío glacial.

Las revoluciones los mataron y las guerras civiles los enterraron. Ni la grandeza de El Escorial ó del panteón de Gratz han sido lo bastante pesada para impedirles que salgan y nos visiten, que nos gobiernen y se burlen con fúnebre risa macabra de nuestras ansias de libertad y vida.

Pues bien, amigos y correligionarios, es preciso que definitivamente y de esta vez para siempre, queden esos muertos execrables donde no puedan inmovilizar ni corromper nuestra existencia. Es forzoso enterrarlos de veras, poniendo sobre ellos pesadumbre tan abrumadora que no logren levantarla. No bastará la mole del Escorial; poned encima todo el granito del Guadarrama, todo el mármol en que están grabadas nuestras Constituciones y nuestros derechos, encima la grandeza infinita de la conciencia libre, y encima de todo la mano tremenda justiciera de la República Española.



# SFK

**SERVICIOS GRÁFICOS**

SERVICIOS EDITORIALES

▼  
DISEÑO

▼  
MAQUETACIÓN

▼  
FOTOMECÁNICA

▼  
IMPRESIÓN OFFSET

▼  
**IMPRESIÓN DIGITAL**

DESDE 5 EJEMPLARES

ENCUADERNACIÓN

COSIDO HILO VEGETAL

FRESADO

**SAFEKAT, S. L.**

Belmonte de Tajo, 55 - 3º A / 28019 Madrid

Telfs.: 91 565 09 07 / 12 46 / 23 84

Fax: 91 560 88 19

**E-mail:safekat@centrocom.es**



# «THE CONSPIRACY OF WORDS»

**ROBERT RUSSELL**

*Dartmouth Hall. Spanish Dep. Hanover. USA*

Once upon a time there was a huge edifice called *Dictionary of the Spanish Language*. It was a structure of such colossal size, so far beyond any measure, that according to the chroniclers, it spread over almost one-fourth of a table, just the ordinary kind one might see in somebody's house.

If we are to believe an ancient document found in an even more ancient writing-case, an attempt was once made to place this edifice on its owner's bookshelf; the result was that the shelf threatened to collapse, endangering everything else on it. The thing had two boxboard walls, covered in speckled calf leather. On its façade—leather also—one could observe a large poster, whose gilded letters proclaimed to the world and to posterity the name and significance of the great monument.

Its interior was a wondrous labyrinth, more splendid than the one in ancient Crete. The inner structure was partitioned off by some six hundred *walls*. Each wall was a *page* with a number. Each page was subdivided into three long *corridors* or *hallways*. In each corridor were an endless number of *cells*, occupied by the eight- or nine hundred thousand inhabitants of the vast enclosure. They were *Words*.

One morning there arose a great hubbub of voices, foot-stampings, clashes of weapons, rustling of clothes, calls to arms and whinnings, as if a grand army were being raised, making ready with great haste to engage in a dreadful battle. And to tell the truth, it *was* to be a war, for after a short time all, or nearly all the words in the Dictionary came forward, arrayed in sturdy, shining armor. They formed such a huge phalanx that they wouldn't have fit inside the Biblioteca Nacional. This army offered a surprising and magnificent spectacle, according to what I have been told by an eyewitness who watched the whole thing from his hiding place nearby. This eyewitness was an ancient *Flos sanctorum*, bound in parchment and sitting on the bookshelf at that very moment.

The column moved forward until all the words had come out of the building. I shall now attempt a description of the marching order and trappings of the army,



faithfully following the truthful, scrupulous, authentic narrative of my friend the *Flos sanctorum*.

In the advance column marched some heralds called *Articles*, dressed in magnificent dalmatics and chain-mail doublets. They bore no weapons, but carried the escutcheons of their lords the *Nouns*, who followed a little behind. These latter, in almost infinite number, were so splendid and showy that they were a feast for the eye. Some of them were carrying gleaming weapons of the purest metal, and wore helmets crowned with fluttering plumes and festoons. Other Nouns wore cuirasses of the finest leather, worked with gold and silver; still others were garbed in long, flowing garments in the style of Venetian senators. Some were mounted on richly adorned ponies, and others proceeded on foot. There were those who didn't seem as rich or ostentatious as the others. As a matter of fact, there were plenty who were quite poorly attired indeed, even though one couldn't see them very well, outshone as they were by the glitter and elegance of the rest.

Together with the *Nouns* marched the *Pronouns*, who were walking just ahead—grasping the horses' bridles—or behind, holding the trains of their lieges' garments. They guided them, as if leading the blind, and sustained their arms as a support for their weakened bodies, for among the Nouns it was obvious that some were advanced in years and decrepit, and even some who seemed near death. One could also see more than a few Pronouns standing in for their masters who had remained in bed, ill or lazy. These Pronouns walked right alongside the Nouns, as if they held equal rank. Obviously, there were Pronouns of both sexes; the ladies strode along just as stylishly as the gentlemen, and even brandished their weapons with equal ease and confidence.

Next came the *Adjectives*, all on foot, as if they were servants or satellites of the Nouns, in ranks beside them and awaiting orders. Everyone knows that no Sir Noun can do anything right without the ready assistance of a good squire from the honorable family of the Adjectives. But these latter, in spite of the strength and meaning they lend their masters, are not worth anything by themselves, and are dead when left alone. Their ornaments and attire were brilliant, whimsical, brightly colored and clearly outlined. One may say that when one of them came near his master, the master would take on an adjective-like color and form, transformed on the outside but essentially the same.

About ten yards to the rear came the *Verbs*, who were the strangest, most marvelous creatures the imagination can conceive. There is no way to discern their sex or to give any idea of their stature. You can't tell their age, or describe them at all with any accuracy or precision. Suffice it to say that they are in constant motion, moving in all directions. First they go backward and then forward, and two of them can join up and walk as a pair. What *is* true, as I am assured by the *Flos sanctorum*, is that not a thing gets done in that Republic without the participation of these characters, and even though the Nouns of both sexes are very useful indeed, they can achieve nothing on their own, and would be blind forces if not directed by some Lord Verb.



Behind the Verbs came the *Adverbs*, who had the look of rascally scullions, as if their job were to prepare meals for the Verbs and wait on them hand and foot. It's common knowledge that they are relatives of the Adjectives, a fact attested in ancient genealogical manuscripts. Some Adverbs have even been commissioned to take the place of Adjectives, for which function they put on a tail or skirt: —*ly*.

The *Prepositions* were tiny, and seemed more like things than persons, to judge by the way they moved around automatically; they stayed close to the Nouns, for the purpose of carrying a message to some Verb (or the other way round.)

The *Conjunctions* were all over the place, causing a great uproar. Two of them, especially, a pair known as *which* and *that*, were the very devil, and had all the rest in a state of confusion and agitation: they had picked a fight between a Noun and a Verb, and at times overturned what the Verb said, entirely changing its intent.

Behind all of them marched the *Interjections*, who had no bodies, but only heads with big mouths, always open. They didn't meddle with anyone, and got along by themselves; though few in number, they knew their own worth.

Some of the words were noble, and bore on their escutcheons handsome symbols certifying their Latin or Arabic heritage. Others, having no ancient lineage to boast of, were newly coined, slangy, or really of little value. The nobility treated them scornfully. And then there were some, immigrants from France, who were waiting for the time when they might acquire Spanish nationality. Yet there were others, of rock-ribbed national ancestry, who were collapsing from old age. They had been sidelined, though the rest continued to hold them in a decent regard, wrinkled though they were. Finally, there were the petulant, conceited ones who scorned all the others with a dismissive sneer.

They all arrived at Bookshelf Square and filled every corner of it. The Verb *Be* set up a sort of platform or tribune, supported on two exclamation points and a few commas who were wandering around. *Be* ascended the platform, intending to begin a harangue, but he was upstaged by a very talkative Noun, a prankster known as *Man*. This fellow climbed up on the shoulders of his aides de camp, the genial Adjectives *Rational* and *Free*. He saluted the crowd, doffing his M, which served him for a hat, and began uttering these words, or some such:

«Ladies and gentlemen: the cheekiness of Spanish writers has offended us deeply, and now we must deliver to them a swift and well-earned punishment. It is not enough that they put French contraband into their books. to the great depletion of our national wealth! More than this, when they use one of us they overturn our meanings and make us say the opposite of what we intend.» (*Hear, hear!*) «Our noble Latin origins give us no protection against their disregard for our real meanings. They disfigure us so badly that we are left in disgust and grief. My own sadness is so great that I must beg your indulgence— I'm unable to hold back my own sobs.» (*Warm applause.*) The speaker wiped away his tears with the final stroke of his n, which served him as a coat-tail; he



was just ready to proceed with his speech when he was distracted by the uproar surrounding a fight which had broken out not far away.

It was the Noun *Sense*, punching the Adjective *Common* in the face, and shouting, «You rotten, lazy, filthy word, you are the reason I get chased all over, and used as a safe-conduct pass against all sorts of foolishness. The moment some writer goes beyond his depth in any area, he shields himself with *Common Sense*, and from then on believes himself to be the wisest fellow on earth. Get away from me, you evil, pestiferous Adjective, or I swear I'll thrash the life out of you.»

And as he said it, *Sense* hoisted his final e and struck such a firm blow that the Adjective was left reeling. They had to bind up his *o*'s and put a poultice on his *m*'s, which were bleeding freely.

«Calm yourselves, gentlemen,» said a Feminine Noun named *Philosophy*, who appeared at the scene of the commotion, dressed in a white coif, duenna-style. But another word whose name was *Music*, attacked *Philosophy* and started to kick her and pull at her hair, screaming all the while: «Look at this vicious, stupid, crazy woman—she's trying to chain me to a Preposition, claiming that I have to have a Philosophy! All I have is myself, sister dear. Let me be; for all I care you can rot away in your old age tied to *German*, who's a crazy old woman like you.»

«Leave me alone, you troublemaker,» said *Philosophy*, yanking off the dot on *Music*'s *i*, which she wore like a topknot; «get away, you're nothing but a childish game.»

«Not so fast, ladies,» shouted a tall Noun, slender, lean, and phthisic-looking: her name was *Sentiment*. «Have a care not to address my sister in that kind of language, or we'll end up in a real face-to-face, you and I. Just hold your peace and mind your own business. We all have dirty laundry to wash, and anybody who does yours will *never* get it clean.»

«What a snivelling, ill-bred brat,» said *Reason*, who was walking nearby, dressed only in his underwear, and looking quite dishevelled, «without me all these dunderheads wouldn't amount to a thing. Stop all this arguing, and get back in your places, all of you! If I *really* lose my patience with all of you...!»

«No chance of that happening,» said the Noun *Evil*, who always got into everything.

«And just who let you into this discussion, Grandpa Evil? Go straight to Hell—the world has no need of you any more.»

«Please excuse me, your Ladyships, but I'm doing very well indeed now; for a while I was a bit off my game, but then I hired this lackey, and I'm doing much better since he's been my servant.» And he pointed to his retainer, the Adjective *Necessary*.

«Away with him, I'll kill him,» screamed *Religion*, who was already in a fist fight with *Politics*; «he's stolen my good name, just to keep people from seeing his frauds and deceits.»



«No more insults! I call you all to order,» said the Noun *Government*, who had stepped forward in an effort to calm things down.

«Oh, just let them go after each other, dear colleague,» was the counsel of *Justice*. «Let them claw away —you know that they go into a rage whenever they get close to each other. Let's *you* and *me* not bicker; perhaps then things will work out all right.»

As all this was going on, a very gallant Noun came forward, clad in shining armor and bearing a shield embossed with splendid designs and a gold-and-silver emblem. His name was *Honor*. He had come to lodge a complaint about the endless foolishness that people said and did in his name, using it as a sort of shibboleth they would invoke in any convenient circumstance and for any purpose that they might have in mind. But the Noun known as *Morality* appeared in a corner, tying up a loose end of her —*y*, which had come unravelled in the course of the brawl just mentioned; at this moment everyone was looking in her direction. She complained of being disrespected by certain upstart Adjectives, and rounded out her remarks by saying that she was not at all fond of certain companions and really preferred to go it alone. This observation drew laughter from a number of pretentious Nouns, no one of which ever appeared in public without a retinue of at least six Adjectives to act as servants.

Meanwhile, *Inquisition*, a scrawny old woman who couldn't stand up by herself, was lighting a huge bonfire she had piled up, using as tinder some worn-out question-marks, vertical strokes of *t*'s and cracked parentheses. It was rumored that she wanted to burn *Liberty*, who was cavorting around, all test and brazenness. Across the way was the Verb *Kill*, shouting and clenching his fist in rage. He kept repeating, «If only I could become active...!»

When she heard this, the Noun *Peace* came running so fast that she tripped on her own —*ce* (a shoe of sorts), and fell down flat with a loud thud.

«I'm right here,» shouted the Noun *Art*, who had taken on the profession of cobbler. «I'll repair your shoe —that's what I do.»

And now with her —*ce* re-attached with a few commas, *Peace* took flight and performed somersaults in front of the Noun *Cannon*. (They say she was head over heels in love with him.)

Since the Verb *Be* and the Noun *Man* and the Adjective *Rational* were all unable to bring those creatures into harmony, the three of them decided to go back to their homes. By now it was clear to them that they would be defeated in an obviously ill-matched battle with Spanish writers.

So they decreed that all the Words should return to their cells. All complied, though it took great effort to rein in some hooligans who wouldn't stop making faces and acting rowdy.

A number of Words were injured during the fray, and they are still to be found in the field hospital known as the Dictionary's *Errata*.



It has been agreed that another conference will take place, with a view toward achieving compliance on the part of the writers. The protocols are now being written, in order to establish the ground rules for the debates. The pronunciamiento that was issued has remained without effect however, since the conspirators frittered away their time in fruitless discussions and selfish disputes, instead of coming to some agreement about how to combat the common enemy. So the whole business ended up in total confusion.

The *Flos sanctorum* assures me that the *Grammar Book* has despatched to the *Dictionary* a delegation of genders, numbers and cases, to see whether by some free act of good will, and without bloodshed, the jumbled affairs of the *Spanish Language* might be settled.

Madrid, April 1868



# «LA PLUME DANS LE VENT OU LE VOYAGE DE LA VIE. POE...»<sup>1</sup>

**PIERRE AUDUREAU**

*Prof. De Lengua y Literatura española (Bressuire)*

**BENOÎT VIEILLARD**

*Ilustrador*

## INTRODUCTION

Sur le sol battu d'une basse-cour, entre une coquille d'œuf et une feuille de radis, auprès de la moitié d'assiette où buvaient les poules et à quelque deux pouces du sisymbre qui avait poussé là sans demander la permission à personne, gisait une petite plume toute légère, tombée, semble-t-il, du cou de certaine pigeonne voisine, qui dix minutes auparavant s'était laissée caresser, oh condescendance féminine! par un Don Juan qui faisait des ravages sur les toits des alentours.

La cour était triste, laide et solitaire. Depuis l'endroit où était la plume, on ne voyait rien d'autre que la tête de quelques châtaigniers plantés à l'extérieur du mur de clôture; le clocher de l'église, avec sa pointe bosselée, à la façon d'un vieux chapeau; le tronc énorme et terni d'un peuplier invalide et presque moribond, et les tuiles de la maison d'à côté qui, les jours de tempête, arrosaient de larmes abondantes la cour et le jardin. La vigne, le rosier grimpant et le chèvrefeuille couvraient à peine, à eux trois, toute la longueur du mur de clôture, hérissé de morceaux de verre sur sa partie supérieure, et qui servait de rempart infranchissable contre les renards et les jeunes enfants.

Le paysage se réduisait à cela, hormis le ciel immense et toujours beau, aussi splendide pendant le jour qu'imposant et mystérieux pendant la nuit.

La plume (pourquoi ne lui donnerions-nous pas de vie?) gisait comme nous l'avons dit, en compagnie de plusieurs objets passablement répugnants typiques de cet endroit, et constamment exposée à être piétinée par les pattes barbares des oies, des poules et même d'autres vilains animaux, moins propres et moins présentables, qui avaient leur résidence dans quelque borbier voisin.

Inutile de dire que la plume devait s'ennuyer au plus haut point; car si on imagine une âme dans un corps aussi délicat, aussi léger et aussi flexible, la conséquence est que

---

<sup>1</sup> Pardon, oh lecteur! J'allais commettre l'irrévérence d'appeler ceci *Poème*.





cette âme ne pouvait pas vivre satisfaite dans la cour ainsi décrite. Par une mystérieuse harmonie entre les éléments constitutifs de cet être, si le corps semblait être un spectre de matière, l'âme avait été créée pour voler et monter vers les hauteurs, s'élevant à la plus grande distance possible du sol, dont les dentelles presque imperceptibles de son vêtement léger n'auraient jamais dû toucher la fange. Elle était née pour cela, certainement; mais chez elle, comme chez nous les hommes, la prédestination restait un vain mot. La pauvre était dans la basse-cour, gémissant sur son sort, le regard fixé sur le ciel, sans autre distraction que de voir les blancs festons de son

habit immaculé agités par le vent, et disant, dans la langue mystérieuse des plumes: «Je ne sais comment je supporte cette vie ennuyeuse. Il vaudrait cent fois mieux mourir.»

Elle dit encore beaucoup d'autres choses également tristes; mais au même moment une rafale de vent, qui mit en transe tous les brins de paille et menus objets jetés dans la cour, l'interrompit, oh joie inespérée! la soulevant à plus d'une demi-aune au-dessus du sol. Pendant un bref espace de temps elle oscilla de-ci de-là, menaçant parfois de tomber, et d'autres fois remontant, provoquant une belle agitation chez les poules qui, en voyant cette chose blanche qui se promenait dans les airs avec tant de majesté, la suivaient en attendant sa chute, avec l'espoir que ce serait quelque chose à manger. Mais le vent souffla plus fort, et provoquant un grand remous dans toute l'enceinte de la cour, il la poussa dehors à grande vitesse. Lorsqu'elle se vit plus haut que le mur de clôture, plus haut que la maison, que les châtaigniers, que la cime du peuplier, elle trembla toute entière, d'enthousiasme et d'admiration. Tout là-haut, le vent la berça, la soutenant sans la secouer violemment: elle eut l'impression de se balancer dans un hamac invisible ou dans les bras de quelque génie affectueux. Depuis là-bas, quel spectacle! En bas, la cour avec ses poules agitées, grattant sans cesse la terre, avec le jardin, la maison, les châtaigniers, le peuplier, comme était petit ce qui auparavant avait semblé si grand! Ensuite, toute l'étendue de la belle vallée remplie de maisons, d'arbres, de fleurs, de bétail; au loin, les montagnes avec leurs flancs couverts de bois, leurs hauteurs rougeâtres et bleues et leurs cimes encapuchonnées d'une blancheur dans laquelle notre voyageuse crut voir d'énormes montagnes de plumes; au-dessus, le ciel infini, le soleil du matin animant de vives couleurs tout le paysage, coloriant l'eau de ses rayons de lumière, produisant des reflets tremblants dans le feuillage des ormeaux, et se reflétant sur les semis couleur paille, saupoudrés çà et là de taches de coquelicots. Cela, oui, c'est vivre! Retomber dans la cour serait une chose terrible!



La plume, au comble de sa joie, ne trouva pas de meilleur moyen d'exprimer celle-ci qu'en tournant sur son axe, pour que ses membres humides et transis s'aèrent bien; elle se baigna dans le soleil et se gonfla, faisant bouffer avec une certaine vanité les franges légères dont se composait son corps. Le soleil pénétrait entre les mille interstices de cette dentelle prodigieuse, et notre voyageuse se vit vêtue de fils de cristal plus ténus que ceux que tendent les araignées de branche en branche, et couverte de diamants, d'émeraudes et de rubis qui changeaient de couleurs à chaque mouvement, et si menus que les grains de sable semblaient des montagnes à côté d'eux.

Embrasser du regard la vallée, les montagnes, l'horizon, et vouloir tout parcourir jusqu'au bout fut pour la plume l'affaire d'un instant. Sa stupeur et son allégresse n'avaient pas de limites, et si tout d'abord la surprise la maintint à cette hauteur, divagant, sans s'éloigner de sa situation première, ensuite, un peu plus sereine et sentant dans sa poitrine le feu de l'enthousiasme, elle se lança dans l'espace immense dans les bras du petit génie. Cour, maison, village disparurent; le clocher de l'église, comme un géant épouvanté, marchait aussi à grandes enjambées jusqu'à se perdre de vue. Dans l'agitation de ce vol vertigineux, la plume montait parfois à une telle hauteur qu'elle pouvait à peine distinguer les objets; d'autres fois elle descendait jusqu'à frôler la terre et contemplait son image furtive dans la surface verdâtre des mares. Parfois elle montait si haut qu'elle semblait se confondre avec les nuages et se perdre dans les immenses océans de l'espace; parfois elle descendait si bas que, quasiment, quasiment, elle touchait la terre, et dans son langage mystérieux elle disait au vent: «Descends-moi un peu, ami, à ces hauteurs j'ai mal au cœur», ou bien «Elève-moi, s'il te plait, mon bon ami, sinon je vais tomber dans ce bourbier».

Le vent, véhicule docile, la faisait monter et descendre, selon son désir, courant toujours, et ils passaient des vallées, des fleuves, des montagnes, des collines, des villages, sans jamais s'arrêter. Dans son voyage, la plume ne cessait pas d'admirer tout ce qu'elle voyait. Les oiseaux passaient en chantant à côté d'elle; les papillons s'arrêtaient, la regardant avec étonnement, sans réussir à comprendre si c'était une chose vivante ou un objet emporté par le vent. Lorsqu'ils s'approchaient de la terre et qu'ils passaient en les frôlant au-dessus des ronciers et des plantes épineuses, on eût dit que toutes les épines se dressaient comme des griffes pour la saisir, et lorsqu'elle volait au-dessus d'une mare, les oies qui étaient sur le bord tournaient à demi la tête, la regardant et, avec l'espoir de la voir tomber, elles couraient après elle en cacardant.

— Soulève-moi, mon bon ami —criait-elle— pour que je n'entende pas ces barbares.





## CHANT PREMIER

Et ils montaient jusqu'au sommet de la montagne; ils passaient la ligne de crête, et parcouraient une autre vallée, et ainsi tout le chemin, sans jamais s'arrêter. Ils voyagèrent tant que la plume, sentant sa curiosité satisfaite, se mit à tourbillonner; elle fit plusieurs tours sur elle-même, et dit au génie qui la conduisait: «Sais-tu que nous avons passablement voyagé? Ne serait-il pas convenable de choisir un endroit pour nous reposer un peu? Oh, mon ami, bien que j'aie désiré sortir de la cour, parcourir le monde, tu peux croire que ce que j'aime, c'est la vie tranquille et calme. Pendant quelque temps j'ai pensé que le bonheur c'est de voler de-ci de-là, en voyant à chaque minute des choses nouvelles, et en emmagasinant des impressions différentes. Mais je vois bien maintenant qu'il vaut mieux être bien tranquille dans un endroit qui ne soit pas aussi laid que la basse-cour, en vivant dans le calme et loin des dangers. Je vois là-bas, auprès de la rivière, quelques grands arbres qui me semblent constituer l'endroit le plus beau que nous ayons rencontré au cours de notre voyage.»

Ils s'approchèrent et virent, en effet, qu'à l'ombre de ces arbres se trouvait l'endroit le plus désirable et le plus délicieux que pourrait désirer une plume pour y passer sa vie. Un gazon très fin couvrait le sol, la rivière voisine s'écoulait en un doux courant, ni assez rapide pour entraîner et brasser la terre des berges vertes, ni assez lent pour que ses eaux perdent leur limpidité; il était facile de compter toutes les pierres du fond; mais non pas la multitude de poissons qui allaient et venaient dans son cristal transparent. Les branches des arbres, tamisant la lumière vive du soleil, maintenaient dans une douce pénombre le petit pré; et tous les insectes importuns et sales avaient fui de là, de même que tous les oiseaux impertinents et tête en l'air. Les quelques êtres qui étaient là de passage et ceux qui y avaient leur résidence fixe étaient ce qu'il y avait de plus cultivé et distingué de la Création: des insectes habillés d'or et décorés d'admirables pierreries; des oiseaux sentimentaux et discrets qui chantaient leurs amours dans un style courtois, et seulement à certaines heures du matin et du soir. C'était le milieu du jour, et tous se taisaient en haut des branches, occupant leur esprit en d'abstraites méditations.

— Quel endroit frais et joli! —dit la plume qui se hérissa d'enthousiasme en se voyant là—. C'est là que je veux passer toute ma vie —toute, toute— et je le répète avec l'absolue certitude de ne pas changer d'avis.

Elle errait à l'ombre des arbres, glissant sur le frais gazon, lorsqu'elle vit s'approcher une bergère qui conduisait deux douzaines de brebis, avec quelques agneaux et un chien qui leur servait de protecteur et de compagnie. Tout en marchant, la bergère s'occupait à tisser une couronne de fleurs qu'elle portait dans sa jupe, et sa beauté, sa grâce et son élégance étaient telles que la plume en resta ébahie.

La jeune fille s'assit, et la plume, s'élevant de nouveau dans les airs, commença à tourner autour d'elle, admirant de près et de loin tantôt la blancheur de sa peau, tantôt





l'expression et l'éclat de ses yeux, tantôt ses cheveux noirs, tantôt ses lèvres écarlates, toutes et chacune des perfections d'une créature aussi exemplaire.

— C'est ici que je passerai toute ma vie — s'exclamait la voyageuse dans sa langue embrouillée—. Cela, oui, c'est vivre. Jamais je ne me lasserai de la regarder, même si je vis cent ans. Comme j'ai bien fait de m'établir ici ... et quelle grande chose que l'amour! Grâce soit rendue à Dieu, j'ai trouvé le bonheur. Avec quelle douceur passe-t-on le temps lorsqu'on la regarde, maintenant et après et toujours! Quel plaisir peut égaler celui de frôler ses cheveux au passage, et de caresser son front avec mes petites franges? Quelle plus grande ambition pourrais-je avoir que de glisser le long de son cou jusqu'à me faufiler... Dieu seul sait où, ou de me cacher entre ses habits et sa peau pour rester là à lui faire des chatouilles *per saecula seaculorum*? Cela me rend folle... et, vraiment, je suis folle d'amour. Ici, et sans me séparer d'elle un seul instant, je passerai toute ma vie.

La plume volait et volait autour de la bergère, et elle finit par aller se poser délicatement sur son épaule, et là elle fit mille grimaces et minauderies avec ses franges. La jeune fille vit cet objet blanc, quelle crut au début être une chose moins délicate tombée des branches de l'arbre, et l'attrapant, elle la tordit entre ses doigts et la jeta loin



d'elle avec une indifférence méprisante. Quelques instants après elle rassembla son troupeau et s'en alla.

Notre infortunée voyageuse tarda beaucoup à revenir de son évanouissement. Lorsqu'elle ouvrit les yeux, elle chercha en vain l'objet de sa tendre passion; en reconnaissant l'endroit, elle secoua ses dentelles froissées et défaites, et elle livra ses plaintes au vent, sous cette forme:

— Oh, doux vent, sors-moi d'ici, par tous les saints du ciel; emporte-moi, je me meurs de tristesse. Je veux courir de nouveau, car je comprends maintenant que le bonheur n'existe pas dans ce que je croyais. Quelle sottise j'ai été! L'amour n'est que fatigue et douleur. Assez d'amour, je ne sais que trop désormais ce qu'il apporte avec lui. Reprenons notre vol et allons là où tu voudras, mon bon ami. Vraiment je te dis que ces arbres et cette rivière me sont pesants; je suis revenue des gazons, des prés, des ruisseaux et des petits oiseaux. Allons faire un tour par le monde. Soulève-moi; je veux monter jusqu'aux nuages ... C'est cela; c'est ainsi que j'aime; fais moi monter aussi haut que tu pourras. Regarde, là-bas, au loin, on aperçoit une maison qui doit être très grande: vois-tu comme elle brille sous les rayons du soleil, comme si elle était en argent, et à côté d'elle il y en a une autre et une autre, beaucoup, un très grand nombre de maisons? Cela est sans doute ce qu'on appelle une ville. C'est cela que je désire voir. Merci à Dieu, je trouve ce qui me plaît. Allons tout droit là-bas, et laissons les montagnes et les vallées, ce sont des lieux impropres pour le caractère qui est le mien... Déjà, déjà on voit la ville de près. C'est dans ce magnifique palais que nous avons vu tout d'abord que nous devons entrer. Vite, plus vite, j'ai l'impression que nous n'arriverons jamais.

## CHANT II

Ils se trouvèrent bientôt tout près d'un superbe palais de marbre, si grand et si beau que même le génie mystérieux qui conduisait notre amie resta abasourdi devant tant de magnificence. On entendait venir de là des brouhahas comme de bal et de festin, et des musiques étonnantes. Des drapeaux flottaient sur les tours et les terrasses, et par les fenêtres on voyait les gens se déplacer, joyeux et bruyants.

— Entrons, mon ami —dit la plume—; glissons-nous par ce balcon qui est grand ouvert.

Ainsi firent-ils, et ils se retrouvèrent à l'intérieur d'une grande salle dans laquelle il y avait une centaine de personnes assises autour d'une vaste table, garnie de mets appétissants et ornée de fleurs, le tout disposé avec art et une superbe magnificence. Le nombre d'hommes était le même que celui des femmes; et si parmi ceux-là il y en avait de différents âges, celles-ci étaient toutes jeunes et belles. Les domestiques portaient des livrées très riches, et un grand nombre de musiciens jouaient des morceaux harmonieux sur une tribune surélevée.



Les invités étaient étendus sur des coussins couverts de tapisseries voyantes; elles, ornées de fleurs, et vêtues si légèrement et si gracieusement que leur beauté ne pouvait manquer d'apparaître rehaussée avec des parures si peu discrètes. Les éclats de rire, les voix et la musique frappaient l'oreille; le parfum des fleurs et l'odeur stimulante des mets et des liqueurs activaient l'odorat; la vivacité des regards, la variété des couleurs excitaient la vue, et tout cela produisait dans cette enceinte une fascination qui aurait jeté à terre la forteresse de tous les ermites de la Thébàide.

La plume, vagabondant le long de la voûte du salon, sentit que depuis la salle les douces vapeurs de la table montaient caresser ses sens, et elle s'enivrait du parfum des vins, versés sans cesse dans des coupes en or. Son enthousiasme et sa joie n'avaient pas de limite, et sa langue se libéra de telle manière qu'elle ne cessa pas de parler de tout le jour, disant à son compagnon et conducteur:

— Cela, oui, c'est délicieux, mon ami; cela, oui, c'est vivre. Je te le disais bien, que je devais trouver ici le bonheur; mon cœur ne s'y trompait point. Les effluves de ces volailles, de ces épices, de ces fruits, de ces liqueurs qui semblent porter en eux des germes de vie et qui nous insufflent énergie et joie me rendent folle. Observe la beauté excitante de ces femmes: quels regards! quelles poitrines! leurs corps, quelle admirable





configuration! quels rires enchanteurs sur leurs lèvres! Dis-moi, cela ne te rend pas fou, comme moi? Je resterai ici toute ma vie, sais-tu? Il n'y a pas de doute que la vie, c'est le plaisir, et ils seront bien sots ceux-là qui passeront leur temps à parcourir le monde sans en goûter le suc, par monts et par vaux. Et j'ai été assez imbécile pour voir le bonheur dans l'amour insipide que m'a inspiré cette bergère! Comme nous nous trompons facilement! ... Mais j'ai reconnu mon erreur, et je suis sûre de ne plus me tromper à l'avenir. C'est que j'ai maintenant beaucoup d'expérience, ne t'y trompe pas, et dorénavant je sais bien ce que je dois faire. Dieu merci, j'ai trouvé mon salut: ici, ici jusqu'à ma mort. Quel plaisir, et quelle ivresse, et quel délicieux étourdissement! Cela est sublime, et bien malheureux ceux qui ne le connaissent pas!

Le repas tirait à sa fin, et la folie des commensaux atteignait sa limite: les amphores avaient livré leur ultime offrande de vin; les convives les avaient fait remplir de nouveau, et même les femmes, excitées, ou bien criaient comme des furies ou bien se taisaient dans un silence langoureux.

La plume aussi se sentit du vague à l'âme: elle commença à tourner et tourner en l'air, jusqu'à ce que, peu à peu, elle perdît la conscience de ce qui se passait là. Alors qu'elle conservait un reste de vague connaissance, elle sentit que les voix s'éloignaient; que les meubles tombaient; que les verres se brisaient avec fracas; que les musiciens se taisaient; que, le soleil s'étant obscurci, une faible clarté de torches le remplaçait; qu'ensuite celles-ci s'éteignaient; que tout se perdait dans le silence. Alors elle se sentit tomber, abandonnée à son mystérieux génie ami; elle vit les fleurs fanées et foulées aux pieds sur le sol, les restes du repas jetés en désordre et exhalant une odeur répugnante; tout sens dessus dessous et en désordre, et aucun être vivant dans la salle. Dans sa perte de connaissance elle estima que passaient lentement des heures et d'autres heures encore, qu'ensuite le jour se levait, et qu'enfin quelqu'un donnait signe de vie dans ce palais, de la joie hier, et aujourd'hui de la tristesse. Les pas s'approchaient, et des mains inconnues essayèrent de mettre en ordre les restes du festin. Ensuite elle se sentit traînée violemment sous les coups d'un objet rugueux; elle ouvrit les yeux, cette fois avec les idées claires, et elle vit qu'elle était poussée par un balai. On la balayait, avec une multitude d'objets méprisables, flétris, répugnants et pestilentiels: des pétales de fleurs foulés aux pieds, des morceaux de verre encore humides de vin, des noyaux de fruits encore couverts de salive, des croûtes de pain, des arêtes de saumon avec quelque filet de chair, un ruban taché de sauce, des fraises écrasées, au milieu desquelles brillait une épingle teinte du jus rougeâtre et qui ressemblait au poignard d'un assassin, des restes de jambon, des éclats de pâte feuilletée et quelques yeux de poissons qui, encore attachés à leurs têtes brisées, semblaient contempler un tel spectacle avec étonnement et terreur.

Entre tous ces objets qui roulaient tous les uns sur les autres, notre plume fut poussée par le balai pour finir dans un grand panier, d'où on la jeta dans une basse-cour mille fois plus immonde que celle dont elle s'était échappée. Lorsqu'elle se vit





au milieu d'un tel tas d'ordures déchiquetées, en miettes, sales, sentant le vin, les épices, la graisse, la salive, elle commença à se lamenter en prononçant ces phrases pathétiques:

— Oh, vent de mon cœur, soulève-moi et sors-moi d'ici, par Dieu et tous les saints. Je meurs sur ce tas d'immondices; je veux être pure et libre comme avant. Vraiment, tu peux être fière, petite plume. Quelle grossière erreur! C'est dans un joli coin que tu es venue terminer cette brillante journée de plaisir et de bonheur. Qu'on ne vienne pas me dire que le plaisir apporte avec lui autre chose que des dégradations, des bassesses, de la douleur et de la misère. Pour un tout petit moment de jouissance, combien d'amertume! Et je rends grâce à Dieu d'en être sortie en vie. Heureusement, ce ne sera pas moi qui retomberai dans ce piège.

— Tire-moi d'ici, mon ami, et que Dieu te donne tous les royaumes de la terre et de la mer; tire-moi d'ici, ou je meurs au milieu de cette pourriture.

Le petit génie la souleva bien vite à une très grande hauteur, et là-haut elle se gonfla, pleine de satisfaction pour se purifier et aérer son corps. Elle détourna son regard du palais et de la ville et ils continuèrent leur chemin tous les deux sans savoir où ils allaient.

— Ni la campagne, mollement ennuyeuse, ni les palais, qui sont la demeure du dégoût, ne me procurent la moindre joie —disait la plume—. Nous trouverons forcément bientôt ce qui convient à mon caractère Tu vois, ou je me trompe beaucoup, ou ces gens qui occupent la plaine qui est devant nous vont nous retenir là avec le spectacle de quelque acte sublime. Allons-y vite, j'éprouve déjà une curiosité bien vive. Et je ne sais pas ce que sont des armées, ou ce qu'on aperçoit là-bas en sont deux qui vont se rencontrer et se battre. Sublime événement! Béni soit Dieu, qui nous a offert l'occasion d'assister à une bataille! Voilà une chose qui m'enthousiasme, je raffole des batailles. La gloire! Je te dis que je perds la tête lorsque je parle de cela. Il a fallu attendre, ami, mais j'ai enfin trouvé la norme de mon destin. Regarde, ils vont commencer. Plaçons-nous au-dessus de ceux qui semblent être les chefs de l'une des deux armées, et voyons ce qui va se passer ici.



## CHANT III

Effectivement: deux armées nombreuses et puissantes allaient se rencontrer dans cette plaine. A quoi bon décrire l'éclat des armes, les devises des écus, l'ardeur des combattants, le hennissement des coursiers et autres éléments du combat acharné? La plume, palpitante d'émotion, vit les premiers chocs, et elle ne quittait pas des yeux celui qui semblait être le chef de l'armée pour laquelle plus tard se décida la victoire. Ledit chef portait un casque d'or, une armure d'acier bruni et il serrait les flancs d'un superbe cheval pommelé. Personne ne l'égalait en fureur et en audace, raison pour laquelle ses hommes, portés par un tel exemple, enfonçaient les adversaires comme s'ils avaient été des troupeaux de moutons.

Notre voyageuse ne savait comment exprimer sa frénétique allégresse devant la sublime tragédie:

— La gloire! Quelle grande chose que la gloire! —s'exclamait-elle, en suivant le plus près possible le chef victorieux—. Je suis dans mon élément. c'est cela la vie, c'est cela qui convient à mon tempérament, c'est cela le bonheur; Dieu merci, j'ai trouvé ce que je voulais. J'ai été imbécile au point de perdre mon temps en amours frivoles et en plaisirs futiles! La vérité, c'est qu'on se trompe stupidement. Mais j'ai maintenant de l'expérience, je ne me tromperai plus. La gloire est ce qui élève le plus l'âme. Regarde, mon ami, comment ceux d'ici l'emportent. Les autres se retirent déjà. Grand et puissant chef! Je donnerais la moitié de ma vie pour me poser sur son casque, sur ce heaume d'or devant le cimier duquel s'inclineront avec terreur tous les monarques et toutes les nations de la terre. Allons, cela me transporte. Tu n'entends pas comment les armes grincent, comment les chevaux hennissent et comment les combattants blasphèment, emportés par leur courage martial? Glorieuse mort, celle des uns, et glorieuse victoire, celle des autres!





Cette fois-là fut décisive pour le chef au casque d'or et au cheval pommelé. Son armée triomphante écrasa l'ennemi dans une course rapide, et la plume suivit la marche triomphale en voletant au-dessus de la tête du héros. Ils coururent sans se fatiguer jusqu'à ce que vienne la nuit. Puis ils s'arrêtèrent, satisfaits d'avoir détruit l'armée adverse dans sa fuite. Les vainqueurs installèrent leur camp, on monta la tente du chef, on lui prépara de la nourriture et un lit; et à cette heure de réflexion et de repos, une fois passée l'exaltation première, la plume descendit même sur la terre couverte de cadavres, de sang, de ruines.

Alors la voyageuse sentit un froid glacial, une fatigue extraordinaire et un profond engourdissement qu'elle ne put pas vaincre en évoquant les souvenirs du combat épique. Dans sa léthargie elle crut entendre les lamentations des blessés, mêlées à d'horribles imprécations. Les mères, les sœurs, les jeunes enfants, ne tardèrent pas à venir, se soutenant entre eux, parce que la douleur écrasait leurs corps affligés, s'éclairant avec une triste lanterne pour chercher un père, un fils, un époux, un frère. Des hommes horribles, à mi-chemin entre le bourreau et le fossoyeur, creusaient la fosse profonde et large où étaient jetés les malheureux morts des deux armées. Les saintes femmes cherchaient désespérément parmi ces dépouilles, mal recouvertes par la terre, leurs êtres chers, et elles auraient même creusé pour les sortir de là, si les cris et les lamentations qu'on entendait plus loin ne leur avaient donné l'espoir que ceux qu'elles cherchaient étaient peut-être ailleurs. Les vautours et autres charognards, qui font leurs festins sur les champs de bataille, descendirent en criillant lugubrement; la pluie transforma le sol en borbier, pétrissant des lits de boue et de sang pour les pauvres défunts, et le froid donna le coup de grâce aux blessés qui espéraient échapper à la mort. Nuit terrible! Revenant de sa léthargie, la plume put observer que tout ce qu'elle avait entrevu n'était pas une hallucination, mais la réalité la plus totale. Elle voulut fuir; mais elle s'arrêta, figée, parce que dans la tente toute proche du chef résonnèrent des cris et des jurons et de violents chocs d'armes. Plusieurs hommes en sortirent en se battant, et une voix dit: «Mort au tyran», et d'autres s'exclamèrent: «Ils ont assassiné le chef!». Et c'était cela, en effet; le héros victorieux avait été sacrifié par ses généraux ambitieux, avides de se répartir le butin et de s'emparer du royaume.

— Vent très cher, mon ami, sors-moi d'ici —cria la plume, en agitant ses franges pour s'envoler—. Soulève-moi, emporte-moi dans les airs, je ne veux pas voir toutes ces horreurs. Maudite soit la gloire et maudits soient les vauriens qui l'ont inventée! Il n'est pas croyable que je me sois laissée tromper par une sottise aussi grossière. Tu vois bien qu'on ne tire rien de la gloire, si ce n'est le désespoir, la haine, l'envie, et toutes les bassesses de l'ambition. Combien plus valent la douce modestie et une paisible médiocrité! Dieu merci, je suis sortie des ténèbres de l'erreur. Trois fois je me suis trompée; mais la lumière est enfin entrée dans ma tête, et je suis sûre de ne plus me tromper. Combien tout m'apparaît clair maintenant! Comme je vois bien et combien je mesure la vérité des choses. Non, je ne retomberai pas dans de pareilles sottises. Bien



sûr, il est toujours profitable de se tromper pour acquérir de l'expérience et étudier et connaître la vie. Heureusement, je sais maintenant à quoi m'en tenir. Heureux ceux qui ont connu tant d'amertume et vu tant de monde ... Mais, si je n'ai pas de toiles d'araignées dans les yeux, mon ami le vent, au loin, là-bas, on distingue une tour très haute qui doit être quelque cathédrale. Oui; à mesure que nous nous approchons la masse de l'édifice se détache ... On dirait que Dieu nous a conduits à cet endroit pour que nous nous repentions de nos fautes et que nous apprenions que c'est Lui la seule vérité, l'unique vie et le chemin unique, source de toutes choses, consolation de toutes les afflictions, refuge de tous les égarés ... Oh!, allons-y bien vite, j'éprouve déjà le désir d'y entrer. N'entends-tu pas la sonnerie des cloches? Ne vois-tu pas comment le soleil profile de ses rayons d'or les mille statues érigées sur les pinacles et les flèches qui couronnent le grandiose monument de part et d'autre? Hâte-toi et nous arriverons bien vite, mon bon ami; comme tu es devenu pataud! Voyons voir si nous trouvons une petite ouverture par où nous introduire.

#### CHANT IV

Ils tournèrent autour du temple, qui était ogival et d'une surprenante beauté, et finalement, trouvant une vitre brisée, ils se coulèrent à l'intérieur sans demander la permission au sacristain. Un superbe spectacle s'offrit aux regards de nos deux voyageurs. La vaste nef et ses faisceaux de colonnes très délicates, qui se terminaient en palmiers, s'entremêlant pour former la voûte; les baies ouvertes sur toute la longueur de l'édifice et recouvertes par le mur diaphane des verres de couleur; la multitude de figures représentatives; la faune; la flore; les richesses des autels; les lumières, les habits resplendissants des prêtres; l'encens, qui formait des volutes bleutées; le son de l'orgue, parfois doux et bas comme la respiration d'un enfant qui dort; puis fort et bruyant, comme le souffle d'un géant en colère; le chœur grave, et les prières plaintives, tout cela impressionna de telle façon notre voyageuse qu'elle resta un bon moment collée à la voûte, sans oser descendre, figée d'admiration, de piété et de respect.

— Il s'en faut de peu que je ne pleure, mon ami le vent —dit-elle—. Bien qu'il soit venu un peu tard, mon repentir est sincère. Avec quelle allégresse j'ouvre mes yeux à la lumière de la vérité! Et il se trouvera des personnes pour soutenir qu'il peut y avoir du bonheur, du repos et de la paix hors de la très sainte religion? Sainte et sublime foi: vers toi je viens, lassée des luttes du monde, l'âme pleine d'angoisse et tourmentée par le souvenir de mes erreurs passées. Sans expérience, et éblouie, j'ai cru que le meilleur emploi à quoi je pouvais occuper mon être étaient l'amour, les plaisirs ou la gloire enivrante, choses, hélas, d'une réalité frivole, qui s'évanouissent une fois passée la première illusion. Mon âme est pure, et elle désire se reposer dans le bien. Je hais le monde; je pense seulement à Dieu, par qui nos coeurs sont attirés, et qui est source de



toute intelligence. Ici, dans ce saint et beau refuge, créé par l'art et la foi, je passerai ce qu'il me reste de vie. Je suis maintenant on ne peut plus certaine de ne pas changer d'inclinaisons ni de pensée. Ici, toujours ici. Il est doux, entre toutes les douceurs, de plonger sa pensée dans l'idée de Dieu, de L'adorer, de Le contempler, de nous confondre en sa présence comme des grains de poussière ou de fragiles plumes que nous sommes, nous les créatures humaines. Doux vent, tu peux t'en aller; moi, je reste ici pour toute ma vie. Comme je suis heureuse!

La plume se tut et elle se recroquevilla dans une attitude dévote sur la pointe de l'une des épines qui ceignaient le front du Christ doré suspendu tout en haut du retable. Les chants cessèrent, les lumières s'éteignirent. Des bruits étranges de missels qui se ferment, de gonds grinçants, de partitions de musique qu'on enroule, de rideaux qu'on ferme, cachant un saint, de clefs qui grincement dans une serrure oxydée, de servants qui trébuchent en courant vers la sacristie, de chapelets qu'on range, remplacèrent



l'imposante psalmodie d'avant; et les pas appuyés des hommes et les jupes des femmes soulevèrent un léger nuage de poussière qui monta se mêler aux volutes défaites de l'encens, qui vagabondaient encore au long des hautes voûtes, comme les lambeaux de nuages qui courent dans le ciel après une tempête

La nuit vint, et les vitres s'obscurcirent, prenant des teintes douces et mystérieuses. La grande nef resta finalement dans l'obscurité complète; mais en haut de ses murs veillaient, comme des spectres d'une splendeur moribonde, les effigies de verre peintes. Au centre du sanctuaire lugubre brillait un point de lumière; c'était la lampe de l'autel, qui telle une âme éveillée et gardienne priait dans l'enceinte. Sa faible clarté illuminait à peine les pieds du Saint Christ tout proche, et le corps blanc d'un évêque de marbre qui, étendu sur son mausolée, semblait par moments ouvrir la bouche pour bâiller.

Des heures et des heures passèrent, tellement longues qu'on aurait dit des nuits mises bout à bout, sans jours pour les séparer, et la plume acheva ses prières et les recommença, et une fois achevées à nouveau, et épuisé tout le répertoire de prières qu'elle connaissait, elle en dit d'autres qu'elle sortait de sa tête, jusqu'à ce que finalement, comme il ne lui venait plus rien à l'esprit, lassée de s'ennuyer, elle se laissa dire:

— Doux vent, je suis heureuse que tu ne t'en sois pas allé. Viens ici un moment: sais-tu que j'éprouve comme une envie de faire un petit tour à l'extérieur? Ce n'est pas



que je veuille abandonner cet endroit, car ce qui est dit est dit: je resterai ici toute ma vie. C'est que, pour parler en toute sincérité, tout ceci est assez triste, et je ne sais pas, je ne sais pas ..., les heures ont une durée démesurée. Si tu m'y pousses, je te dirai avec ma franchise habituelle que je m'ennuie souverainement. Pourquoi ne sortirions-nous pas nous rafraîchir les idées et voir le ciel? C'est que, si grande que soit notre dévotion, nous ne devons pas être toujours là, prie que je te prie, et il convient de donner un peu de détente à l'esprit pour qu'il reprenne des forces et ... tu me comprends. Sortons, car en réalité je ne trouve pas cela drôle du tout que nous soyons là comme tombés en pâmoison. Et tu observeras que depuis que ces messieurs ont cessé de chanter, cet endroit est si seul et si noir qu'il inspire plutôt la peur que la piété. Allons-nous-en dehors un moment; la foi est une chose, et la récréation salutaire du corps et de l'âme une autre.

## CHANT V

Ils sortirent par où ils étaient entrés, et lorsqu'ils se virent à l'extérieur, la plume ne put s'empêcher de s'exclamer:

— Oh, Dieu merci, je vois de nouveau le ciel immense, les étoiles tout là-haut, et la lune! Quelle beauté! Il me semble que cela fait des siècles que je n'ai pas vu cet admirable spectacle, toujours nouveau et séduisant. Vois, allongeons notre promenade, en rien on admire autant Dieu que dans la Nature, et rien dans celle-ci n'est aussi séduisant que la nuit. Allons, franchement, mon ami le vent: cela n'est pas plus beau que l'ancre sombre et étroit de la cathédrale? Compare sa lampe avec ces luminaires célestes que nous avons au-dessus de nos têtes... Continuons un peu plus loin; pour le cas où nous ne reviendrions pas, nous trouverions bien une autre cathédrale dans laquelle nous introduire. Il y en a beaucoup, tandis que des cieux, il n'y en a qu'un ... Combien on apprend en vivant! Sais-tu ce qu'il m'est venu à l'esprit? Eh bien, que la religion est une chose admirable; mais que se consacrer entièrement à elle sans penser à rien d'autre me semble une grande sottise. J'ai maintenant de l'expérience, et je vois toutes les choses d'une façon très claire. Pour louer Dieu et l'honorer, il me semble que, plutôt que de passer nos vies confinées dans les églises, nous devons, nous les plumes, occuper constamment notre pensée à connaître et apprécier les lois créées par Dieu lui-même. Moi, si tu veux que je te parle à cœur ouvert, je n'ai pas très envie de retourner dans la cathédrale, sans compter que nous avons maintenant perdu le chemin et ne le retrouverons pas facilement. Tu ne penses pas que nous devrions nous lancer dans ces espaces immenses pour y chercher la cause de toutes les choses? J'éprouve une telle curiosité que je ne sais ce que je ferais pour la satisfaire. Savoir! C'est là l'objet de notre vie; le bonheur réside dans le savoir. Je ne nierai pas que la Foi est très estimable; mais la Science, mon ami, combien plus estimable est-elle! Par conséquent, je te confie en toute ingénuité que j'ai changé d'idée, mais avec la ferme intention que cette fois ce soit



la dernière; je veux, foi de plume d'origine divine, examiner comment et pourquoi se meuvent ces astres; à quelle distante ils sont les uns des autres; quelle étendue et quelle quantité d'eau ont les mers; ce qu'il y a à l'intérieur de la terre; comment se produisent la pluie, la foudre, la grêle; de quoi diable est composé le soleil, ce qu'est la lumière et ce qu'est la chaleur, etc. etc. J'ai envie de savoir toutes ces choses. Dieu merci, j'ai trouvé la véritable et légitime occupation de mon esprit. Ni l'amour champêtre, ni les plaisirs des sens, ni la terrible et stupide gloire ni le mysticisme stérile n'élèvent l'être humain. La connaissance! Voilà la vie, la vraie vie, mon bon ami le vent. Je bénis mes erreurs, des ténèbres desquelles j'ai tiré la lumière de mon expérience et la certitude du destin qui est le nôtre, nous les plumes. Conduis-moi, mon ami, conduis-moi par le monde, et vite, il y a beaucoup à voir et beaucoup à étudier.

Ils coururent, ils volèrent, et la plume ne se lassait pas de ses observations spéculatives. Elle étudia la marche des astres et les distances auxquelles ils sont de la terre; elle traversa l'immense Océan d'une rive à l'autre; elle se chargea de la configuration et du tracé des côtes; elle mesura le globe, fixant son attention dans la diversité des climats et des habitants; elle pénétra dans les cavernes profondes, où se trouvent les indéchiffrables documents de la Minéralogie, et elle lut le grand livre Géologique, dans les pages ou strates duquel la multitude de fossiles, siècles morts qui savent si bien raconter le mystère des vies passées, parlent une langue semblable à celle des hiéroglyphes; elle étudia tout, elle connut tout et se mit tout dans la cervelle, et pendant ce temps elle ne cessait de répéter:

— Quelle grande chose que la Science! Et combien je me félicite d'avoir pris ce chemin, le seul qui soit digne de notre noble origine! ... Mais ce qui me fâche, c'est que nous n'en verrons jamais la fin: à mesure que j'apprends, de nouveaux mystères et de nouvelles énigmes se présentent à moi. Je voudrais apprendre tout une bonne fois pour toutes. C'est un bien fâcheux conte que celui selon lequel on ne voit jamais le fond du puits de la science. Oh, vent paresseux, va plus vite, pour voir si nous pouvons arriver à un endroit où il n'y ait plus de terre, plus de mer, plus de ciel, plus d'étoiles ... Ce monde est sans fin. Courons, volons, il ne doit rien y avoir que je ne voie et que je n'examine, aucun secret qui ne me soit dévoilé. Je dois savoir comment est Dieu, comment est l'âme humaine, d'où nous venons, nous les plumes, et où nous retournons après avoir accompli notre dernier vol dans le voyage de l'existence.

Et ainsi s'écoula un laps de temps incalculable, et elle ne voyait pas la fin de la Science, et la soif de savoir ne trouvait pas où s'étancher totalement. Ils avaient déjà parcouru toute l'atmosphère qui entoure notre planète, et la brave plume, qui était lasse et saturée, sans forces pour continuer, tournait autour de son axe sans plus savoir où elle voulait aller, comme un astre qui devient fou et oublie les lois de sa rotation.

— Oh, vent léger —s'exclamait-elle, languissante—, je suis confuse, j'ai mal au cœur. A quoi bon la science si finalement, après avoir tant cherché, ce que j'ignore me cause plus d'épouvante que ne me satisfait ce que je sais? Oh, compagnon de mes désillusions,



«je sais seulement que je ne sais pas un traître mot de quoi que ce soit!» C'est à en devenir folle. Conduis-moi à un endroit caché où je trouve la consolation de l'oubli. Je veux me réduire à rien; je veux me reposer dans le calme le plus complet, procurer la paix à mes pensées et à une imagination toujours ambitieuse. Combien d'erreurs en si peu de temps! Ni l'amour, ni le plaisir, ni la gloire, ni la religion, ni la science ne me comblent. Le lieu de paix et de satisfaction durable dont je rêvais pour y passer ma vie ne se trouve nulle part. Expérience lente et douloureuse, à quoi sers-tu? Si cet endroit que je cherche n'existe pas par ici, il faut forcément qu'il existe dans une autre région. Cherchons-le, ami loyal et désormais inséparable ... je vois que tu n'es pas moins fatigué ni moins déçu que moi. Oh, je défaille; c'est à peine si je peux me soutenir dans tes bras, tout m'est désagréable: l'air, la lumière, les arbres, la mer, l'espace, les étoiles, le soleil.

Ils fixèrent leur regard sur la terre, dont ils étaient tout près, et ils virent comme une procession qui se dirigeait vers un bosquet épais, au milieu de la verdure duquel se détachaient des objets de marbre très blanc. C'était un cimetière, et la procession, un enterrement. Nos voyageurs observèrent que sur la terre avait été placé un cercueil petit et bleu. Quelques-uns des assistants l'ouvrirent et tous les autres se groupèrent autour pour voir les traits de la morte; c'était une fillette d'une dizaine d'années, couronnée de fleurs, ses petites mains croisées, comme pour réciter on ne sait quelle prière, et semblable à un ange de cire, si beau et si pur qu'en le voyant tout le monde s'étonnait qu'il se soit donné la peine de vivre.

— C'est ici, ici que je veux être pour toujours, cher vent léger. Lâche-moi, laisse-moi tomber —dit la plume, en s'échappant des bras de son cher conducteur pour tomber dans le cercueil.

Celui-ci se referma, et le vent léger, qui commençait à voler autour pour l'en sortir par ruse, ne put pas y réussir, et la plume resta à l'intérieur.

Tes errements s'arrêteront-ils là, oh âme humaine?

Avril 1872





# الأميرة و الصعلوك

MANAR ABDEL MOEZ AHMEZ  
ABEER MAHAMED ABD EL SALAM  
*Departamento Lengua y Literatura Hispánicas  
Universidad de El Cairo, Egipto*

## 1

كان باكوريتو ميخاخاس<sup>1</sup> شخص عظيم: يرتفع عن الأرض بمقدار ثلاثة أشبار إلا قليلاً. و لا يتجاوز عمره السبعة أعوام إلا يسيراً. صبغت الشمس و الهواء بشرته و ارتسمت علامات الهرم على وجهه الصغير لتجعله أشبه بقزم من طفل. عيناه السوداوتان الناطقتان بالحياة و رموشهما الطويلة كالأسلاك بهما بريق الإحتيال. و فمه يبعث على الخوف من شدة قبحة و أذنيه الكبيرتين كالمروحة تنفيان أن يكونا قد ولدا معه بل و تؤكدان أنهما لُصقتا به بعد ذلك.

كان باكوريتو رجلاً أنيقاً: يرتدى قميصاً متعدد الألوان -من قذارته- و سروالاً خيطاً من الرقع و تثبته حمالة واحدة. فى الشتاء كان يرتدى سترة ورثها عن جده و التى لعبت دور المعطف له و ذلك بعد أن قام بقص كميها من الكوع. أما عن الياقة فقد كان يثنيها و يبرمها عدة مرات كالثعبان و لكنها أبداً لم تتجاوز حقيقة أنها خرقة مهما تطلعت لتنال منزلة الكوفية.

و كان باكوريتو يغطى رأسه بطاقيه صغيرة نشلها من سوق الرّاسترو<sup>2</sup>. و لم يكن ينتعل الأحذية التى كانت تشكل عائقاً له. و لا الجوارب فغرزها كانت تزعجه.

أما عن عائلة باكوريتو ميخاخاس فكانت نبيلة و كريمة الأصل و لا أرفع: فوالده -بعد اتهامه بتسلق مواسير الجارى بغرض السرقة- إقتيد فى " رحلة استجمام " إلى مدينة

<sup>1</sup> ميخاخاس تعنى فتافيت، دلالة على صغر الصعلوك و رقة حاله

<sup>2</sup> سوق الرسترو هو سوق شعبي فى مدريد يقام أيام الأحد و العطلات الرسمية فى الهواء الطلق فى المنطقة القديمة بمدريد، و هو سوق ذو شهرة سياحية عالمية نظراً لقدمه و لإحتوائه على كافة أنواع الأدوات و المنتجات و الحيوانات، الخ... و لكنه مشهور أيضاً بكثرة النشل به.



سببته حيث مات هناك. و أمه -السيدة ذات الذوق الرفيع و التي كانت تملك لسنوات عديدة دكان أبو فروة فى شارع كابا دى سان ميغيل<sup>3</sup> - كان لها باع و حكايات فى المحاكم. و بعد مناوشات و اشتباكات مع القضاة و الكتبة أودعت سجن الكالا. أما أخت باكوريتو - الوحيدة الباقية له من عائلته - فقد تركت عملها فى مصنع التبغ و هرعت إلى إشبيلية فى ملاحقة غرامية عريف فى سلاح المدفعية. و منذ ذلك الوقت لم يعرف عنها شىء.

فأصبح -إذن- باكوريتو وحيداً فى هذا العالم. بلا عائلة عدا نفسه. بلا حماية خلا رعاية الله. بلا دليل إلا إرادته الحرة.

## 2

و لكن أيعتقد القارئ الفاضل المشفق على باكوريتو أنه جزع عندما وجد نفسه وحيداً؟ لا يخطر ذلك على بالكم. فخلال سنوات وجوده القليلة فى هذا العالم سنحت له الفرصة لإكتشاف تغير الأقدار و الزيف و الكذب فى هذا العالم التعس. و لكن لحسن حظه كانت صلواته طيبة بالعديد من الأشخاص سواء من كانوا على شاكلته أو رجال رفيعى المكانة الإجتماعية كانوا على استعداد لحماية و مؤازرته. و فعلاً بالكثير من الشد و الجذب فى مواقف الحياة استطاع باكوريتو أن يتحمل مسئولية نفسه و أن يتحكم فى حياته البائسة.

كان باكوريتو يعمل يبيع أعواد الثقاب و الصحف و ورق اليانصيب. و استطاع أن يستغل ذكائه فأمن له البيع فى هذه الفروع التجارية الثلاثة المكسب الشريف. و بهذا لم يخل جيب باكوريتو يوماً من بعض القروش ليقرضها أحياناً لصديق كى يخرج من أزمة أو ليجود بها -أحياناً أخرى- على صديقة.

و لم تعرف الهموم الكبيرة- كمضايقات السكن و مطالب صاحب المنزل- طريقاً لبكوريتو. حيث كان يملك قصرين: قصر البرادو<sup>4</sup> فى الصيف و منزل الخبيز<sup>5</sup> فى الشتاء. كما

<sup>3</sup> شارع من شوارع مدريد القديمة

<sup>4</sup> مجموعة من الحدائق العامة فى مدريد و هى تحتل مساحة واسعة يتخللها ممشى البرادو الشهير و الذى يحتوى على متحف البرادو. حديقة الرتيرو، حديقة النباتات، الخ.  
<sup>5</sup> مبنى من مباني «الميدان الأكبر» فى مدريد. مكون من أربعة طوابق و الدور الأرضى به عبارة عن مر مسقوف و لكنه مفتوح على الميدان، و يمكن للناس أن تحتفى فيه من الأمطار.



كان باكوريتورجلاً قنوعاً و عدواً للبذخ الدنيوى، فكان -كحال الطيور- يأكل ما يجد دون التهافت فى البحث، تصاحبه فى ذلك القناعة الدينية التى تسكن روحه و إيمانه الفطرى بالعناية الألهية التى لا تتخلى عن أى مخلوق صغر حجمه أو كبر.

إذن فمن الطبيعى أن يعتقد القارىء أن باكوريتو كان سعيداً: فلا عائلة له لتقيد حريته الثمينة، و احتياجاته محدودة، و عمله يمنحه بحبوحة من العيش، لا يدين لأحد بشيء و لا حرمه الهموم أو التطلعات المنام. فقير لكن مُشَبَّع بالسكينة، عارى الجسد لكن مَلْفَعَم بالسلاام الداخلى.

بيد أنه بالرغم كل هذا فإن السيد ميخاخاس لم يكن سعيداً، أتدرون لم؟ كان فتانا مولعا من قمة رأسه حتى أخمص قدميه. نعم أيها السادة، ذلك الباكوريتو الصغير القبيح الفقير الوحيد كان يحب! إنه قانون الحياة الحتمى الذى لا يسمح لمخلوق أياً كان أن ينجو من نيران الحب المستبدة.

كان الحب الذى يشعر به بطلنا من النوع المثالى الحالم الخالى من أى أفكار غير ظاهرة، إلا أنه أحياناً كان حارقاً يؤجج الغليان فى عروق باكوريتو.

و كانت جُوب هذا القلب البركانى مشاعر من كل نوع: فهى فينة رقيقة مثل مشاعر بيتراكا و فينة متهورة و طائشة كمشاعر روميو.

لكن ترى من التى أطلقت فى باكوريتو عنان هذه العاطفة الملتهبة؟ من هى مسببة هذا الوله الرهيب؟

إنها محبوبة ذات أصل كريم، ترتدى الأثواب الفاخرة من الحرير و المخمل و الجلود، سيدة شقراء يصل شعرها المتموج بلطف إلى عنقها المرمرى، و ترتدى نظارات من الذهب و تجلس أمام البيانو أحياناً لثلاثة أيام متتالية.

### 3

أتعرفون كيف تعرف باكوريتو عليها و من هى صاحبة هذا الحسن الملائكى؟ كان محيط عمل الصبى كبائع يجعله يصل إلى منتصف شارع من الشوارع التى تقود إلى منطقة بويرتا ديل صول<sup>6</sup>، و كان هذا الشارع يعج بالمارة و تملأه المحال و الحوانيت الفاخرة التى تباهى فى الصباح بواجهاتها الزجاجية بما تحتويه من مئات العجائب المعروضة، و فى الليل بأضوائها المتألقة التى يوفرها لها الكيروسين.

<sup>6</sup> منطقة هامة تمثل قلب مدريد القديمة.



و كان المحل الأكثرجمالاً فى هذا الشارع ملكاً لرجل ألمانى الجنسية. و كان دائم الإمتلاء بالترهات الثمينة. فقد كان بمثابة بازار للعب الأطفال و للعب "الأطفال الكبار". ففى أيام الكرنفال كان يبيع الأقنعة المضحكة. و فى أسبوع الآلام كنت تجد فيه تماثيل العائلة المقدسة. و فى أعياد الميلاد كان يملأ بنماذج صغيرة دينية خاصة بهذه المناسبة و بأشجار عيد الميلاد المزينة باللعب. و فى رأس السنة كنت تعثر فيه على أشياء رائعة لتقديمها كهدايا.

نشأت عاطفة باكوريتو المحتمة عندما وضع الألمانى فى واجهة محله مجموعة رائعة من "السيدات" المزينات بملابس خلاصة تنافس فى جمالها الأناقة الباريسية. كلهن كن يرتفعن عن الأرض بأكثر من نصف بارت. كانت وجوههن من الشمع النقى الخالص. و حمرة وجناتهن الطاهرة تنافس الزهور اليانعة. و بريق عيونهن الزرقاء الزجاجية الساكنة أكثر تأثيراً من عيون البشر. شعرها المصنوع من الصوف بالغ النعومة كان -حقاً- فى جمال شعر الكثير من السيدات عندما تتخلله أشعة الشمس. كانت فرولة إبريل و كرز مايو و لآلىء البحار العميقة جميعها تفقد جمالها عند مقارنتها بشفاهاها الحمراء. و كانت "السيدات" حصيفات بحيث لم تتحرك أبداً أى منهن من المكان الذى وضعت فيه. فقط كنت تسمع صوت صادر منهن عندما كان الرجل الألمانى يجلسها أمام البيانو و يجعلها تمسك بالعدسات و تتجه برأسها صوب الشارع. فقط حينئذ كانت تطقطق المفصلات الخشبية فى ركبها و أكتافها و كيعانها ثم ما تلبث أن تعود إلى صمتها فلا تنبس بشفاها.

بين هؤلاء السيدات كانت - و يا لروعتها- أجمل و أطول و ألطف و أرشق سيدة. و أكثر أناقة و سوؤد منهن جميعهن. من المؤكد أنها كانت ذات مكانة رفيعة بينهن. تبرهن على ذلك وقففتها الجادة فى رقى و أسارير الطمأنينة البادية عليها بوضوح.  
- يا لها من سيدة عظيمة". قالها باكوريتو عندما رآها لأول مرة و ظل لأكثر من ساعة "مزروعاً" أمام الواجهة الزجاجية متأملاً جمالها المثير.

#### 4

إذن فقد وجد بطلنا نفسه يمر بتلك الحالة الخاصة من الهذيان و التمجيد التى يشعر بها أبطال الروايات الغرامية. "كان عقله يغلى. و تتلوى فى قلبه حيّات لادغة. كان البركان أفكاره و الموت أمنيته و الحياة ثقيلة على نفسه. كان يتحدث بلا انقطاع مع نفسه. و ينظر للقمر طويلاً حتى يصل بخياله للسماء الخامسة. الخ."

ثم ما أكثر المرات التى فاجأه الليل فيها ليجده فى حالة نشوة حزينة أمام واجهة المحل لاهياً عن كل شىء. حتى عمله و مصدر رزقه.



لكن حب السيد ميخاخاس الطيب لسيدته لم يكن بلا أمل، بل كانت مشاعره متبادلة "إلى حد ما": فمن يستطيع أن يرصد شدة الحب في قلب مصنوع من النسالة و النشارة. إن العالم ملئ بالأسرار و العلم فارغ و لن يعرف أبداً بواطن الأشياء.

يا ربي، أسيكون من الممكن ذات يوم معرفة الفارق الفاصل بين الجماد و الأحياء؟ حتى يأتي ذلك اليوم فليتنح المدعون جانباً، هؤلاء الذين يقولون لحجر أو قطعة فلين: أنت بلا روح!  
فالله وحده هو العليم بالأبعاد الحقيقية للبرزخ الخفى حيث يتجمع كل ما لا يشعر بالحب.

كان باكوريتو واثقاً من إعجاب محبوبته به، فتلك العيون الساكنة التي لا تطرف كانت تقول له آلاف المعاني منها العذبة كالأمل أو الحزينة كاستشعار أحداث مؤسفة.  
فزادت شعلة الحب في قلب صديقنا وبدأت في إتهامه، فشرع عقله الجسور في وضع خطط شبيهة بالأحداث المسرحية وموضوعها الرئيسي إغراء المحبوبة أو خطفها أو حتى الزواج بها .

وفي ليلة ذهب الفتى المتيم في الموعد المعتاد للقاء حبيبته . ووجدها جالسة أمام البيانو ممدودة اليدين، أصابعها فوق أصابعه ، ووجهها الملائكي موجه نحو الشارع ، فتبادل الصعلوك والأميرة النظرات. يا للولع والسمو والمثالية في تلك النظرة!  
أتبعت النظرات التنهدات التي تلاحقت الواحدة تلو الأخرى ثم تلتهما المشاعر الحنونة ، إلى أن وقع حدث غير متوقع قطع هذا الاتصال العذب باتراً سعادة الحبيين . كان ما حدث كالفجعة المباغته التي تصيب القلوب بجروح قاتلة فتسبب انتحار أصحابها أو المآسي لهم أومصائب أخرى مؤلمة .

مدّت من داخل المحل نحو الواجهة الزجاجية يد أمسكت بالأميرة من خصرها وأخذتها . سيطرت على باكوريتو دهشة تلاها ألم نابض حتى إشتهى الموت في تلك اللحظة. كانت رؤية محبوبته وهي تبتعد وتختفي مثل الشعور بأن القبر الجائع قد إبتلعه دون أن يستطيع أن يمنع روحه من الابتعاد عن جسده، دون القدرة على اللحاق بها حتى ولو إلى الجحيم.  
إنها لحسرة أثقل من أن يتحملها مخلوق فاني .

كان باكوريتو على وشك السقوط على الأرض ، خطرت له فكرة الانتحار، تضرع إلى ربه وإلى كل الآلهة ...



ثم تتم سرّاً : لقد بيعت !

قطع شعره وانتزعه من فروة رأسه ، لطم وجهه وخربشه ، ضرب الأرض بساقيه في حركة يائسة فسقطت أعواد الثقاب والصحف وورق اليانصيب منه .  
يا أموال الدنيا... إنك لا تساوي زفرة واحدة .

## 5

بعد أن ثاب باكوريتو إلى رشده نظر داخل المحل فرأى أكثر من طفلة وشخصين أو ثلاثة من الكبار معهن يتحدثون الألمانية ، وكانت طفلة منهن تحمل بين ذراعيها "أسرة أفكار ومشاعر باكوريتو" .

كان على استعداد أن يندفع بشراسة داخل المحل لكن الخوف من أن يُلَقَّن "علقة ساخنة" أو أن يُقتيد إلى مركز الشركة -عندما يلاحظ الموجودون في المحل مظهره الغريب- جعله ينصرف عن فكرته .

متسهماً أمام باب المحل راودته الأفكار حول فظائع جارة الرقيق ، وهذه المؤسسة التيرولية الشائنة<sup>7</sup> ، حيث تُحد فيها قروش قليلة مصير مخلوقات شريفة عندما تُسلم لأطفال سيئي التربية ذوي وحشية مدمرة . لقد أفصحت الطبيعة البشرية لباكوريتو عن دنائتها.

خرج من إشتروا السيدة من المحل و استقلوا عربة فاخرة. كم تعالت ضحكات هؤلاء اللؤماء و بدا الرضا عليهم من الحصول على هذه النفيسة. حتى الطفلة الصغرى و الأكثر تدليلاً كانت تجذب الدمية المسكينة من ذراعيها على الرغم من انفرادها بامتلاك تشكيلة من الألعاب المناسبة لسنها.

عندما أمر التابع بقيادة العربة قرر باكوريتو -رجل القرارات البطولية و الشجاعة- أن يتعلق في مؤخرة العربة، و ساعدته على ذلك مرونة و لياقة ساقيه و ذراعيه، تلك الأطراف التي يستخدمها الصعاليك لعبور المدينة من أقصاها لأقصاها متعلقين بالعربات.

مدّ باكوريتو رقبته نحو اليمين فرأى ذراع محبوبته [التي أصبحت قريباً للعربة المعدنية الخبيثة] مطلقاً من الشباك. ذلك الذراع الجامد بكفه الوردى كان في مَخِيلَة باكوريتو يحدثه و يستجديه باستماتة مكرراً عليه -وسط ضجيج العجلات-: أنقذنى يا باكوريتو يا حبيبى، أنقذنى.

<sup>7</sup> نية إلى مدينة تيرول بالنمسا.



إنقطعت تهيؤات الصعلوك مع توقف العربية أمام منزل كبير، فقد هدده خادم بأنه إذا لَطَّخ الأرض بقدميه المغطاتين بالطين فسيقصم ظهره. وحيال هذا المنطق المضحك انسحب باكوريتو وقلبه ملىء برغبة مستعرة في الانتقام. ثم دفعته طباعه النارية ألا يستسلم، فارتقى بين ذراعى القدر و فى غياهب المجهول كما تعود طوال حياته على المغامرات الصاخبة. أتدرون ماذا فعل؟ لقد اتفق مع جامعى القمامة أن يدخلوه معهم إلى المنزل الأسيرة فيه حبيبته. و بهذه الطريقة -التي قد تبدو خالية من الشاعرية، و لكنها تعكس حدة ذكاء و قلب كبير- استطاع باكوريتو أن يدخل القصر.

كم كان قلبه يرفرف عندما كان يصعد و يدخل المطبخ!  
إن فكرة وجوده بجانبها كانت تزلزل كيانه حتى أن قفّة القمامة كثيراً ما وقعت منه مبعثرة ما تحويه على الدرج. و لكنه لم يستطع إشباع عطش عينيه اللاعج برؤية حبيبته الجميلة. كان يسمع صرخات بعيدة لأطفال يلهون، ثم لاشيء غير ذلك. لم يكن هناك أى أثر للسيدة العظيمة.

أما عن الخدم فى القصر فعندما لاحظوا صغره و قبحه أخذوا يطلقون عليه مئات النكات، إلا أن واحد منهم -قد يكون أكثر رحمة- كان يمنحه حلوى. و فى صباح يوم شديد البرودة، أعطاه الطاهى -بسبب الشفقة عليه أو بغرض السخرية منه- نبيذاً حاداً و لاسعاً بقوة، فشعر الصعلوك بحرارة لذيذة تسرى فى كل جسده ثم ترتفع إلى رأسه كبخار ساخن. ضعفت ساقا باكوريتو و فقد ذراعاها الوعى و سقطا على جانبيه فى حركة عشوائية خدرة، و بزغت من صدره ضحكة عابثة لاهية و تدفقت من فمه كنهر لانهاية له.

استمر الفتى فى الضحك مستنداً بكلتا يديه على الحائط كيلا يقع. لكن ركلة قوية -فى تلك المنطقة من الجسد المعتادة على تلقى الركلات- بدلت الضحكة بصرخة، و خرج باكوريتو من المطبخ متألماً يتحسس مكان الركلة.

استمر اللاتزان يلعب برأسه فلم يعرف إلى أين تقوده خطواته. جرى مترنحاً و ضاحكاً مرة أخرى، فلامست قدماه طوب بارد ثم أرضية خشبية ناعمة و فى النهاية وصل لسجاد طرى دافىء.

ثم رآها... هناك، ممددة كالجثة، مزقة الملابس، منزوعة الشعر...  
نعم، هناك كانت سيدة مشاعره و أفكاره، و لكن فى صورة مؤسفة، مثيرة للشفقة، يتمزق القلب لرؤيتها على هذا الحال.



لوهلة لم يستطع بطلنا أن ينطق بكلمة، إختنق الصوت فى حلقه، استطاع فقط أن يضم إلى قلبه هذا الجسد البارد الجامد و يغطيه بالقبلات الحارة. و كانت عينا المحبوبة مفتوحتين\_تنظران بعذوبة حزينة للعاشق المخلص، فبالرغم من جروحها المفزعة و حالة جسدها المؤسفة كانت السيدة ما تزال على قيد الحياة. أدرك باكوريتو ذلك من البريق الفريد لعينيها الزرقاوتين الساكنتين اللتين تطلقان وهيج من الحب و العرفان.

-سيدتى، من تسبب لك فى هذه الحالة؟ تساءل بنبرة شفقة و ألم. و سرعان ما تلى الغضب الحزن و الألم الشديدين، و فكر باكوريتو فى الانتقام مِّن تسبب فى هذه الإهانة الهائلة.

و لكنه فى تلك اللحظة شعر بخطوات تقترب، فحمل بين ذراعيه السيدة الكريمة و أطلق العنان لساقيه ليخرج من البيت. هبط السلالم، عبر الحوش و خرج إلى الشارع فى سرعة كبيرة. كان فى ركضه أشبه بالطائر الذى سرق حبة لغذائه و لكنه عندما سمع طلق نارى أراد أن يضع بينه و بين بندقية الصياد أكبر مسافة ممكنة.

جرى باكوريتو فى شارع .. إثنين .. ثلاثة .. عشرة، و عندما أحس أنه إبتعد بالقدر الكافى توقف عن الركض و جلس واضعاً على ركبتيه ملهمة حبه المجنون.

## 7

جاء الليل و راقب باكوريتو فى سعادة كيف يسدل ظلمته الرحيمة ليخفى الخاطف و يحمى العاشقين الصادقين.

فحص بعناية و دقة جسد محبوبته الجريح، و وجد أنها ليست بالجروح المميتة، رغم أن الثقوب فى رأسها تكشف عن "مخها" [إذا كان لنا أن نسمى ما برأسها مخاً]، و رغم خروج كل نسايل القماش التى تحشوها من مواضع الجروح المتعددة، و رغم تحول ثوبها الجميل إلى خرق، و رغم سقوط و ضياع جزء من شعرها فى الطريق أثناء العدو السريع.

غرقت روحه فى الألم عندما تذكر أنه لايمك المال لمواجهة هذا الموقف المتأزم فقد أفلس بعد أن هجر عمله، و هو يعرف جيداً أن المحبوبة تصبح مصدراً للمصاريف التى لا تنتهى إذا لم تكن فى حالة صحية جيدة. بحث الفتى فى ذلك الجزء الرث من ملابسه حيث إعتاد على الاحتفاظ بالفكة، و لكنه لم يجد قرشاً واحداً. ثم أدرك أنه يحتاج الآن إلى بيت و فراش و العديد من الأطباء و الجراحين و الخياطين ة إلى كثير من الطعام بالإضافة للتدفئة الجيدة.

"و لكننى لا أملك شيئاً"



و لأنه كان شديد الإرهاق فقد اتكأ برأسه على جسد محبوبته و نام كالملائكة.  
حينئذ - و يالها من معجزة - بدأت السيدة تتماثل للشفاء، ثم انتصبت واقفة لتكشف  
لباكوريتو عن وجهها الضحوك و جبهتها النبيلة السليمة و جسدها الرشيق المتعافى و  
ثوبها الكامل النظيف و شعرها الموج المعطر و قبعتها الأنيقة المزينة بالزهور الصغيرة،  
بصفة عامة كانت السيدة جميلة و صحيحة تماماً كما عرفها باكوريتو دائماً.  
- يا للعجب!

بُهِت العاشق و أنسته الدهشة الكلمات.  
ثم جثى على ركبتيه راکعاً أمام محبوبته كما لو كان فى حالة صلاة. عندئذ أمسكت  
المعبودة بيد الصعلوك، و بصوت مسموع أعذب من تغريد البلابل قالت له:  
- اتبعنى يا باكوريتو، تعالى معى، فإننى أريد أن أبرهن لك على عرفانى و حبى العميق الذى  
استطعت بإخلاصك و ثباتك على عشقك أن تزرعه فى. لقد كنت وفيّاً، كنت كريماً، كنت بطلاً،  
لقد أنقذتنى من سطوة هؤلاء الوحوش الذين كانوا يعذبوننى، إنك إذن تستحق حبى و جدير بأن  
أعطيك يدى، تعالى، اتبعنى و لا تكن أحماً فتظن أنك أقل منى فقط لأنك ترتدى ثياباً بالية.

رأى باكوريتو المظهر المذهل و الرائع لحبيبتة و ثيابها الفاخرة فمتلأت نفسه بالالم و  
تساءل:

- إلى أين أذهب يا سيدتى بمظهرى هذا؟  
لم تجب الفاتنة، فقط أخذت بيده و قادتة إلى مكان غامض يحيط به الظلام.

## 8

رأى الصعلوك فى نهاية هذا المكان قاعة كبيرة مضيئة و مليئة بأشياء ثمينة لم  
يستطع فى بداية الامر تحديد ماهيتها، و لاحقاً بدأ فى التعرف على هذا العدد الهائل من  
التمائيل و اللعب التى تملأ المحل الذى كانت تسكنه حبيبتة، و لكن أكثر ما جذب انتباهه أن  
جميع الدميات الجميلات اللواتى كن يرافقن السيدة فى الواجهة الزجاجية خرجن بأثوابهن  
البراقة لاستقبال العاشقين.

وقد ردت السيدة على خيانتهم بحفاوة أقرب ما تكون إلى حفاوة التشريفات الملكية،  
فبدا كما لو أنها أميرة أو ملكة أو إمبراطورة فإيماءتها المتشامخة وقدها المشوق، فى غير  
تعال أو خيلاء، كشفت عن سمو مكانتها وسيادتها على السيدات الأخريات.  
قامت الأميرة بتقديم باكوريتو إلى الجميع قائلة وهى آخذة بيده، بينما احمر وجهه وبدت  
عليه علامات الارتباك.

- يسعدنى أن أقدم لحضراتكم السيد باكوريتو دى لاس ميخاخاس والذى يشرفنا حضوره  
معنا الليلة.



لكن باكوريتو المسكين بدا وقد أصابه الذهول من فرط الترف الذى خيم على جميع أركان المكان، خاصة إذا ما قورن بمظهره الفقير حيث قدماه العاريتان وسرواله المرفوع بحمالة وسترته التى لا يكاد كميتها أن يصلح حتى كوعيه.

- أعتقد أننى أعرف ما يجول بذهنك، قالت الأميرة على استحياء، إن سترتك لا تليق بحفلة كالتى ستقام الليلة، وبمعنى أدق، فإنك بمظهرك هذا غير أهل لأن تظهر أمام الناس.

- سيدتى، همس باكوريتو، إنه الخياط المحتال الذى لم يكمل خياطه ملابسى هذه معتقداً أن مزاحه سيغفر له ويحفظ له ماء وجهه.

- سنتولى نحن مسألة هندامك، هكذا علقت السيدة النبيلة.

كان تابعى الملكة فى هذا المنزل الغرب عبارة عن مجموعة من القروود الصغيرة الخفيفة الظل، أما الوصفاء فكانوا من احد فصائل الببغاوات، هذا بالإضافة إلى العديد من العصافير الصغيرة من الورق اللاتى لم تكن تفارق السيدة ولولبرهة.

تولى الخدم هندمه الفتى الطيب واجتهدوا فى سبيل أن تتحسن صورته بعض الشئ، فألبسوه حذاءً جميلاً ذهبى اللون على هيئة علبة كبريت، كما صنعوا له ربطه عنق من ورق أحمر اللون، وغطوا رأسه بقبعة رعوية مغزولة من الصفصاف ثم زينوها بالزهور الجميلة و أدلوا من عنقه، على سبيل الأنواط والنياشين، بلوحة معدنية أنيقة كانت فى الأصل ملصقة على قبعة عسكرية فرنسية الصنع، هذا بالإضافة إلى علبة كبريت مستديرة، بدت كما لو كانت ساعة، كما قلده أيضاً غطاءً زجاجياً لزجاجة عطر؛ لم تنس العصفورات كذلك أن يربطوا له فى خصره مطواة فاخرة من العاج وكأنها سيف أو خنجر... وهكذا بات بائع الصحف، بعد هذه الاختراعات وأخبارات غيرها، ذا مظهر جميل كما لو كان شخصاً آخر، مما جعله يزهو بنفسه حين وضعوه أمام مرآة علبة الخياطة ليرى نفسه وقد اضحى مظهره بهياً.

## 9

سرعان ما بدأت حفلة الرقص، فأخذت عصافير الكنارى تتهادى وتغرد داخل أقفاصها على أنغام الفالس وموسيقى الهافانا، كما دقت الطبول بمفردها، مثلها فى ذلك مثل آلات الكلارينت والبوق والتى أخذت مفاتيحها تتحرك بسلاله ويسر، كما أخذت تتحرك أيضاً أوتار آلات الكمان لتعزف ألحانها، وعلى الرغم من تنافر النغمات الصادرة عن تلك الآلات، إلا أنها بدت لباكوريتو، فى ظل معنوياته المرتفعة، متسقة ورائعة.

من المسلم به أن بطلنا هو الذى شارك الأميرة الرقص، أما باقى السيدات فصاحبهن فى الرقص ما بين رجال عسكريين من أعلى المراتب وشخصيات رفيعة المستوى، كانوا جميعاً قد تركوا جيادهم أمام باب المنزل - ومن بين تلك الشخصيات الهامة برز بسمارك، الامبراطور



الألماني. ونابليون. فضلاً عن آخرين من الرجال العظام، الذي جعل وجودهم ميجاخاس يشعر بقمة الفخر.

من الصعب رسم ووصف المشاعر التي تفيض بها روح بطلنا وهو يجد نفسه يتمايل على انغام موسيقى الفالس وبين ذراعيه محبوبته وهو فى قمة نشوته وثمانه وهو يستشعر نبضاتها وسلاسل شعرها الذهبى وهى تدغدغ وجهه وتداعبه فى حنان ولطف. كما خبلته نظرة الحب التى كانت تشع من عينيها أو حتى أناتها الرقيقة المعبرة عن شعورها بالتعب.

وفى تلك الأثناء وبينما الرقص فى أفضل فتراته أعلن الخدم من القروود أن مأدبة العشاء جاهزة، فتوقف الرقص، وانشغل الحاضرون بالطعام بما فيهم ميجاخاس الطيب الذى كان يشعر بشدة الجوع دون أن ينقص ذلك شيئاً من نشوة الحب بداخله.

## 10

كانت حجرة الطعام رائعة: المائدة شديدة الفخامة، الأواني من أجود ما صنع للدمى، العديد من المزهريات، ما بين البيضاوية الشكل والكشبانية، يفوح عطر باقات زهورها على مختلف ألوانها فتشيع البهجة فى كل أركان المكان.

جلس باكوريتو على يمين الأميرة وبدأوا يتناولون الطعام وكانت البيغاوات والعصافير يقومون بالخدمة على أكمل وجه كما لو كانوا جنوداً فى أحد العروض العسكرية يتحركون بهمة ونشاط فى انصياع تام لأوامر الجنرال؛ كانت أصناف الطعام المقدمة كلها إما باردة أو غير كاملة النضج وإن كان الطعام على حالته تلك لم تعفه نفس الضيف فى بادئ الأمر، إلا أنه سرعان ما شعر بالإمتلاء بعض الشيء حتى قبل أن ينهال على تناوله كالنسر. احتوت المأدبة على أصناف شتى من الطعام مثل قطع الماثابان والديوك الصغيرة كالعصافير والتي كانت تلتهم على لقمة واحدة وشرائح اللحم وسمك المرجان الذى يشبه حبات اللوز وكذلك القنب اللذيذ وحلوى الفلاريس معدة على الطريقة الكنارية بالإضافة إلى كبيبة الخبز المشوية والتذرج المنغمس فى صلصة التوت البرى وسلطة الطحالب فضلاً عن الحلوى وأصناف الفاكهة الشهية والتي جمعها الخدم من البيغاوات على قماش حائط مطرز بتلك الأصناف المتنوعة من الفاكهة، فبدت فاكهة الشمام كالعنب والعنب كالعيس.

وفى أثناء الطعام أخذ الجميع يتسامرون ويتبادلون أطراف الحديث، فيما عدا باكوريتو والذى لقصور قرائحه لم يتفوه بكلمة، فقد أربكه وجود تلك الشخصيات ذات الزى الرسمى المرصع بالذهب والفضة، كما أدهشته ثرثرتهم وحالة المرح التى انتابتهم وهم أنفسهم الذين كانوا جالسين فى حالة من الجمود والصمت وراء الواجهة الزجاجية وكأنهم أوانى من الفخار.



فها هو المدعو بسمارك لا يكف عن الثرثرة والمزاح، يخبط بكفيه على المائدة ويلقى بكويرات من الخبز على الأميرة، يحرك و يطوح بذراعيه برعونة وطيش، كما لو كانت مفصلتيهما مربوطتين بخيط تشده أيد خفية من أسفل المائدة.

- أه! يا لحسن حظ هؤلاء الذين لا يصنعون شيئاً سوى تزيين المدافئ وقطع الأثاث هكذا قالت السيدة فى نبرة حزينة ربما تنبعث وظيفتهم تلك على الشعور بالملل ولكنهم لا يعانون مثلنا نحن، إذ نعيش فى عذاب مستمر بعد أن قدر لنا أن نكون لعبة يعبث بها صغار الرجال وليس بوسعى أن أصور لك يا سيد بسمارك مدى المعاناة التى نشعر بها حين يشد أحدهم ذراعنا الأيمن، ويشد الآخر الذراع الأيسر. وحينما يحطم هذا رأسنا ويمزق ذاك أجسادنا، ينقعوننا أحياناً فى الماء وأحياناً أخرى يشقون قنوات فى أجسامنا لاكتشاف ما تحتويه من الداخل.

- أعتقد أنك على حق، هكذا رد المستشار الألماني بينما يفتح ذراعيه ويغلقهما عدة مرات.

ثم صاحت فى آن واحد أصوات الأباطرة، أمثال إسبارتيرو وغيره من الشخصيات البارزة، وهى تقول: "يا لتعاستكم، يا لشقائكم!".

- لكنى كنت أحسن حالاً، استطردت الأميرة، حيث وجدت الحماية والصدقة متمثلة فى شخص باكوريتو المخلص الشجاع الذى حررنى من العذاب الأليم.

- وما إن سمع الفتى هذا المديح إلا وإحمر وجهه إحمراراً شديداً.

- المخلص الشجاع، كررت جميع الدُمى بنبرة إعجاب فى آن واحد.

- ولذا، قالت الأميرة فى استطراد، أردت أن أحتفى به فى هذه الليلة التى سمح لنا فيها خالقنا ومبدعنا أن نجتمع سوياً للاحتفال بأول أيام العام الجديد، وذلك بإحضاره معى هنا وبمنحه يدى لأكون زوجة له على سبيل التحالف والتصالح فيما بين سلالة الدُمى والأطفال العقلاء والرحماء.

## 11

عندئذ نظر السيد بسمارك إلى باكوريتو نظرة سخرية لاذعة وخبثية، جعلت بطلنا يشطاط غيظاً، فما كان من المستشار الماكر إلا أن قذفه بكويرة خبز كادت تفقده بصره، ولكن باكوريتو كان من التعقل والرصانة أن أثر السكوت وادعاء رياطة الجأش.

أما الأميرة فقد وجهت إليه نظرات تدل على الحب والعرفان.

بالاستمتاعى بهذا الوقت!- كرر بسمارك وهو يربت بكفيه الخشبيتين- وإلى أن يحين الوقت لعودتنا إلى جوار الساعة لنسمع طنين دقاتها المستمر، دعونا نستمتع ونتمل ونفرح، وليت باكوريتو الفارس يمتعنا بالضحك إذا ما تفضل ومثل لنا وهو ينادى على جريدة لاكوريسبوندنثيا.



-السيد ميخاخاس لم يأتِ إلى هنا لتسليتنا. هكذا عقبت الأميرة وهي تنظر في رقة ولطف. هذا لا يمنع أننا سنسعد لسماعه وهو ينادى على صحيفة لأكوريسبوندنثيا وأيضاً على أعواد الكبريت إذا ما أراد هو ذلك.

وجد صاحبنا أن هذا العرض إنما يحط من كرامته ووقاره فحزن حزناً شديداً ولم يعرف بما يرد على محبوبته.

- فليرقص !. صاح المستشار الألماني بصوت جهور. فليرقص فوق المائدة وإن لم يفعل. سأطالب أن تنتزع منه كل الحلى التي وضعت له ليعود إلى صورته الأولى التي دخل بها: عارى القدمين ، تستر جسده الملابس الخرقية. شعر باكوريتو بالدم يتدفق تجاه قلبه، ولم يسعفه غضبه الشديد في التفوه ولو بكلمة واحدة.

- لا تكن قاسياً يا عزيزى الأمير- قالت السيدة وهي تبتسم- دعنى أحاول اقناع ميخاخاس الطيب بأن يهدئ من لهيب غضبه الثائر.

وهناك انطلقت الضحكات العالية لتحتفى بتلك الكلمات الأخيرة وشوهدت حينئذ جميع الدُمى والجنرالات والأباطرة الأكثر شهرة في العالم يضربون الرؤوس بالرؤوس تماماً مثل شخوص مسرح العرائس.

- فليرقص، فلينادى على جريدة لأكوريسبوندنثيا، هكذا هتف الجميع.

أما باكوريتو ، فتجاه كل ذلك شعر وقد خارت قواه. فكان إحساسه بكرامته من القوة التي تجعله يتمنى لو مات قبل أن يتعرض لتلك المهانة المفضية، كاد يرد على تلك الإساءة لولا أن باغته المستشار الشرير بأن زج في أذنه بعود قش طويل ورقيق. كان قد استخلصه على ما يبدو من سلة للخياطة، وذلك بعد أن بلله بلعابه، وكان من الخفة في حركة يده أن لم يشعر باكوريتو من جراء هذه المزحة الاستهزائية إلا بوخزة في أذنه أصابته بارتعاشه في جسده.

على أثر ذلك ما كان من باكوريتو. الذى اعماه الغضب الشديد، إلا أن مد يده إلى حزامه وقام بأشهار مطواته، فاندلعت صيحات السيدات، أما الأميرة فقد فقدت وعيها. ولكن ما حدث لم يثبط من عزم ميخاخاس ولم يخفق من شراسته، بل، على العكس، زاد ذلك من استثارة حفيظته فاندفع مهاجماً هؤلاء العتاة سليطى اللسان وبدأ يوجه ضربات متفرقة، يمينا ويسارا مطيحاً بالرؤوس بمهارة شديدة، سُمعت حينئذ صيحات ممتزجة بكلمات الوعيد فضلاً عن البذئ من الكلمات؛ كما أخذت الببغاوات تنعق والعصفورات تحركن اذيالهن الورقية تعبيراً عن مدى ذعرهن.

أصرخت تلك الصحوة الأفواه، فلم يعد أحد يسخر من باكوريتو ، أما المستشار فقد أخذ يللمم ذراعيه وساقيه من فوق الأرض (وهو من الأمر العجيب الذى يصعب شرحه). أما الأباطرة، فقد فقد كل انقه. ولكن، شيئاً فشيئاً، إرتد الجميع إلى هيئته السابقة وعولجت جميع التشوهات وذلك بفعل اللعاب وبعض المهارات الفطرية المعروفة في جراحات



العرائس. أما عن الأميرة، فبعد أن استردت وعيها بفعل ما استشقتة من العطر الذى أحضره لها خدامها فى علبة من البندق، نادى على باكوريتو الصعلوك وأخذته معها إلى الجناح المحجوز خصيصاً من أجلها، وانفردت به وحدثته كما يلي:

## 12

ميجاخاس العظيم، ما فعلته لتوك لم يقلل من درجة حبى لك، بل على العكس تماماً، زاد منها. وذلك لأنك أثبت لى شجاعتك التى لا تقهر، فانتصارك السهل واليسير على كل هذه الشرذمة من الدمى المهرجة، التى تعد أسوأ ما عرفت من كائنات؛ ولذا فإننى مدفوعة بمشاعرى الدفينة جَاهك، يشرفنى أن أعرض عليك أن تكون زوجاً لى بأسرع وقت ممكن. ما أن سمع باكوريتو هذا الكلام إلا وقد سقط على ركبتيه.

- عندما نتزوج، أردفت السيدة، سيوقرك ويملكك جميع الأباطرة والمستشارين تماماً مثلما يوقروننى، لأنه عليك أن تعرف جيداً أنى ملكة كل الذين ينتمون لهذا الجزء من العالم، وأن ألقابى ليست مغتصبة وإنما سنها القانون الإلهى للدمى الذى أقره الجن الأكبر الذى أبدعنا ويحكمنا.

- سيدتى، سيدتى أنا، هكذا قال أو أراد أن يقول ميجاخاس، إن سعادتى لبالغة، لا أستطيع وصفها.

- حسناً، عقبى السيدة فى شموخ، بما أنك تريد أن تكون زوجاً لى، وتباعاً، أميراً وملكاً لمالك العرائس، فعلى أن أنبهك لشيء هام وهو أنه عليك إذاً أن تتخلى عن طبيعتك البشرية. - لا أفهم ما يعنيه كلام عظمتك!

- أنت تنتمى للسلالة البشرية، أما أنا فلا؛ واختلاف طبيعة كل منا يحول دون إمكانية جمعنا، من الضرورى إذاً أن نحول طبيعتك إلى طبيعتى، وبإمكانك تحقيق ذلك بسهولة، بمجرد أن تتمناه. أجبنى إذاً يا باكوريتو ميجاخاس، يا ابن بنى الإنسان، هل تريد أن تكون دمية؟

كان وقع هذا السؤال على الصعلوك من الغرابة أن أسلمه إلى الوجوم لبرهة من الوقت.

وماذا يعنى أن أكون دمية؟ قال باكوريتو متخطياً حالة الصمت التى أصابته. - أن تكون مثلى، فطبيعتنا ربما تكون أكثر كمالاً من الطبيعة البشرية، فنحن برغم افتقارنا للحياة ظاهرياً، إلا أننا نشعر بها تملأ كياننا، قد يبدو أننا لا نقوى على الحراك أو الكلام ونفتقر إلى العواطف والأحاسيس، ولكن الأمر ليس كذلك، ها أنت ترى بعينك كيف نتحرك ونحس ونتكلم، إن مصيرنا فى الوقت الحالى بالفعل ليس بالرائع وذلك لأننا لسنا سوى أشياء يلهى بها أطفال بنى جنسك، بل ورجالهم أيضاً، وعلى الرغم من ذلك، وفى مقابل هذا العيب، فإننا خالدون.



- خالدون؟! -

- نعم، نحن نعيش للأبد، فحتى إذا حطمنا هؤلاء الصغار قساة القلب، نبعث مرة أخرى ونواصل الحياة، ندور في دائرة مظلمة ننتقل من المصنع إلى الدكان وهكذا أبد الأبدين.

- أبدأ الأبدين!، ردد ميخاخاس مندهشاً

- لا أنكر أننا نمر بأوقات عصيبة للغاية، أضافت السيدة، ولكن في مقابل ذلك لا نذوق الموت، والجن الذي أبدعنا يسمح لنا أن نجتمع من آن لآخر لنحتفل بأمجادنا تماماً مثلما نفعل الليلة ليس بإمكاننا أن نتخطى القانون الذي تسنه طبيعتنا، فليس بمقدورنا أن ننتقل لننتهي للمملكة البشرية، وعلى العكس، فإن بإمكان بنى البشر الانتقال إلى عالمنا ليتحولوا إلى دمي مئة في المئة.

- يا للعجب! قالها باكوريتو وقد بدا عليه الذهول.

- ها أنت قد اطلعت على الضروري معرفته لبدء الحياة في عالم العرائس فمبادئنا سهلة للغاية. الآن عليك أن تتروى الأمر ثم تجوابني سؤالى لك: هل تريد أن تصبح دمية؟ - أريد أن أكون دمية، أجاب الصعلوك في ثبات وثقة.

ما أن تلفظ بالموافقة حتى سارعت الأميرة بخط رموز شيطانية في الفضاء متممة بكلمات غير مفهومة لم يعرف الفتى ما إذا كانت باللغة اللاتينية أم الصينية أم الكلدانية ولكنها مؤكداً كانت تيروليه. بعد ذلك قامت السيدة بمعانقة ميخاخاس الشجاع، ثم قالت له.

الآن أصبحت زوجاً لى، الآن بمقدورى أن أزوج، كما هو بمقدورى أيضاً أن أستقبل المستجدين تحت لواء ناموسنا العظيم، يا أميرى الحبيب، بوركك دائماً أبداً. وفجأة، دخل موكب الدمى يغنون على أنغام موسيقى الكنارى والبلابل. أبدأ الأبدين.

### 13

ماداً ذراعاً إلى محبوبته، أخذ ميخاخاس يراقصها تماماً مثلما فعل الآخرون الذين امتلأت بهم صالات المكان.

- يا للأسف أن تكون أوقات سعادتنا وجيزة لهذه الدرجة! عما قريب سنعود إلى مواضعنا.

منذ اللحظة التي تحول فيها باكوريتو إلى دمية، بدأت تراوده أحاسيس غريبة، وأكثرها غرابة هو فقدانه حاسة التذوق والرغبة فى الزاد، فكل ما تناوله من طعام جعله يشعر وكأن معدته قد أصبحت سلة أو صندوق مملوء بالآلاف الأصناف من المأكولات الكرتونية التي لا تهضم ولا تمد بالغذاء وليست لها وزن أو طعم أو قوام.

هذا بالإضافة إلى أنه لم يعد يتحكم فى حركاته وأصبح عليه أن يمشى منفرج الساقين



ليحافظ على اتزانه، وشعر بجسده وقد أصبح شديد الصلابة، كما لو كان تكوينه فقط من العظام أو الخشب أو الطين، حين تلمس جسده، وجد له صوتاً كصدى الخزف حتى ملابسه كانت هي الأخرى صلبة مثلها في ذلك مثل جسده تماماً.

حتى حينما خلا بمحبوبته واحتضنها بين ذراعيه، فلم ينتابه أى شعور باللذة سواء الروحية أو الجسدية، وإنما شعر بتصادم جاف لجسدين صلبين وباردين؛ قبل وجنتيها فوجدتهما متجمدتين، وهكذا ذهبت هباءً محاولات نفسه المتعطشة للذة إستدعاء احتياجاتها الطبيعية بكل ما أوتيت من قوة فقد أصبحت طبيعته فخازيه، وكان يشعر بقلبه يدق كدقات الساعة، لم يبق له إلا عقله وتفكيره، أما ما عدا ذلك فقد أصبح مادة عديمة الأحاسيس.

أما الأميرة فقد أظهرت على الجانب الآخر رضاها وسعادتها.

ماذا بك يا حبيبي؟ سألت الأميرة باكوريتو عندما لاحظت عليه دلالات الحزن.

أشعر بملل شديد يا صغيرتي، قال الفتى العاشق وقد اكتسبت علاقتهما بعض الثقة.

سوف تعتاد الوضع شيئاً فشيئاً، أه أيتها اللحظات الرائعة! لو استمررتى طويلاً، لما أمكننا العيش.

أتسمي جلالتك هذا رائعاً - قال باكوريتو مستغرباً - يا إلهي، ما هذا البرود، ما هذا الفراغ، ما هذه الخشونة وهذا التيبس!

يبدو أنك مازلت أسير عادات البشر السيئة والأحاسيس الدنيئة المفسدة، باكوريتو عليك أن تهدي من نزعاتك الغرائزية وإلا ستكون مثلاً سيئاً يثير الخلل بين مجتمع العرائس بأسره.

حياة، حياة، دم، لحم، دماء! صاح باكوريتو صيحة يأس مدوية اهتز معها جسده هزات فبدا كما لو كان أحمقاً - ما هذا الذي أصابني في داخلي؟

ضمته الأميرة بين ذراعيها ثم قالت له بعد أن قبلته بشفتيها الحمراء والشمعيتين: أنت لى، لى إلى الأبد.

فى تلك اللحظة سُمع ضجيج وأصوات تقول:

حانت الساعة، حانت الساعة!

إننا عشرة دقة للساعة تعلن حلول العام الجديد. وفجأة اختفى كل شئ تراه عيني باكوريتو: الأميرة، القصر، العرائس، الأباطرة وأصبح بمفرده.

مكث وحيداً يحيطه الظلام الداكن، أراد أن يصرخ ولكن لم يسعفه صوته، حاول أن يتحرك ولكنه عجز عن ذلك، صار قطعة من الحجر.



ما كان منه إلا أن يرضى بالانتظار وقد تكدر صفوه تماماً، ثم ما لبث أن ارتد باكوريتو إلى سابق حالته ولكن الجديد الذى طرأ عليه أن كل شئ أصبح من ذات اللون وذات المادة: الوجه، الذراعان الملابس، الشعر، وحتى الصحف التى كان يحملها فى يده.

- لم يعد لدى أدنى شك، قال وهو يبكى من داخله، فقط أصبحت تماماً مثل قطعة من الطوب.

وجد أمامه واجهة زجاجية كبيرة الحجم وعليها حروف مكتوبة بطريقة عكسية وعلى أحد الجوانب إصطف هو وبصحبه العديد من التماثيل الصغيرة والأشياء غير الضرورية والتي يشتريها الناس تبعاً لأهوائهم.

يا للهول! إننى خلف الواجهة الزجاجية!

رفعه أحد الفتيان من موضعه بحذر وأمسكه فى يده، ثم أعاده إلى مكانه بعد أن أزال الغبار من فوقه.

ورأت جلالتها على الحامل الذى وضع عليه بطاقة مدون عليها هذا الرقم "240 ريال".  
يا إلهى، إننى أقدر بالكثير من المال. إن هذا ليسلى عن نفسي بعض الشئ!

وهكذا وقفت الجماهير من الخارج تتأمل من أمام الواجهة الزجاجية هذا التمثال المضحك المصنوع من الطين الأصفر على هيئة بائع صحف وكبريت، جميعهم أثنى على الدقة الحرفية للفنان الذى أبدعه، وجميعهم أخذوا يضحكون أمام تلك الملامح الفكاهية والهيئة المهلهلة التى بدا عليها ميجاخاس العظيم الذى، من جانبه، لم يتوقف عن التردد بمرارة شديدة داخل أعماقه الصلصالية الجامدة:

دمية، دمية إلى أبد الأبد!

فى يناير 1879



TÍTULOS PUBLICADOS

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



n.º 1

Mayo 2005

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



n.º 2

Mayo 2006

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



## MISERICORDIA

Benito Pérez Galdós

Traducción y edición de Robert Russell

n.º 3

Febrero 2007

# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos



n.º 4

Marzo-abril 2007



## 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 especificando *Revista Isidora*, remitiendo resguardo bancario a una de las direcciones indicadas al final de este boletín.

Caja Madrid: 2038 1029 48 3003335795

IBAN: ES12 2038 1029 48 3003335795

BIC: CAHMESMMXXX

Domiliación bancaria:

Banco \_\_\_\_\_

Sucursal \_\_\_\_\_

CÓDIGO CUENTA BANCARIA											
ENTIDAD			OFICINA			D.C.		NÚM. CUENTA			

PERIODICIDAD: CUATRIMESTRAL

PRECIO EJEMPLAR: 22 € MONOGRÁFICOS 25€

NÚMEROS POR SUSCRIPCIÓN ANUAL: TRES NÚMEROS (2 MÁS MONOGRÁFICO)

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (ESPAÑA): 60 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (EUROPA): 65 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (AMÉRICA): 75 €

PRECIO SUSCRIPCIÓN ANUAL (RESTO DEL MUNDO): 78 €

### CUMPLIMENTAR Y MANDAR A:

France  
65 Rue Pierre Corneille, 49300 Cholet, France.  
Telf.: 00 33 (0) 241 75 55 14 / 00 33 (0) 625 94 15 22  
Fax: 00 33 549 65 06 91

España  
C/ Corte de Faraón 7 - Bajo D / 28041 Madrid  
Telf.: 91 635 39 45 67 / 91 629 05 12 78

E-mail: [isidora-internacional@orange.fr](mailto:isidora-internacional@orange.fr)  
[www.isidora-internacional.com.es](http://www.isidora-internacional.com.es)  
Distribuidora España e Internacional: Maidhisa, S. L.







# ISIDORA

Revista de estudios galdosianos

Rufina.- ¡Se van para siempre!

Víctor.- ¡A la mar, a un mundo nuevo!

Rosario.- Volvamos la espalda a las ruinas de éste. (Dirígen-  
dense a la puerta del foro; se vuelven, abrazados hacia  
la escena, y extendiendo el brazo que les queda libre, sa-  
ludan con entusiasmo y alegría.)

Rosario y Víctor.- (Al unísono, con voz clara y vigorosa.)  
¡Adiós!

Don César.- Se van...Es un mundo que muere.

Don José.- No, hijos míos, es un mundo que nace. (Telón.)

Fin de la comedia en tres actos de La de San Quintín,  
de Benito Pérez Galdós

---

Claudio Guillén

Silvia Di Persio

John H. Sinnigen

Lilian Vieyra

Juan Antonio Hormigón

Eugenio Suárez-Galbán Guerra

Beatriz Entenza de Solare

Dr. Manuel Herrera Hernández

Marisa Sotelo Vázquez

Rosa Amor del Olmo

Marta González Mejía

José María Aguilar

Arantxa Aguirre Carballeira

Robert Russell

Pierre Andoureaux

Manar Abdel Moez Ahmez

Abir Mahamed Abd el Salam

---

