

VULGARIDAD Y GENIO DE GALDÓS

El estilo y la técnica de *Miau*

Mucho se ha aludido a la “vulgaridad” de Galdós y de su obra. “Don Benito, el Garbancero”, le llamaba Valle Inclán. Y ya en 1897 se decía que su literatura “tiene un sabor *prononcé* de puchero casero” (1). Esto se repitió a menudo, sobre todo después de su muerte. Los años del neogongorismo y la prosa lírica fueron, naturalmente, poco favorables para él. Aun en 1933 José Bergamín escribía que todo el mundo novelesco y teatral de Galdós “es como una escombrera, la gloriosa escombrera nacional”; y Galdós mismo, a quien había visto una vez, le pareció también “una escombrera infrahumana” (2).

Casi todos los ataques a Galdós, violentos o moderados, podrían resumirse en una palabra: “vulgaridad” Mas, ¿qué vulgaridad? ¿La de la época, la de la persona de Galdós, la de sus personajes, o la vulgaridad de la obra misma, considerada como

(1) Véase Ch. Berkowitz, “Galdós and the generation of 1898”, *Philological Quarterly*, 1942, XXI, pp. 107-120.

(2) “Galdós redimuerto”, *El Heraldo*, Madrid, 5 enero, 1933.

obra de creación? Esto no se especifica. Generalmente no se especifica nada. Se repite aún lo de la "pobreza de estilo" de Galdós, pero no se dice, como si esto no tuviera importancia en una novela, si se trata en verdad del estilo de Galdós o del modo de hablar de sus personajes, o de ambas cosas (3). Por fortuna no todos los personajes de Galdós hablan con ese empaque y falsedad —o *galanura* de la lengua, como dirán aún algunos— con que hablan los personajes de *Pepita Jiménez*.

Hoy ya soplan otros vientos. Vienen soplando hace tiempo. Desde hace veinte años su prestigio no ha dejado de crecer en España y fuera de ella (4). Si se habla ahora de vulgaridad,

(3) Con mayor precisión que otros, C. Barja escribe: "A una cierta vulgaridad de la materia novelada, corresponde una igual vulgaridad en la descripción de personajes y de medios" (*Lib. y aut. modernos*, New York, 1924, p. 591).

R. Gullón en cambio, en un ensayo reciente, muy valioso, elogia "el lenguaje de Galdós... impregnado de las inflexiones, el tono y las resonancias de la palabra hablada... El estilo es ritmo, precisión léxica, adecuación entre la palabra y el sentimiento... Hay muy buena prosa en Galdós; una imaginería no preciosista, pero eficaz" (*Lenguaje y técnica de Galdós* *Cuad. Hispanoam.*, ag. 1956, ps. 42, 44, 52). Ello nos parece exacto, y seguramente se aplica a la prosa de Galdós mismo, tanto como a la de sus personajes, aunque esta distinción no se haga siempre, aquí tampoco, con la claridad necesaria.

(4) El drama de la guerra civil, así como la vuelta a lo humano en el arte, estimularon el retorno a Galdós. Rosa Chacel, en una nota publicada a principios de 1937, "Un nombre al frente: Galdós" (*Hora de España*, II), aconsejaba lo leyese todo el que, en la hora de la angustia, "necesite sentir en el corazón una firmeza". Al volver los ojos hacia el pueblo se volvían los ojos hacia Galdós. Era una nota algo incoherente, pero encerraba un mensaje. Años después Guillermo de Torre la recordó como "el alba de una revaloración", como un "testimonio escrito" que "cristalizaba otros verbales" ("Apogeo, ocaso y revaloración de Galdós", *La Nación*, 9 mayo, 1943). A esa nota siguieron artículos, libros, ediciones. En el número 82 de *Insula*, dedicado a Galdós (oct. 1952), se habla de una "vuelta" a él, quizá "iniciada en América". Respondiendo en ese número a una encuesta, Carmen Laforet, Cela y Zunzunegui dicen haber

suele ser para indicar de un modo u otro que el arte de Galdós —“maestro de lo vulgar”, como dice Gerald Brenan— consiste en elevar lo cotidiano a un plano superior, estético (5). El creó, decía Américo Castro recientemente, “figuras humanas, firmes y destellantes, salidas de medios informes y avulgarados” (6). Figuras destellantes, agregaríamos nosotros, que él formó sin idealizar su vulgaridad, sino ahondando y comprendiendo ésta, iluminándola. El mundo de lo vulgar, cuando lo vemos en la imagen que de él nos dejó Galdós, en obras como *Fortunata y Jacinta*, *Miau*, *Torquemada en la Hoguera* o *Misericordia*, no es ya simplemente vulgar, es además, y sin dejar de ser él, extraordinario: es ya un misterio (7).

revisado sus ideas sobre el novelista. El más contundente en su opinión es Zunzunegui: “*Fortunata y Jacinta* es la mejor novela española después del *Quijote*”. Una opinión que hoy muchos comparten. Pero hay que decir que nunca faltaron a Galdós admiradores, y algunos muy distinguidos, aún en la época del ocaso. Ya en 1932, en una introducción a *Torquemada en la Hoguera*, Angel del Río veía a Galdós con un ojo muy parecido al ojo con que hoy le vemos.

(5) María Zambrano escribió en 1938, en un excelente ensayo sobre “Misericordia” (*Hora de España*, XXI, ps. 29-52) que en Galdós se encuentra “la trascendencia de lo cotidiano y anónimo” (p. 30). Y cosa parecida había dicho mucho antes Menéndez Pelayo, refiriéndose a *Fort. y Jac.*: que Galdós resolvió “el arduo problema de convertir la vulgaridad de la vida en materia estética” (B. P. Galdós considerado como novelista”, *Estud. de Crit. Lit.*, V, Madrid, 1927, p. 121).

(6) Es una breve alusión a Galdós en el artículo “De grata recordación...” (*Cuadernos*, París, feb. 1957, p. 6).

(7) Por las páginas de Galdós corre “la maravilla de la existencia, el prodigio y misterio de la realidad de la vida”, decía M. Zambrano, en el artículo ya citado (p. 35). Y Casaldueiro: “Galdós se queda solo ante la realidad, y entonces la descubre: la realidad es un misterio... No se reniega del naturalismo, se supera” (*Vida y Obra de Galdós*, Madrid, 1951, p. 104). R. Gullón se refiere igualmente a la atención de Galdós a los “aspectos cotidianos de la vida”, y a lo que éstos en él tienen “de sorprendente y maravilloso” (art. cit. p. 39).

Hoy, pues, ya no se habla tanto, en sentido despectivo, de la vulgaridad de la obra de Galdós. Y sin embargo, creo yo, una cierta, difusa vulgaridad es algo que hay en su obra, en lo mejor de su obra. Leyéndole, por mucho que se le admire, se tiene a menudo esa impresión, la tienen muchos. ¿O será acaso que se proyecta sobre las páginas que él escribió la imagen que de él se tiene, la de un hombre vulgar? (8). Autor y obra aparecen a menudo como fundidos, participando de las mismas cualidades. “Vida opaca, gris, uniforme, cotidiana, es la que ha sido pintada por el novelista”, escribió Azorín refiriéndose a Galdós, en *Lecturas Españolas*; y agregaba, “gris, opaco, como un comerciante, como un pequeño industrial, como un labrador de pueblo, se nos aparece D. Benito en su indumentaria”. Pero el factor determinante, original, es sin duda, la impresión que la obra produce. Si esa impresión fuera otra, de elegancia por ejemplo, veríamos a Galdós de otro modo, aunque él fuera el mismo. La impresión de vulgaridad que decimos procede, pues,

(8) La idea de que Galdós era “hombre vulgar”, justa o no, es bien común, como es sabido. G. Marañón, que le conoció, y le admiró siempre, decía en 1952, que vestía con suma “vulgaridad”, que su sencillez “tocaba las fronteras de la vulgaridad”, y que “si en él hubiese sido posible alguna afectación, diríase que todo respondía a un esfuerzo, cumplido plenamente, de ser el prototipo del hombre vulgar” (“El mundo por la claraboya”, *Insula*, núm. 82). Pero Galdós sin duda no era simplemente vulgar. Veinte años antes, el mismo Marañón escribía en un artículo publicado en *El Sol* (6 enero 1933) que “su vida íntima es interesantísima”, que Galdós “era un hombre un poco atormentado y tímido”. Y agregaba: “No era un hombre sencillo, como se suele decir, sino de una gran vida interna”. La biografía de Berkowitz (*Pérez Galdós, Spanish Liberal Crusader*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1948), poco iluminadora aunque contenga una gran cantidad de datos, muchos interesantes, presenta una imagen de Galdós —si es que presenta alguna— en verdad no muy atractiva. Pero no hay que olvidar que se trata de un Galdós visto sólo por fuera, muy por fuera.

esencialmente de sus libros. Y nada se gana con disimular ésta, como ahora suele hacerse. Mejor sería aclararla, tratar de saber qué es lo que la origina, y poder así atribuir a Galdós la culpa que le corresponda, si tiene alguna, librándole al mismo tiempo de muchas críticas injustas. Mientras esto no se haga veremos siempre sus mejores libros, aun en medio del entusiasmo que despertan, como oscurecidos por una sombra. Yo, por mi parte, no intento aquí sino contribuir muy modestamente a ese esclarecimiento.

Lo primero que habría que hacer es no confundir la vulgaridad que pudiera haber en su obra —en su estilo, en su técnica, y cuyo carácter habría que determinar— con la vulgaridad del mundo que él pinta; o la pobreza espiritual de su época con la pobreza intelectual de Galdós. Esto es obvio; y, sin embargo dicha confusión, o identificación, ha sido muy corriente (9). Co-

(9) J. Bergamín, por ejemplo, que habla de “la repugnancia natural hacia su prosa”, y de su obra como una “escombrera”, se refiere en el mismo artículo a esa España de Galdós “en un período declinante, de postración vital, de cansancio de siglos” (art. cit.). La actitud de muchos españoles hacia esa época no ha variado quizá gran cosa, pero sí la actitud hacia él. Américo Castro recuerda que a principios de siglo España aparecía “como un revoltijo de corral de vecindad y manicomio”; pero se era injusto, pues se olvidaba a un Menéndez Pelayo, a un Giner, o a Galdós, que “no se dejó hundir entre el cascajo de la vida madrileña” (art. cit.). María Zambrano, en 1938, reconocía que “un mónstruo, en efecto, parece la España que asoma su rostro en la novela de Galdós; la España del harapo y la locura” (art. cit., p. 32). Pero ello no disminuye su admiración por Galdós, que presenta ante nuestros ojos lo que en esa España había de mejor, seres como la Benina de *Misericordia*, pobretones llenos de substancialidad, ignorantes llenos de un profundo “saber”. Esta actitud hacia la obra de Galdós, como la de Rosa Chacel, que poco antes se refería a “pobreza, vencimiento... como un veneno que se transustancia milagrosamente en potencia” (art. cit., p. 48), era, sin embargo, nueva. Lo típico hasta entonces había sido mezclar el desdén hacia Galdós con el desdén hacia su época.

nocida es la opinión de Unamuno, expresada a raíz de la muerte del novelista, de que “apenas hay en la obra novelesca y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual” (“La sociedad galdosiana”, *El Liberal*, 5 enero, 1920). Y es que el mundo social de las novelas de Galdós, decía el mismo Unamuno, es “el de la Restauración y la Regencia, un mundo de una pobreza intelectual y moral que pone espanto”. Con razón escribió Guillermo de Torre, que cita estas últimas líneas, que la crítica de Unamuno a Galdós arranca de “un equívoco... la confusión... entre el mundo que el novelista refleja en su obra y los valores artísticos intrínsecos de la obra misma, sin acertar a deslindar estos últimos” (10). Pero lo que uno podría preguntarse es que cómo fué posible que Unamuno y tantos otros hicieran esa confusión, esa injusticia. En parte ello se explica por el cambio de gustos literarios, antipatía personal y demás; pero sólo en parte. Después de todo no es común juzgar una novela, ni siquiera la novela de un enemigo, de acuerdo con la idea buena o mala que tengamos de la sociedad que esa novela refleja. Algo especial debe ocurrir en el caso de Galdós. ¿Y no será que hay realmente en *la obra misma*, como decíamos, una cierta vulgaridad que se percibe, aunque sea de modo

(10) “Apogeo...”, art. cit. La opinión de Unamuno sobre Galdós varió poco con los años. En una carta a Berkowitz, de 9 dic. 1930, dice que *Fort. y Jac.*, que leyó poco antes “por primera vez”, es “su mejor obra”, aunque sea “una novela estirada”, y que “Fortunata, como mujer, se tiene en pie”. El mayor defecto de Galdós es “la difusión”. Sus personajes “hablan demasiado para decir muy poco”. Mas con todo ello, acaba diciendo, “creo que fué un pintor a las veces genial de aquella sociedad también difusa, crepuscular... del Madrid de fines del siglo XIX; donde la tragedia era la falta del sentimiento de ella” (Véase Ch. Berkowitz, “Unamuno’s Relation with Galdós”, *Hispanic Review*, 1940, VIII, páginas 321-338).

oscuro, y que se identifica inmediatamente con la vulgaridad de ese mundo que el novelista refleja?

A Galdós se le siente como inmerso, de un modo peculiar, en su novela; como participando de la vulgaridad de sus caracteres, como si conviviera en exceso con ellos (11). Si se le hubiese sentido o imaginado de otro modo, olímpico y distante, alejado del mundo que él crea y superior a él, nunca habría sido posible la confusión mencionada entre su obra, como obra de arte, y la materia de ésta.

Muy certeramente dijo ya Clarín, tratando de *Miau*, que "Galdós es, dentro del realismo, todo lo contrario de Flaubert", ya que, agregaba, al español le encantaba la "materia burguesa que tanto repugnaba al solitario de Croisset" (12). En Galdós lo dominante, ciertamente, no es la repugnancia, sino el simpatizar, y a la vez la ironía. Y su vulgaridad quizá se relacione con esa simpatía suya hacia su mundo novelesco. El mismo Galdós se refiere, en la primera página de *Misericordia*, al "encanto... que despiden de sí, como tenue fragancia, las cosas vulgares". Tal simpatizar quizá explique su vulgaridad, pero es también la fuente de su genio. Ya dijo Madariaga, y han dicho otros, que en Galdós el "milagro de creación se debe al mágico poder del amor. Galdós ama a sus personajes y por eso los ve por dentro" (13).

(11) "Vivió inmerso en la atmósfera de sus obras: rodeado por sus modelos y sus criaturas", escribió V. Sánchez Ocaña ("Don Benito, el buen señor", *La Nación*, 9 mayo 1943). No sé hasta que punto sería eso cierto, en la vida real. Lo que nosotros decimos es que leyendo su obra se le siente como inmerso en ella; y no sólo del modo que se puede sentir a cualquier novelista inmerso en su novela.

(12) Leopoldo Alas, "Galdós" (*Obras Completas*. I, Madrid, 1912, página 169).

(13) *Semblanzas Lit. Contemp.* (Barcelona, 1924, p. 81).

Y ahora tratemos de precisar un poco. Como la vulgaridad que buscamos, que quisiéramos acotar, ha de ser independiente de la de sus personajes, no hemos de atender a lo que éstos digan. Abramos algunas de las *Novelas Españolas Contemporáneas* y atendamos sólo a lo que dice Galdós mismo. Y pronto se ve lo que pasa: Sabido es que cuando el autor de una novela realista nos hace ver un rostro, muestra una escena, nos introduce en el interior de un personaje para ver lo que éste piensa, o simplemente cuenta el pasado de alguien, procura hacerlo siempre en la forma más objetiva posible, mostrando lo que se ve, o la realidad escondida, de un modo impersonal, sin intervenir él con sus juicios morales o sentimientos. Pues bien, Galdós es, desde luego, *básicamente* objetivo, y muestra lo que hay; pero su objetividad no es ni pretende ser absoluta, y su estilo no es impersonal. El introduce con frecuencia en su comentario o descripción una serie de expresiones vulgares, populares, de modismos y giros que son los mismos que usan o podrían usar sus personajes. Y así, esa palabra del autor, del creador, que se supone ha de ser fría y nítida, incolora, aparece en él cargada de una especie de emotividad y teñida de pintoresco colorido (14).

La palabra del autor, en Galdós, siendo casi siempre tan certera e iluminadora, no parece inapelable, con valor absoluto, sino que parece tener la fragilidad de toda opinión humana.

(14) En el prólogo a la novela *El abuelo* (1897), justificando el haber reducido en esa obra a un mínimo "las formas descriptiva y narrativa" Galdós dice que "con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos sin mediación extraña"; mientras que "la palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia". Tal vez, pues, una de las razones por las cuales él empleó al narrar un lenguaje coloquial, fuera buscando "eficacia" a la palabra del autor.

Quien cuenta o explica no es un ser superior de quien depende exclusivamente el mundo novelesco que se abre ante nosotros, quien mueve todos los hilos, pero cuya existencia de tan sabida llegamos a olvidar. Con Galdós sentimos, por el contrario, que el narrador es un hombre, un ser burlón por más señas, alguien que usa un lenguaje coloquial característico y que, de vez en cuando, incluso hace sus chistes: un ser cuya presencia nunca se olvida del todo. Más que desaparecer como autor, quedando reducido a ojo celestial y supremo, Galdós queda como reabsorbido en su propia creación, y en ella aunque no le veamos le sentimos (15). Galdós como autor, más que invisible Dios parece un personaje de Galdós, con bufanda incluso y botas de botones. Da la impresión de que ve y narra desde dentro de la novela misma, desde muy cerca, no desde lejana cumbre y con mirada de águila. Ve a sus personajes; pero los describe con la lengua propia de quienes rodean a esos personajes, y adoptando así, en cierto modo, el punto de vista de éstos (16).

(15) En el mencionado prólogo a *El abuelo*, Galdós afirma que “por más que se diga”, el autor “no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores”. Que el autor no desaparece, que “está presente siempre”, en el sentido que él lo dice, como autor que es de su obra, es evidente, y nadie nunca, creo yo, lo ha negado. La cuestión estaría en saber hasta qué punto puede y debe el autor tratar de *escondese* entre bastidores, procurar que se olvide su presencia.

(16) Esta peculiaridad en el modo de narrar de Galdós la había ya quizá advertido Gabriel Alomar cuando, al tratar de él, escribe: “El gran autor narra como un Dios, no narra como una cabeza de rebaño”. Pero entonces agrega, con noble gesto de vate levantino y de chalina: “En Galdós falta la Poesía, falta el vuelo de la individualidad evocadora sobre el mundo evocado” (“Galdós”, *El Imparcial*, 22 enero 1920). En Galdós no hay ciertamente revoloteo romántico sobre “el mundo evocado”; pero hay una visión honda de la realidad que se describe. Lo que sí es cierto es que él narra como “cabeza de rebaño” más que como un Dios; o, al menos, en parte, desde el punto de vista del rebaño, desde abajo.

Esa como intromisión de Galdós en sus novelas —dejando aparte las de la primera época—nada tiene que ver, claro es, con la intromisión de los románticos o pre-realistas, que se metían de patas, o corazón, en las suyas para llorar sobre el hombro de un personaje, regañar a éste, hablar por boca de aquél o moralizar por cuenta propia en largas parrafadas. Galdós, en lo esencial, sigue la fórmula de la novela realista, la que inventó Cervantes, y practicó luego con extremo rigor y explicó antes que otros Flaubert: ver por fuera, como espectáculo, y sentir por dentro, por dentro de los personajes, y no sentir *sobre* ellos. O como dijo Galdós mismo: "... sentir y observar. Estas dos aptitudes hacen al novelista" (17). Lo peculiar de Galdós es sólo que al describir, en vez de hacer alarde de tono frío y levantar la ceja, nos habla cordialmente, vulgarmente, muy de *tu a tu*; se refiere a los personajes como se referiría a conocidos suyos; y vierte en todo grandes dosis de humor, de una ironía muy cervantina.

Que su ironía era cervantesca, lo sabía bien Galdós mismo. En el prólogo a *La Regenta*, en 1901, aludiendo al origen español de la novela moderna, dice que cuando el naturalismo llegó a España, los españoles lo aceptaron; pero "devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva, conforme a la tradición cervantesca" Ahora bien, es evidente que esto se aplica más al propio Galdós que a Clarín. Es Galdós sobre todo, entre los novelistas espa-

(17) Véase "Pérez Galdós, crítico", artículo anónimo en *La Época*, 2 Julio, 1886. Ahí se reproducen esas palabras que Galdós escribió refiriéndose al hoy olvidado novelista Gómez Segura. Dicha crítica, que no he podido consultar, se incluye al parecer en el vol. II, "Arte y Crítica" de la edición Renacimiento de *Obras Inéditas* de Galdós.

ños del siglo XIX, quien usa el humor al modo de Cervantes, "en las formas narrativa y descriptiva", es decir, como autor. Y es en esto, más que en ciertas obvias reminiscencias de frases del *Quijote*, en lo que reside la indudable influencia de Cervantes sobre Galdós.

Lo que él consigue con esta técnica, ya se sabe: un cuadro muy real, la creación de caracteres entrañables; una excelente novela, aunque por causa de su estilo muchas veces ésta produzca una impresión de vulgaridad (18). Mas a pesar de ese estilo, y en gran parte debido precisamente a él, con esa identificación del autor con sus personajes, la imagen que Galdós nos ofrece de la realidad, una realidad por él ahondada, no parece única, fija ya para siempre por la magia del estilo impersonal, inalterable como el ojo divino que la contempla, sino que parece una realidad fluyente e indeterminada, variable como el espectador, mudable como la vida misma. En este sentido diríamos que Galdós relativiza la novela, que la humaniza. Y por ello resulta tan viva, tan natural. Los personajes de Galdós, como los de Balzac, parecen tener vida propia, y los imaginamos fácilmente fuera de los límites de la novela, con su vida prolongada más allá de lo que el autor nos cuenta (19).

(18) "Su interés en la vida", escribe Gullón, le "incita a buscar... una expresión intensa... y con tal de conseguirlo no le importa parecer vulgar" (art. cit., p. 39).

(19) En un bello y penetrante estudio sobre Balzac (*Balzac and the novel*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1953) Samuel Rogers dice: "Monsieur Homais, tal como es presentado, y por tanto como el lector lo vé, nunca es como él se ve y siente a sí mismo, o como le ven y sienten los caracteres que le rodean: es como lo ve Flaubert, que admirablemente lo manipula, como hace con Jacques Arnoux, para revelar, bajo la más clara luz, cuán vulgar, cuán absurdo es. Homais y Arnoux son personajes intensamente vivos, pero son el Homais y el Arnoux

Su estilo, altamente efectivo, es tosco; pero la obra de Galdós resulta a pesar de ése y otros defectos muy superior a otras más atildadas (20). Lo mismo que —diríamos usando una comparación vulgar— los gruesos chorizos de Cantimpalos, rugosos y llenos de obstáculos, menos asépticos y peor presentados que, por ejemplo, las salchichas de Frankfurt, resultan en cambio más sabrosos que ellas, y constituyen desde luego un alimento más sustancial.

Veamos ahora algunos ejemplos tomados de *Miau*, una de las mejores novelas suyas, me parece, pese a su título y a cierta deficiencia, tal vez, en su estructura (21). Una novela en todo caso de su época de plenitud, aparecida en 1888, inmediata-

de Flaubert. Si su ironía por un momento cesase, el personaje desaparecería, pues Flaubert no puede imaginarlos bajo otra luz. Los caracteres de Balzac, en cambio, como sus calles y sus casas, parecen existir por sí mismos, independientemente de la luz que sobre ellos se vierta..." (p. 131).

Y lo mismo, creo yo, podría decirse de los mejores personajes de Galdós: existen por sí mismos, viven independientemente de su autor, el cual parece un simple, modesto espectador de sus vidas, aunque en verdad él nos ha revelado de esas vidas mucho más de lo que un espectador ordinario podría revelar.

(20) Galdós descubre, dice R. Gullón, "elementos extraordinarios de la vida que jamás llegarán a vislumbrar los partidarios de la quinta esenciada sublimidad, de las formas impecables" (art. cit. p. 39).

(21) Sobre ella se ha escrito poco. Azorín decía, en 1952, que *Miau*, "lo vulgar —lo vulgar abnegado y heroico— en la clase media", es la "culminación" de Galdós en la novela (contestación a una encuesta, en *Insula*, núm. 82). Clarín en cambio, aunque la elogia en parte, dijo cuando se publicó, no sé con qué razones, que había sido escrita con tedio, y que su autor no se hacía ilusiones en cuanto a ella. Y agrega que la parte mala está "hacia el medio, en ciertos prolijos y poco simpáticos diálogos de Cadalso, padre, con su cuñada la insignificante" (*Galdós*, op. cit., p. 177). Simpáticos o no esos diálogos —más bien podría decirse que son falsos, que es falso él como carácter, aunque yo no creo que lo sea— no veo por que esa parte es mala; pero sí es cierto que la historia del enamoramiento de Abelarda distrae, y seguramente ésa era la intención del autor, del tema central de la obra: la historia del cesante.

mente después de *Fortunata y Jacinta*. Su tema es lo vulgar trágico, lo cursi: la historia de un cesante que vive amargado, ansioso de volver a su cubil burocrático, y que acaba al fin por suicidarse, poco después de descubrir que la vida es hermosa; y la historia de tres mujeres, tres cursis —su esposa, cuñada e hija— que parecen tres gatitos y tan aficionadas son a la ópera; y las andanzas del nieto, el niño Cadalsito, que se siente culpable, y que de vez en cuando se adormila y ve a Dios, un Dios a su medida.

La obra empezaba así:

A las cuatro de la tarde, la chiquillería de la escuela pública de la plazuela del Limón salió atropelladamente de clase, con algazara de mil demonios. Ningún himno a la libertad, entre los que se han compuesto en las diferentes naciones, es tan hermoso como el que entonan los oprimidos de la enseñanza elemental al soltar el grillete de la disciplina escolar y *echarse a la calle* piando y saltando.

Fijémonos con alguna atención en estas líneas. Galdós contempla la escena con ternura y humor (“Ningún himno a la libertad... es tan hermoso como el que entonan los oprimidos de la enseñanza elemental”) Ve a los niños como temible horda revolucionaria (“soltar el grillete... *echarse a la calle*”), y, a la vez, como alocados e inocentes pajarillos (“piando y saltando”). Describe lo que ve y nos da, además, su impresión. Pero esta nota lírica, personal, no es sin embargo lo que domina. Lo que nosotros al leerle vemos, es lo que vería cualquiera —y por eso parece la escena real—; lo que vería cualquier espectador vulgar situado, a las cuatro de la tarde, en esa plazuela: “... la chiquillería... salió atropelladamente de clase, con algazara de mil demonios”. Vemos con ojos vulgares —que no son exactamente

los de Galdós, pero que él hace como si fueran los suyos— porque describe, en parte, con el lenguaje propio de un vecino de esa “plazuela del Limón”. No dice niños, sino “chiquillería”; y no gritando, sino “con algazara de mil demonios”. Y más adelante, en el mismo párrafo, hablando siempre el autor, dice aún “infernial zipizape” y “pies, para que os quiero”.

Del grupo se aparta un niño tímido y débil, Luisito Cadalso, al que los otros acosan gritando: *Miau, Miau*. Galdós habla de él y dice entonces que éste era “soso y torpe en los juegos, y el más formalito en clase” (22). *Formalito*, y no formal. Y parece así que oímos a ciertas señoras, invisibles señoras, que compadeciéndole comentan: *El siempre tan formalito... ¡El pobre, tan formalito...!* Con ese simple diminutivo Galdós introduce como el eco de un coro que revela, ya desde el principio, el desamparo y tristeza de ese niño.

Luisito llega al portal de su casa, acompañado por su amigo Silvestre, quien por el camino le ha explicado por qué llaman a sus tías “las Miaus”. Silvestre —“boina azul en la pelona y hocico muy parecido al de un ratón”, según la descripción de Galdós— se despide; y Luisito, triste, se dispone a entrar. Y entonces Galdós cuenta así, con su típico humor, lo que allí se ve:

En el portal de la casa en que Cadalso habitaba había un memorialista. El biombo... forrado de papel imitando jaspes... ocultaba el hueco del escritorio o agencia donde asuntos de tanta monta se despachaban... La multiplicidad de ellos se declaraba en manuscrito cartel... Tenía forma de índice y decía de esta manera:

Casamientos. Se andan los pasos de la Vicaría con prontitud

(22) *Miau*, Madrid 1888, p. 6.

En todas las citas siguientes de *Miau*, en el texto, el número que entre paréntesis indica la página, corresponde a esta misma primera edición.

y economía.

Doncellas. Se proporcionan.

Mozos de comedor. Se facilitan.

Cocineras. Se procuran.

Profesor de acordeón. Se recomienda.

Nota. Hay escritorio reservado para señoras.

Desde dentro de ese escritorio alguien llama a Luisito, cariñosamente, cuando éste pasa abstraído. Es la mujer del portero memorialista, y Galdós la describe de este modo, poco elegante sin duda, pero muy eficaz:

La señora de Mendizábal era de tal corpulencia, que cuando entraba dentro del escritorio parecía que había entrado en él una vaca, acomodando los cuartos traseros en el banquillo y ocupando todo el espacio restante con el desmedido volumen de sus carnes delanteras (p. 9).

Definitivamente vemos, después de esto, a la señora de Mendizábal. Como tiene ella gran corazón, compadece al niño por “las hambres” que pasa, y ese día le regala un bollo (“de los que llaman *del Santo*”, especifica Galdós). Y poco después cuando le ve bajar con una carta, petición de dinero como de costumbre, que el niño ha de llevar a otro extremo de la ciudad, furiosa contra las *Miaus* exclama: “¡Pobre hijo! me le traen todo el santo día hecho un carterito” (p. 20).

Este *me le* suele tener, como se ve aquí claramente, un carácter afectivo. Indica compasión, participación en el sufrir de otro. El *le traen* es a un mismo tiempo *me traen*. Es un solecismo muy expresivo que la señora de Mendizábal hace bien en usar. Pero el caso es que Galdós lo usa también, como autor, y no sólo en boca de esa portera. En *Fort. y Jac.*, por ejemplo, al principio del II volumen, explica Galdós, cuán débil había sido siem-

pre Maximiliano, y comenta: "Como que había nacido de siete meses y luego me le criaron con biberón y con una cabra". Y en *Miau* escribe que una vez el personaje central Villaamil, esperaba con angustia el temido cese: "¿Y qué sucedió? pues sucedió que me le ascendieron" (p. 291).

En el párrafo en que esto se encuentra, Galdós está tratando de resumir los pensamientos del cesante, Villaamil. Este, camino de la casa de un político que le ha prometido ayuda, se empeña en apartar de sí toda esperanza, en ponerse en lo más negro para que le sorprenda luego la buena noticia, ya que él cree siempre ocurre lo contrario de lo que se espera. En apoyo de su teoría recuerda el anciano ciertas experiencias pasadas. Mas claro es que Ramón Villaamil, recordando lo que una vez le ocurrió, no pudo decir o pensar de sí: "Me le ascendieron". El que lo dice es Galdós, que a veces al mostrar a un personaje que se halla a solas, nos habla desde dentro de éste, explicando lo que piensa y siente, y en la línea siguiente, ya desde fuera, observando y comentando. Este método no es exclusivo de Galdós; pero sí es típico de él que al observar y comentar lo haga desde el plano mismo en que ese personaje se encuentra; que nos transmita Galdós sus impresiones de autor, para no desentonar, con lenguaje análogo al que el personaje usaba en sus monólogos.

En lo que acabamos de citar, pues, la vulgaridad, ese *me le*, era de Galdós; como es vulgaridad de Galdós decir que Abelarda se quedó con "un palmo de morros" (p. 228), o que quería "echarse al coles" (p. 251) todas las cartas, o decir "su costilla" (p. 272) refiriéndose a la mujer de Villaamil. Pero otras veces, como ocurre con la palabra "apechugar", que aparece líneas después del "me le ascendieron", lo que parece vulgaridad de Galdós es más bien fidelidad en la reproducción del carácter de sus

personajes. Al decir, en síntesis, lo que éstos en un determinado momento han pensado o hablado, Galdós a menudo trata de darnos no sólo el contenido de esas ideas o sentimientos, sino también su *tono*. Así, por ejemplo, como el señor influyente se había referido a la posibilidad de un empleo en provincias, la familia Villaamil discutió, claro es, esperanzada, el asunto. Galdós no transcribe sin embargo esas conversaciones, sino que resume éstas, y para acabar dice: "Cierto es que les contrariaba tener que hacer el hatillo; pero no estaban en situación de escoger lo mejor, sino de apechugar con lo posible, dando gracias a Dios" (p. 292). *Apechugar* no es ciertamente una de esas exquisitas palabras que, como piedra preciosa, miraría al trasluz con deleite un neogongorino o modernista. Es palabra vulgar. Y no sabemos con certeza si llegaría o no a pronunciarla aquella tarde algún miembro de la familia Villaamil; pero si no salió de ninguna boca, el hecho es que estuvo en los labios, e indudablemente en el corazón, de todos; que expresa adecuadamente lo que ellos sentían. Y por eso Galdós la emplea.

Lo que más enfada a algunos, y algo que contribuye sin duda a que su prosa parezca vulgar, y sus descripciones poco objetivas, es la costumbre de Galdós de calificar a sus personajes, como cuando irónicamente llama "ínclito joven" (p. 222), "ínclito mancebo" (p. 380) a Ponce, el novio oficial de Abelarda, a quien todos tienen por un poco bobo; o cuando llama numerosas veces a la misma Abelarda "insignificante" (23). Mas hay que tener

(23) "Pero en lo que Galdós se ameneró más —hasta la manía, hasta la insoportabilidad— fué en los calificativos que aplicaba a sus personajes... En *Miau* no alude a Ponce sin anteponerle *ínclito*; ni menciona a Abelarda sin el menos fatigosísimo *insignificante*" (José A. Balseiro, *Novelistas españoles modernos*, New York, 1948, ps. 200-201).

en cuenta que estos calificativos no implican un juicio del autor, no en todo caso un juicio personal del autor, sino un juicio que es el de otros observadores dentro de la novela, y, a veces, el juicio mismo que el personaje tiene de sí. Es Cadalso, el padre de Luisito —el amor imposible de Abelarda— quien primero dice burlonamente, y para herirla a ella, “ínclito Ponce” (p. 179), y Galdós no hace luego sino repetir la gracia, ver a Ponce como todos lo ven, es decir, con mal disimulado desprecio. Y en cuanto a Abelarda, si insiste en llamarla “la insignificante”, no es sólo porque como insignificante la ven los que la rodean, sino también, y sobre todo, porque ella misma se siente insignificante, indigna en todo del amor de Cadalso, su cuñado; y esa idea pobre que tiene de sí es el sentimiento que constantemente domina su alma. A solas ella se dice:

¡Qué fea soy, Dios mío; que poco valgo! Más que fea, sosa, insignificante... dicen que parecemos tres gatitos... ¿Si? Mejor... Somos unas pobres cursis... nunca saldremos de ahogos, farsas y pingajos... ¡Vaya que soy desaborida y sin gracia!... Porque me quisiera sería yo capaz de cometer un crimen... (ps. 169-171).

Y así cuando luego la vemos moverse, tan modosa y arregladita, y Galdós la llama “insignificante”, más que juzgarla como tal, lo que hacemos es verla por dentro, recordar su íntima amargura.

Pero volvamos al principio de la novela. Habíamos dejado a Luisito en el portal comiéndose un bollo. Luego subió y llamó a la puerta de su casa. Quien abre es su abuela, doña Pura, la mujer del cesante. Y Galdós escribe:

Abrióle la puerta una señora cuya cara podía dar motivo a controversias numismáticas, como la antigüedad de ciertas mone-

das que tienen borrada la inscripción, pues unas veces, mirada de perfil y a cierta luz, daban ganas de echarle los sesenta, y otras el observador entendido se contenía en la apreciación de los cuarenta y ocho o los cincuenta, bien conservaditos (p. 10).

El párrafo es expresivo, aunque bien pudiera irritar a algún purista eso de que una cara de lugar a “controversias numismáticas”, o el tener gana de “echarle los sesenta” a alguien, o el contenerse “en la apreciación” de los cuarenta y ocho. Pero lo que a nosotros más nos interesa es el “bien conservaditos”. No agrega ésto mucho, en verdad, a la descripción de la cara de doña Pura, pero nos proporciona como un punto de vista para observar esa cara; el punto de vista, precisamente, de quienes la solían contemplar, y emplearían esa expresión: “bien conservaditos”. Al usarla Galdós, nos hace sentir *como si estuviéramos allí*, entre quienes podían contemplarla en verdad, y eso contribuye a dar realidad a la escena, realidad a doña Pura y a su cara de edad imprecisa. Pero fijémonos por otro lado en la vulgaridad de ese mismo “bien conservaditos”. Muy frecuentemente usa Galdós diminutivos de sabor coloquial al describir un personaje; y en gran parte debido a ellos, cuando imaginamos a quien él describe, parece que le vemos con los ojos y con el espíritu de alguna señora madrileña de la clase media.

Lo mismo ocurre cuando, más adelante, Galdós nos dice que Milagros (la hermana de doña Pura, la solterona que había querido ser cantante, y a quien muchos años atrás un periodista provinciano había llamado la *pudorosa Ofelia*), después de “terminada su faena en la cocina”, una noche en que las cursis recibían visitas, se fué a arreglar y “a poco penetró en *sus salones* tan bien apañadita que daba gusto verla” (p. 233). Algún contertulio debió pensar, en efecto, que a Milagros daba gusto verla

aquella noche "tan bien apañadita". Luego Galdós dice también que Abelarda, que se había dado muchos polvos, "parecía una molinera". Y agrega: "Virginia Pantoja, su madre y otras señoras, la observaron y callaron, guardando sus comentarios para postdata de la tertulia" (p.234). Esto indica que Galdós, en esta ocasión al menos, estaba viendo y describiendo a Abelarda con los ojos y lengua de esas señoritas y señoras.

Anteriormente, al comenzar el capítulo XVIII, escribió Galdós: "La mísera Abelarda estaba tan desmejoradilla, que su madre y su tía... hablaron de llamar al médico" (p. 165). Indudablemente podemos en este caso también atribuir el "desmejoradilla" a la madre y la tía, ya que Galdós agrega que ellas "hablaron de llamar almédico". Pero otras muchas veces describe Galdós de un modo análogo, como señora, aunque no haya señora alguna a quien atribuirle sus palabras. Por ejemplo, líneas después de lo anterior escribe:

La capota de doña Pura había pasado por una serie de vidas diferentes, que al modo de las encarnaciones la hacían siempre nueva y siempre vieja... La martirizada armadura del sombrero de Abelarda había tomado ya, durante la época de la cesantía, formas y estilos diferentes, según las pragmáticas de la moda, y con este exquisito arte de disimular la indigencia, salían las Villaamil a la calle hechas unos brazos de mar (ps. 166-167).

Casi todo es ahí descripción de Galdós, humor de Galdós, como eso de las "encarnaciones"; pero lo de "hechas unos brazos de mar", es más bien lo que, burlonamente, debió decir para sí alguna amiga, invisible en este caso, aunque sea Galdós quien habla.

Galdós en suma, ve a esas mujeres, cuando las ve por fuera, como las vería cualquier Virginia Pantoja, y como todos, se bur-

la un poco de ellas. Más esta visión externa contrasta con otra más íntima que también es transmitida al lector, ya que Galdós las ve, además de por fuera y como todos, por dentro y cuando nadie las ve. El contraste es especialmente dramático en el caso de Abelarda, cuya interioridad conocemos mejor que la de las otras dos mujeres: la vemos pasar por la calle, ridícula con su sombrero remozado; pero sabemos de sus soliloquios en la noche, de su espera, su amor y sus humillaciones. Y así la imagen común, trivial —la imagen típica de una cursi— queda para el lector, sin cambiar, como alterada en su esencia. Vemos a Abelarda como todos la ven y, además, como no la ven. Sigue siendo una cursi, pero esa cursilería aparece para nosotros como penetrada, iluminada, y así convertida en drama humano, en enigma. Cualquier novelista, para revelar a un personaje, usa desde luego el mismo método de ofrecer la doble visión de lo íntimo y lo externo; pero lo propio de Galdós es que lo externo que él describe, suele ser muy común y estar pintado en gran parte con los ojos con que todos lo ven, con el lenguaje de todos, por lo cual la secreta intimidad que él también nos revela —que contrasta con esa imagen vulgar, externa, y llega como a fundirse con ella— resulta así más sorprendente y misteriosa.

Al padre de Abelarda, don Ramón Villaamil, le vemos igualmente rondar por las oficinas, compadecido por unos, esquivado por otros, objeto de mofa para algunos; y le vamos viendo poco a poco quedarse solo y enloquecer, vencido por la agustia, y acabar por resultar grotesco, ridículo para todos, incluso para el lector que, sin embargo, gracias a Galdós, ha penetrado en su corazón y vive con él su pena. Mas al describir el aspecto que el señor Villaamil ofrece, Galdós, resulta en ocasiones no sólo vulgar

sino, en apariencia, cruel (24). Pero hay una razón, creo yo, para esto: Cuando el autor nos ha hecho sentir el íntimo dolor de un personaje, y compadecidos tendemos a identificarnos excesivamente con él, y por tanto a no verlo, para restablecer el equilibrio es necesario hacer que el personaje sea visto de nuevo por fuera, sin sentimentalismo. Y un modo clásico de conseguir distancia, objetividad, es la ironía, la mirada burlona, que en Galdós a menudo resulta grosera, vulgar, aunque con ella consiga plenamente su propósito: que veamos al personaje de una pieza, por dentro y por fuera, y no sólo como corazón sangrante. Y así cuando al principio de la novela el desventurado cesante, forzado por la miseria tiene que ahogar su dignidad y, lleno de vergüenza, se decide a acudir una vez más al único amigo que aun no se ha cansado de socorrerle, y escribe una carta pidiendo dinero, Galdós nos dice:

Dió Villaamil un gran suspiro clavando los ojos en el techo. El tigre inválido se transfiguraba. Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fé, algo de San Bartolomé de Ribera, cuando le suspenden del árbol y le descueran aquellos tunantes de gentiles, como si fuera un cabrito (p. 17).

Y poco más adelante, después que resulta que la humillación es doble y ha sido inútil, pues Luisito vuelve con la respuesta y

(24) Sobre esa supuesta crueldad de Galdós escribe Angel del Río: "...su idealismo es compatible con una ironía que a veces puede parecernos cruel. Piénsese en el suicidio de Villaamil, en los tintes grotescos con que se pinta el dolor de Torquemada ante la muerte de su hijo, en la patética cursilería de Frasquito Ponte, en el hambre de Ido del Sagrao... Ironía cruel sólo en apariencia, porque como en alguno de los momentos más dolorosamente cómicos... del *Quijote*, se eleva a un superior plano artístico por la comprensión, la simpatía..." (*Historia de la literatura española*, New York, 1948, II, p. 147).

ésta no contiene dinero, Galdós escribe que las mujeres de la casa, al mirarle, leyeron “en su cara de tigre caduco y veterano la pena que interiormente le devoraba” (p. 35). Aun ha de sufrir Villaamil los insultos de su mujer que, llena de furia y despecho, acusándole de inútil, le llama sarcásticamente “empleado *probo*”. Pero restablecida la distancia, gracias a la ironía, una vez que hemos visto el aspecto que Villaamil presenta, Galdós ya no necesita llamarle otra vez “tigre viejo”, e incluso nos permite sentir con él de nuevo su tristeza. Y por eso cuando al terminar el capítulo las tres mujeres se marchan al paraíso del Real, con billetes regalados, para deleitarse con los gorgoritos de la Pellegrini, Galdós, ya sin ironía alguna, simplemente escribe: “El buen Villaamil sintió un gran alivio en su alma cuando las vió salir. Mejor que la familia le acompañaba su propia pena...” (p. 39).

La aparente crueldad de Galdós, como la de Cervantes, es pues sólo un recurso técnico. Parecen duros para que nosotros podamos sentirnos blandos al compadecer, y compadecer a personajes que resultan vivos. Hay novelistas que al describir sentimientos dolorosos que nos hacen compartir, consiguen la necesaria objetividad por su técnica precisa, por su estilo impersonal y frialdad analítica. Otros en cambio, como Cervantes o Galdós, consiguen lo mismo por medio de la ironía. Mas la ironía en Galdós se suele teñir de ese tono vulgar, tono de personaje de Galdós, que es tan frecuente en él.

Sus novelas no se sostienen ciertamente por la elegancia o limpidez de su estilo o por lo riguroso de su técnica, aunque a Galdós le preocupaban las cuestiones de técnica, y aun de estilo, bastante más de lo que pudiera creerse (25).

(25) Cuenta Baroja que una tarde hacia 1904, Galdós le habló de

Hay, pues, en formas diversas y por razones varias, vulgaridad en la prosa de Galdós, como creemos se habrá visto con los ejemplos citados; una vulgaridad que casi siempre resulta completamente eficaz. Pero no es ni mucho menos seguro que sea siempre buscando eficacia por lo que él emplea ese estilo vulgar. El estilo es el hombre, y el estilo de Galdós tiene sin duda mucho que ver con su carácter. Nosotros hemos partido del estilo y observado que, a causa de él, Galdós da muchas veces la impresión de mirar con ojos vulgares; pero el proceso ocurre, probablemente, a la inversa: es porque Galdós ve o quiere ver con ojos vulgares por lo que su estilo es como es. Y la razón por la cual él mira de ese modo debe relacionarse con lo que es un rasgo esencial de su carácter: la timidez.

Galdós, como es sabido, era un hombre anormalmente tímido, callado; escondía sus sentimientos, tenía horror de mostrarse en público (26). Y quizás por eso cuando en sus novelas des-

Shakespeare y de Dickens: "Los había estudiado en sus procedimientos muy detalladamente... También discutió acerca de la manera de construir sus novelas Tolstoi y Dostoiewski... vi que Galdós tenía... una gran preocupación por la técnica novelesca" ("Las figuras de cera" art. en *El Sol*, 26 Nobre., 1924). En cuanto al estilo, Galdós se refirió más de una vez a la dificultad de encontrar un tono natural: "Difícilísimo es en la novela contemporánea encontrar la fórmula graciosa y elegante de la naturalidad, tan apartada de la afectación como de la trivialidad" (Prólogo a F. María Pinto, *Obras*, Santa Cruz de Tenerife, 1888, p. VII). El periodista Luis Bello cuenta que Galdós una vez le habló de la necesidad de "romper" la cadena musical de la frase, y agregó: "Ya sé que mi estilo no parece estilo a muchos... sería demasiado inocencia si yo me entretuviera en esos perfiles con tantas cosas como tengo que decir... Para mí el estilo empieza con el plan..." ("Aniversario de Galdós", *El Sol*, 4 enero 1928).

(26) Sobre la timidez de Galdós—una timidez que no excluía el ansia de gloria— hay muchos e interesantes datos, casi todos tomados de recortes de periódico, en la citada biografía de Berkowitz. Muchos que le conocieron aluden también a esa timidez, al silencio de Galdós, etc. Una-

cubre lo que hay, lo que ve, lejos de imponer su punto de vista de autor omnisciente y supremo, lo que hace es protegerse con el humor y enconderse, o medio esconderse; entre sus personajes, confundirse con ellos y hablar como ellos, con una vivacidad y una gracia, por cierto, que él, al parecer, estaba muy lejos de tener en la vida real. Y así podría decirse que aunque su estilo no sea impersonal, Galdós es a veces el más impersonal de los autores. Como a Balzac, lo que le importaba era mostrar a sus personajes, no mostrarse (27). En obras como *Fortunata y Jacinta* o *Miau*, apenas puede descubrirse un rasgo de la personalidad de Galdós, como no sea el humor, por un lado, y por otro su tolerancia, su simpatía hacia ese mundo vulgar que él describe. Una simpatía hacia lo humano, porque el mundo que él describe debía ser muy real para él. Debía él ver a sus personajes en la mente con mucha claridad antes de escribir sobre ellos, los hubiera conocido o no; y quizá nunca llegara a entenderlos del todo, lo mismo que sucede con los seres vivos en la vida ordinaria (28). Al describir a sus caracteres suele adoptar una acti-

—
muno, en la citada carta a Berkowitz (Véase nota núm. 10), dice que "era un hombre solitario, taciturno —apenas hablaba— de escasa sociabilidad".

(27) "Es la gente lo que absorbe la atención de Balzac, y no él mismo al contemplarla", dice S. Rogers (*Balzac and the novel*, op. cit., p. 131).

(28) En sus *Memorias de un desmemoriado*, Galdós recuerda la época en que escribió *Fort. y Jac.*, y escribe: "...volví a Madrid... recibí la grata visita de... Ido del Sagrario... visité a doña Lupe... y platicué con el usurero Torquemada y la criada Papitos..." (*Obras Completas*, ed. Aguilar, Madrid, 1951, VI, p. 1663). Berkowitz afirma que en sus últimos años Galdós "confundía a sus personajes con las personas que había conocido" (*Perez Galdos Spanish...*, op. cit. p. 435). No dice él cómo obtuvo este dato, y no he podido averiguarlo tampoco mirando sus notas que se conservan en la University of Wisconsin; pero ciertos apuntes parecen indicar que la noticia procede de José Hurtado de Mendoza, el sobrino de Galdós, o de G. Marañón, o de ambos. Y a Luis Bello (art.

tud burlona, levemente escéptica, como ocurriría si en la realidad alguien le hablase con elocuencia y él observara con atención sus gestos, pero sin acabar de creer en las palabras. Adopta una actitud irónica y, a la vez, siente una gran simpatía. Y de ese simpatizar, y de su timidez, de una identificación con lo vulgar, procede en suma el estilo vulgar de Galdós, la impresión de vulgaridad que su obra produce. A Galdós le faltó aplomo, orgullo; le faltó desdén —ese famoso desdén de Flaubert por M. Homais— para ser un autor elegante.

El era un enamorado de lo cotidiano y vulgar. En una carta a Clarín el propio Galdós escribe:

Lo que me atrae y seduce es la verdad... Más que toda lectura me gusta ahora acercarme a un grupo de amigos, oír lo que dicen; o hablar con una mujer, o presenciar una disputa; o meterme en una casa de vecinos, entre el pueblo; o ver herrar un caballo, oír los pregones de las calles, o un discurso del diputado R... o de X, el yerno de Z (29).

De este gusto procede indudablemente ese exceso de detalles en sus obras principales, que ya le reprochaba Clarín, y le han reprochado otros, tal vez con razón. Pero lo que no puede decirse

cit.) le dijo Galdós mismo, refiriéndose a sus personajes: "Muchas veces entran sin querer yo, pero me pongo a mirarlos desde mi rincón..."

(29) Véase Galdós, op. cit. p. 169. Clarín cita, excusándose, estas palabras "no escritas para el público", que deben ser de una carta de 1888 o antes, ya que están incluidas en la crítica a *Miau*.

Galdós, escribe G. Marañón, era "el hombre que discutía las crisis políticas con su portero... que se interesaba... por el tramoyista oscuro tanto como por la actriz triunfante; que vivió la existencia cotidiana de muchos hogares de la clase media, compartiendo sus gustos o sus pasiones..." ("El mundo por la claraboya", art. cit., *Insula*).

es que él se queda en los detalles, que se pierde en ellos (30).

Galdós no es un mero fotógrafo, ya que nos da más y no menos de lo que la realidad a primera vista ofrece; y nos hace sentir y comprender más de lo que sentiríamos y comprenderíamos sin su ayuda. Por eso nos parecen interesantes, sumamente interesantes, personas como Villaamil, Maxi o su tía doña Lupe *la de los pavos*, doña Paca o su pariente Frasquito Ponte, o el usurero Torquemada; personas todas a quienes muchos, de haberlos encontrado en la vida real, los habríamos esquivado, temerosos de que nos aburrieran.

Todo verdadero artista hace algo más que copiar la realidad; pero lo que a la realidad se agrega es en unos mucho más obvio que en otros. A un Valle Inclán, por ejemplo, nadie le llamaría fotógrafo, porque él tiene un estilo brillante, valioso como tal, que se interpone como pantalla entre el lector y el mundo que se describe. Mas ese estilo tan hermoso encubre un cadáver: lo que está detrás del estilo, lo que el estilo sugiere, es un mundo deformado, artificioso, hierático. Es el eco legendario de la realidad, no la realidad misma. Galdós en cambio, como otros realistas profundos, es más fiel a la vida que al arte, más fiel al misterio

(30) "Enamorado de la realidad... traslada a sus cuadros literarios la vida entera, como la contempla, sin escoger", decía Clarín (*Galdós*, op. cit. p. 169). "La menudencia cotidiana no le deja desplazarse a la universalidad del sentimiento o de las ideas", escribió Antonio Espina en 1923, en *Rev. de Occidente* (citado por Balseiro, *Novelistas...*, op. cit. p. 151). "Sus caracterizaciones, a fuerza de detalles, pierden en personalidad y viveza", afirma C. Barja (*Libros y aut. mod.*, op. cit. p. 591). Pero R. Gullón, en cambio, dice, lo siguiente, que nos parece más certero: "...en general escoge y es feliz en la selección" (art. cit. p. 49). Y antes: "El costumbrista, limitado a los accidentes, no entra en la esfera poética; mas quien pretende novelar, para revelar necesita poseer facultades de penetración, aprehender intuitivamente entre lo corriente e insignificante el dato significativo" (p. 40).

de lo real que a la belleza de la prosa: el estilo para él es sólo un medio de mostrar la realidad por él desvelada (31). Y así parece que Galdós copia y no crea, que no inventa nada; pero esto no es cierto. El crea al imaginar lo real, al ahondar en lo real y formar para el lector, con sus hallazgos, un mundo que parece conocido, vulgar, pero que no hubiéramos conocido sin él; un mundo que es más transparente que el que pudieran contemplar nuestros ojos, y gracias al cual aprendemos a mirar de un modo más penetrante y humano en torno nuestro.

A. SANCHEZ BARBUDO

University of Wisconsin

Madison, Wis., U. S. A.

(31) "Galdós no quiere someter la realidad al proceso de deformación posteriormente realizado por los 'ismos'; y no pretende destruir la apariencia; antes conservarla intacta", escribe Gullón (art. cit. p. 39). Ello es evidente. Y el propio Galdós dijo que novela era, para él, reproducir "lo espiritual y lo físico"; la historia del "vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente" (citado por A. del Río en su *Historia...*, op. cit. p. 138; del discurso de entrada a la Academia. *La sociedad contemporánea como materia notable*).