LENGUAJE Y TECNICA DE GALDOS

POR

RICARDO GULLON

GALDÓS, ARTISTA

Empecemos por decir que Galdós no es el portavoz de una época, de una raza, de un pueblo. No es un hombre representativo, un hombre a quien preocupara primordialmente la renovación de España ni la transformación del mundo y del hombre. Y si todo eso eran sus preocupaciones, su ocupación está muy por encima de ellas y le caracterizan. Galdós es, ante todo, artista, creador de un mundo propio, donde se halla reflejado el circundante, los elementos más significativos del circundante.

Dominó su oficio como sólo llegan a dominarlo los trabajadores en quienes a la vocación se une la voluntad de trabajo y el amor a la obra bien hecha. No todas sus novelas están al mismo nivel. Por bien calculados pasos llegó a lo que deseaba, y un fracaso le sirvió a menudo para superar ulteriormente las debilidades observadas. Sin *Nazarín* frustrado tal vez no tendríamos *Misericordia* lograda. Galdós no fué nunca un poseso, un escritor en trance novelando iluminaciones; ni el asunto ni el tema le poseyeron; fué él quien los poseyó, trabándolos en la forma adecuada para demostrar su maestría. A lo largo de su obra se registra un progreso, y yo procuré esbozarlo en otro lugar; ahora no es posible estudiar su técnica con referencia a cada novela por separado. Diversas razones aconsejan estudiar su obra en bloque, y por eso, al analizar los problemas de técnica y lenguaje, incurriré a la fuerza en generalizaciones que, aplicadas a casos particulares distintos de los examinados por mí, pudieran resultar aventuradas, pues, aun procurando atenerme a lo más seguro, los datos se refieren a un proceso cambiante, caracterizado, entre otras cosas, por la perfección de la técnica, la depuración del estilo, la amplitud de los recursos estilísticos y el acendramiento de la prosa. En la evolución del Galdós artista, junto al proceso estudiado en otros lugares, que le lleva de la realidad a la imaginación y de la imaginación a la espiritualidad, notamos otro paralelo que conduce a una coherencia técnica cada vez mayor, determinante de

perfecto equilibrio entre los distintos materiales empleados y de una armonía del conjunto, conseguida por la selección de los detalles y el mantenimiento de un punto de vista estrictamente novelesco.

La actitud de Galdós no es comparable con la de Flaubert; nunca pensó—como el francés—que forma y estilo fueran los principales objetivos del novelista. No tuvo la preocupación estilística, la preocupación "artista" de conseguir un estilo elaborado y hasta tal punto compuesto que se le supeditaran las demás finalidades de la creación. Galdós no pertenece a esa familia de obsesos. Su interés en la vida y en los problemas morales le incita a buscar para ellos una expresión intensa, una manera de presentarlos impresionante, y con tal de conseguirlo no le importa parecer "vulgar". Ya estudié ese punto, pero permítaseme abordarlo aquí desde otra perspectiva. ¿Parecer "vulgar" a quién? A los incapaces de ver la buena salud moral revelada por esa intención expresiva, y de entender la necesidad de participar amorosamente, con simpatía cordial, en la vida misma, en la vida íntegramente vivida: en sus aspectos cotidianos y en lo que esos aspectos tienen de sorprendente y maravilloso. Esa atención a lo diario inadvertido le permite descubrir, analizando los ensueños o andanzas de un personaje corriente, elementos extraordinarios de la vida que jamás llegarán a vislumbrar los partidarios de la quintaesenciada sublimidad, de las formas impecables. Ya dije cuánta finura de análisis, cuánta precisión al reflejar el vaivén espiritual del personaje pone Galdós. Finura de artista, solamente que no de artista exquisito; no tiene la finura de los primorosos, para quienes la novela es el arte de montar al aire la deslumbrante perfección de una sensación preciosa, sino la de quien desea recoger en la narración todo lo propio de ella: la gesta de la vida moderna y el hombre corriente; gesta abarcadora de variados materiales, aguas turbias y cielos radiantes: lo consciente y lo inconsciente, lo sórdido y lo sublime.

Galdós se esfuerza en superar el realismo, sin desatender a la realidad. Su problema consiste en superar los procedimientos llamados realistas, los procedimientos aferrados a la literalidad de los fenómenos, para dar a la novela la trascendencia necesaria. Naturalmente, en su época y en su momento, Galdós no quiere someter la realidad al proceso de deformación posteriormente realizado por los "ismos"; no pretende destruir la apariencia; antes conservarla intacta, pues, en tanto que apariencia, la sabe tan auténtica como la oscura dimensión profunda: su propósito es mos-

trarla en sus relaciones y correspondencias con otros estratos, para que pueda entenderse la complicada red de acontecimientos y la diversidad de significaciones contenidas en ellos.

El lector puede contentarse con el cuento o primera capa novelesca, y tendrá la falsa impresión de comprender el relato en su conjunto. Error grave, pues la novela no es sólo la capa de hielo sobre la superficie del lago, sino el movimiento de aguas, plantas, seres pululantes bajo esa dura costra por donde podemos caminar, y en donde pueden darse batallas y moverse ejércitos, sin que la mayoría de los participantes adviertan la fragilidad del suelo, y menos todavía el rumor y temblor de la corriente interna; el ir y venir de la vida.

Galdós supera el realismo por el camino de la penetración poética en torno suyo. ¿Poética? El calificativo encontrará resistencias por parte de quienes reducen la poesía al lirismo; eludiendo una discusión de actitudes y dogmáticas, me limitaré a recordar que la poesía es también creación, invención, revelación de lo que el novelista quiere lograr: el descubrimiento del hombre en la sociedad, la épica lucha del individuo con el medio y—en el caso de Galdós—de un país consigo mismo. El costumbrista, limitado a los accidentes, no entra en la esfera poética; mas quien pretende novelar para revelar necesita poseer facultad de penetración, aprehender intuitivamente entre lo corriente e insignificante el dato significativo. El lenguaje, ese lenguaje tan discutido y con frecuencia censurado, sirvió admirablemente a sus fines. En seguida lo veremos. Ahora me interesa destacar que el cálculo de los detalles, la variada utilización de los distintos procedimientos narrativos y de los recursos estilísticos, dan a las novelas del ciclo central galdosiano admirable luminosidad y tersura.

EL LENGUAJE

Las obras literarias dependen, en primer término, del lenguaje. Las novelas, cuya materia prima es la palabra, serán según sea la actitud del escritor respecto al instrumento verbal. El lenguaje, pues, no puede ser olvidado si se quiere realizar un examen completo de los elementos de la creación novelesca; su textura informa con inequívoca contundencia de los propósitos y las limitaciones del novelista, en cuanto a la narración propiamente dicha y en cuanto a su concepto de la novela y del arte de escribir en general. Ciertos adjetivos empleados con profusión delatan sentimien-

tos, y a veces insuficiencias; sustantivos precisos responden a claridad en las ideas; locuciones conversacionales tienden a reflejar la frescura viviente del habla popular; la dosificación de los verbos remansa o impulsa el movimiento de la prosa... La lengua de Galdós es tan rica, exacta y flúida, que puede compararse con la de Cervantes. Don Miguel de Unamuno, no ciertamente gran admirador del novelista, dijo: "La lengua de Galdós—que es su obra de arte suprema—fluye pausada, maciza, vasta, compacta, sin cataratas ni rompientes, sin remolinos, sin remanso, espejeando los álamos y sauces de las orillas de su cauce y el cielo de otoño que le cubre. Sobre este río no hay tormentas, y bajo de él no hay temblores de tierra, como ocurre en el cielo tempestuoso de Dostoyevski. Tampoco España, la de Galdós, es Rusia, digan lo que quieran algunos soñadores que quieren darnos importancia, aunque sea amedrentadora" (1).

La imagen sugerida por don Miguel es muy certera, porque en realidad el lenguaje galdosiano se forma tan llana y espontáneamente que produce la impresión de un fenómeno natural; es algo brotado sin violencia—pero incontenible, como agua en la fuente, por la virtud de una fuerza oculta—, y esto no quiere decir que para dar esa sensación no fuera necesario vencer antes las resistencias de la palabra, sino que el vencimiento no es exclusivamente cuestión de oficio; es indispensable una sensibilidad particular para eliminar las supuestas gracias, los ornamentos y cuanta seducción retórica amenace destruir la clara soltura de la prosa.

La precisión en el manejo del lenguaje la consigue Galdós porque entre sus intuiciones—es decir, sus experiencias—y las palabras utilizadas para expresarlas hay un paralelismo, una correspondencia; en los respectivos planos se corresponden fielmente, y no cabe duda razonable de que la manera de decir lo que dice es la adecuada, la más económica y sobriamente ajustada a los contenidos. La economía verbal no es incompatible con la abundancia expresiva, incluso con las prolijidades, si éstas son necesarias y eficaces; si responden a un fin en la creación y contribuyen a expresar algo concreto dentro del conjunto novelesco. Para Galdós, la literatura no consistía en combinar palabras, sino en combinarlas *para* algo. Ese *para*, cuenta, pues implica la necesidad del asunto, y no del asunto-pretexto para el análisis de sensaciones, sino del asunto-peripecia, del asunto capaz de interesar por sí, como

---

(1) Miguel de Unamuno: *De esto y aquello* (Sudamérica, Buenos Aires, 1951), tomo I, pág. 357.

reflejo de un problema real. Esta creencia en el asunto, en la importancia del asunto frente a la sensación, distingue las novelas galdosianas de los delgados y traslúcidos relatos de *Azorín.*

El idioma de Galdós es el lenguaje corriente, sencillo; lenguaje impregnado de las inflexiones, el tono y las resonancias de la palabra hablada; al tiempo de leerlo sentimos la impresión de estar escuchándolo y de oírlo con el acento y hasta el volumen que cada palabra tendría si estuvieran diciéndola a nuestro lado. En él hallamos lo coloquial sin afectación y una diversidad acomodada a la de los personajes; cada uno habla su lenguaje propio: los niños, como tales; los locos, sin exageración ni melodramatismo; la gente del pueblo, sin excesivo pintoresquismo; los comunes, a su modo... Y Galdós fué de los primeros en conseguir que el lenguaje conversacional sirviera para expresar los estados mentales más complejos. Con el lenguaje de cada día describe, sin pretender dar explicación alguna, emociones entrañables; analiza, con finura de análisis que en otros exigiría un vocabulario casi profesional, movimientos espirituales difíciles de captar. Conviene subrayar esta conquista, porque, comparándole con los escritores coetáneos mejor dotados para la utilización del lenguaje conversacional—Pereda, por ejemplo—, se advertirá que en ellos el empleo de un idioma tomado del campo o de la calle tiende al costumbrismo, a mostrar lo pintoresco de un habla, la riqueza imaginística y expresiva del idioma aldeano o ciudadano, sin acometer mayores aventuras, tales como la captación de esas emociones de gran calado, que Galdós aprehende y analiza.

A veces disuenan ciertas expresiones, y no lo digo pensando en la novedad, sino en lo chocante del giro. Así, cuando aplica calificativos algo extravagantes a figuras bíblicas, como llamar "barbianas" a Betsabé y a la Samaritana, en *Fortunata y Jacinta.* En alguna ocasión, el deseo de ser gráfico le incita a utilizar frases hechas, menos eficientes—aun llevando consigo la carga de implicaciones, asociadas a ellas por el uso—que su manera personal de decir; pero estas caídas son raras, y, en general, las zonas neutras de la prosa cooperan y no estorban al más adecuado relieve de la obra en conjunto.

La frase galdosiana es natural y flúida. Las oraciones se encadenan con flexibilidad, con ritmo de conversación, de diálogo sin literatura, sin enojosas pretensiones a la elegancia. (La elegancia es la precisión, la seguridad en el trazo narrativo: no es bueno el dibujo recalcado, el arabesco deformante sin sentido, pero sí el que deforma en la medida necesaria para dar al material plenitud e

intensidad.) La gracia del lenguaje se debe aquí a la naturalidad, a la lucidez, a la serena conciencia y desembarazo del autor, preocupado únicamente por la necesidad de comunicar y, por tanto, de utilizar aquél conforme a las reglas de su estructura. El propósito del novelista es componer un cuadro, pero un cuadro vivo y animado, en el cual la línea marque una dirección insustituíble. La experiencia debe manifestarse en el lenguaje con exactitud, pues la precisión la refuerza e intensifica. El novelista no puede fracasar en la elección de las palabras y la construcción de la frase; si así acontece, todo su empeño se desmorona, y solamente quedarán, aquí y allá, dispersos por la obra, fragmentos reveladores de una concepción frustrada, indicios de un pensamiento creador, al que le falló el instrumento indispensable para construirse, para ser.

La destreza en la utilización de las conjunciones, del punto y coma, de las comas; la habilidad artesana, absolutamente exigible a quien escribe, Galdós la poseyó. Recuérdese su manera de equilibrar las oraciones dentro de cada párrafo para conseguir mediante hábiles compensaciones, que los períodos sean armónicos sin solemnidad; flúidos y, a la vez, densos. Pues éste es otro problema bien resuelto: fluidez y densidad. La frase debe ser ligera; marchar con andadura grácil, sin perder espontaneidad, sin dejar de ser como la corriente nacida en el fresco manantial y, al mismo tiempo, estar henchida de intuiciones, repleta de contenido significante; en una palabra, densa. Galdós consigue ese equilibrio; cada oración completa lo anunciado por la precedente, o la matiza, precisando un aspecto del tema, adelantando algo más en el análisis, para perfilar mejor la intuición, o presentando datos complementarios o distintas facetas del problema, sutilmente encadenadas a lo precedente.

En ese encadenamiento y de ese encadenamiento depende el ritmo, y en Galdós siempre lo hallamos según la narración lo exige. Cada novela, cada tipo de relato tiene su ritmo, su *tempo* propio. A veces, como ocurre en *Fortunata y Jacinta*, el ritmo es lento, responde a una construcción escalonada y dividida, a una distribución proporcional de los materiales en grandes partes, cada una de las cuales estudia la marcha de los personajes en distintos momentos. En algunos instantes, el ritmo varía; mas, en general, la novela está tratada como un vasto río, al cual fueran incorporándose, para hacerlo más ancho y hondo, corrientes subsidiarias de vidas y acontecimientos. Junto a ella recordemos *Torquemada en la hoguera*, y el contraste resaltará en seguida. El contraste es consecuencia del cambio de ritmo; como sabemos,

esta narración tenía que acomodarse a un propósito muy distinto, y desde el primer acorde, anunciador de cuanto va a contar, el escritor quiere transmitirnos la impresión de acontecimientos que van a sucederse rápidamente, con breves intervalos de respiro para el protagonista; era natural que para narrar los sucesos escogiera una prosa rápida, un ritmo en el que cada párrafo parece empujado por el siguiente, y refleja la velocidad de la peripecia: cada oración anuncia algo diferente, un hecho nuevo, un acontecimiento inesperado; el autor, acuciado por la prisa, por la necesidad de seguir los hechos de cerca, ha de renunciar a más demorado análisis de las circunstancias. Las emociones de Torquemada se reflejan perfectamente en la rapidez del ritmo narrativo, y cuando en éste se produce algún remanso, es para corresponder a las pausas engañosas que el Destino se consiente mientras acosa implacablemente al personaje.

El ritmo es parte del estilo, empleada esta palabra como equivalente a modo peculiar de construir la novela.

ESTILO

Pues el estilo no es sólo la prosa, ni la sintaxis, ni el vocabulario. Estos elementos entran en él y contribuyen a formarlo; pero ni lo componen exclusivamente, ni siquiera son los más importantes. El estilo se forma, además—o quizá, principalmente—, por el modo como se recoge el fluir del pensamiento, la amplitud de la concepción novelesca, la selección y dosificación de los materiales para la armonía del conjunto. El estilo novelesco supone la utilización de variadas técnicas y la invención de un esquema suficientemente flúido para reflejar la cambiante estructura de la vida. El estilo es ritmo, precisión léxica, adecuación entre la palabra y el sentimiento.

En *Tormento* hay una frase algo enigmática: "El estilo es la mentira. La verdad mira y calla." ¿Qué quiere decir esta palabra? Conociendo el pensamiento de Galdós podría traducirse así: si llamamos estilo al adorno, a la afectación, a la innecesaria figura retórica, todo eso es falso, porque es gratuito, innecesario, postizo. Es falso y, además, no añade nada a la construcción novelesca. En la misma novela, y con referencia a una carta de la protagonista, encuentro otra frase, útil para aclarar la anterior: "Todo cuanto se le ocurría resultaba pálido, insulso y afectado, como si hablara por ella un personaje de las novelas de don José Ido." Palidez e

insulsez quieren decir aquí falta de colorido, lenguaje desvaído, en el cual las palabras, lejos de sonar con relevancia, se pierden y esfuman en una masa indistinta, porque no son las palabras *únicas* del personaje, sino las triviales y anodinas del lenguaje novelesco corriente. Pues hay un lenguaje novelesco—incluso en la vida real, muchos hablan como en las novelas baratas—, y ese lenguaje, por su falta de vitalidad y de verdad, resulta insulso. Y la afectación es el pecado de quienes deliberadamente se obstinan en ser originales desde fuera, diciendo las cosas de manera recargada, solemne, hinchada, distinta de la usual. No sólo alude Galdós a la prosa recargada, artificiosa e ineficaz de los malos noveleros de la época, sino al estilo florido y huero, predilecto de los oradores políticos de entonces. Lo había padecido cuando parlamentario, en los torneos oratorios de la Cámara, y lo detestaba, como aborrecía las truculencias verbales, los modos "románticos" de contar, pensando que para muchos la palabra estilo significaba una técnica de ocultación para la oquedad mental. Por eso lo calificaba de mentira.

La contraposición entre estilo-mentira y verdad se inserta en ese orden de preocupaciones. Si el estilo es la ficción, el embeleco, el cuento de todo engañar, la verdad será el silencio: mirar y callar, y literariamente puede reflejarse en la idea stendhaliana de la novela espejo sobre el camino y la posición del observador no deformante, dispuesto a mantenerse al margen y referir lo más llanamente posible sucesos reales o fingidos, de que pretende ser escrupuloso fedatario. "Pequeños hechos verdaderos" constituyendo la narración por procedimiento acumulativo, por incorporación de unos a otros y todos a un cuadro general, a una corriente que les confiere sentido, llegan a formar novelas de considerable calado si para presidirlos existe un pensamiento ordenador.

Pensando así, era lógico que presentara los acontecimientos con naturalidad, precisamente por ser capaz de vivificarlos sin echar mano de una fraseología alusiva a los sentimientos que el suceso pretende despertar en el lector. Las circunstancias y pormenores son expuestos sin proyectar sobre ellos una adjetivación que influya o pretenda influir directamente sobre el lector. Acierta al excluir los adjetivos que pretenden sugerir al lector cuál debe ser su reacción, la actitud que debe adoptar, y definir la significación del acontecimiento narrado, especialmente si es enigmático o de alguna manera misterioso. La profundidad y el misterio—según vimos—parecen mayores cuando expresados con sencillez, con limpia y llana claridad, Galdós se distingue de tanto folletinista, tanto folicular io de baja calidad como se dedicaba entonces (y ahora) a escri-

bir novelas, por ese modo sencillo de expresar lo profundo, rehuyendo los fáciles efectos que aquéllos pretenden conseguir mediante una selección de palabras sonantes y resonantes, como si esa resonancia bastara para llevar a la prosa el rumor de las cosas secretas y hondas. Señalaré algún texto esclarecedor de sus ideas sobre el tema.

En el prólogo a *El abuelo*, año 1897, escribe: "Con la virtud misteriosa del diálogo parece que vemos y oímos, sin mediación extraña, el suceso y sus actores, y nos olvidamos más fácilmente del artista oculto, que nos ofrece una ingeniosa imitación de la Naturaleza. Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construídos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan. El que compone un asunto y le da vida poética, así en la novela como en el teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica; presente en el relato de pasión o de análisis; presente en el teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida."

Esta declaración, no antiflaubertiana—perspicazmente deja a salvo el logro del gran artista que era Flaubert—, es un ataque explícito contra los escritores que tomaron al pie de la letra la exigencia de impersonalidad en el novelista. La presentación de la realidad puede hacerse con tal grado de objetividad que la presencia del narrador signifique poco más de lo que significaría la cámara cinematográfica. Los novelistas norteamericanos contemporáneos, especialmente John Dos Passos y Hemingway, alcanzaron extremos de impersonalidad hasta ellos no conseguidos; en alguna de sus narraciones se constriñeron a no decir del personaje nada que no pudiera ser apreciado desde fuera, y así consiguieron efectos impresionantes; pero como procedimiento constituye una limitación excesiva. Según dice Galdós en el párrafo transcrito, el autor, aunque acepte la ficción necesaria de la libertad de los personajes, y se considere plenamente objetivo con relación a su obra, no puede perder de vista la idea de que, en realidad, se trata de una ficción y no de otra cosa; de una convención aceptada para la mejor eficacia artística de la construcción. Como él indica, el escritor siempre está presente en las narraciones; y aun en el diálogo teatral, lo dicho por los personajes es una selección de palabras escogidas por

el autor como las más adecuadas para que los seres inventados respondan íntegramente a la idea de lo que cada uno representa y a sus respectivas posiciones en el drama.

Ya en *Gloria*, el estilo es preciso y seguro. En esta novela hay rasgos de gran penetración. Veamos algunos: Serafinita Lantigua está rezando en la abadía: "No vió acercarse a la señora de Amarillo, que pasó lentamente por la puertecilla de arco escarzano, y se fué acercando poco a poco, más como quien resbala que como quien anda. Cuando silbó la primera palabra de su saludo al oído de la ilustre señora, ésta se estremeció, exhalando ligero grito." Nótese admirablemente expresado el reptilismo de la señora de Amarillo: primero se advierte que camina lentamente, y se va acercando poco a poco, como quien resbala; después, para dar la impresión de que quien habla es un bicho peligroso, una serpiente que va a destilar su veneno en el oído de la amiga, se utiliza el verbo apropiado: silbar. Este verbo anuncia que cuanto diga será ponzoña destilada, ponzoña serpentina. No se dice cómo es la de Amarillo, ni se la califica; las palabras escogidas para presentarla y la imagen puesta en movimiento, aun siendo totalmente objetivas, bastan para definirla. Una cámara cinematográfica puede reproducir el movimiento real, pero no, a través del movimiento real, la imagen mental. Es incapaz de sugerir con tanta acuidad la definición moral del personaje. La plasticidad del estilo, revelada en las notaciones imaginativas: anda "como quien resbala" y "silbó", muestran el verdadero ser serpentino del personaje.

Un carácter puede definirse por un solo rasgo. Así, Serafinita, cuando habla a Gloria del desaire que en la iglesia del pueblo infieren a la muchacha las personas que abandonaron la capilla cuando ella entró: "Yo lo sufro con paciencia, y además, hija de mi alma, reconozco que tienen razón." Esta última parte de la oración: el "reconozco que tienen razón", indica la perversidad de un alma en apariencia candorosa; de un alma que cuando pretende consolar, cuando debería consolar a su sobrina por el agravio, se complace con blanda hipocresía en aumentar el daño, alineándose con los enemigos, tomando partido contra Gloria, pues cuanto dice lleva consigo la cruel intención revelada en la frase mencionada.

Una de las grandes virtudes del estilo galdosiano es la aptitud para pintar al personaje con un solo rasgo, con un dato incluído como por casualidad y expuesto sin darle importancia, para que pase inadvertido. Pues eso se pretende: que el lector conozca el dato, pero sin destacar su importancia como clave. Nunca recalcar lo más importante. No insistir es uno de los secretos del novelista;

secreto a voces, que Galdós olvidó alguna vez. No siempre se limita a presentar al personaje objetivamente; de cuando en cuando subraya el rasgo característico de alguno, como al hablar de Agustín Cachorro, sacristán de la abadía, en *Gloria:* "Agustín entró riendo, pues la risa era su fisonomía." No más de esto, señalar que la risa no es accidental, sino el detalle caracterizador. Recurso semejante, aunque usado con diferente propósito, hallamos en la misma novela cuando, al describir un edificio, para señalar los rasgos de decadencia en él observados, escribe: "La veleta se había doblado con los poderosos bofetones del huracán, y la flecha, desquiciada, señalaba siempre al Norte. Estaba muerta." El "estaba muerta" es innecesario. Aquí es redundante, quizá porque no siempre conseguía vencer la tendencia a deducir conclusiones. A continuación de la frase copiada, refiriéndose al reloj enmudecido, dice: "No expresaba ya nada, como no fuera la inmovilidad y el tétrico silencio de la muerte." Esta insistencia en anotar imágenes de ruina en la casa de los Lantiguas es una manera gráfica de pintar la decadencia de la familia y la crisis iniciada a partir del fallecimiento de don Juan de Lantigua. Las imágenes no son utilizadas arbitrariamente. Galdós no conocía el deporte de la metáfora, y cuando utiliza una imagen, lo hace como medio de aclarar el pensamiento. Advierto en él tendencia a no desperdiciar las imágenes; inclinación a no utilizar la imagen por amor a la imagen misma, sino, según acabamos de ver, con valor expresivo, cargado de sugerencia, colocando plásticamente ante el lector un espectáculo capaz de proporcionarle—en el ejemplo escogido—la sensación de decadencia familiar que necesita transmitir. Esas alusiones a la muerte preparan para el desenlace: son como el acorde que en el preludio de una ópera anuncia el motivo del aria final; en ella no está contenido el tema, pero presagiado en dos o tres notas que, convenientemente elaboradas, darán de sí en las páginas últimas.

El personaje galdosiano no vive en el vacío, sino en el centro de una sociedad, que lo forma según es. En otro capítulo hablé del héroe de esta novelística, y se recordará que no puede dársele tal nombre sino por antífrasis; en realidad, es un ser constreñido a vivir prosaicamente en la realidad de un mundo, para quien cualquier heroísmo es sospechoso. Y es preciso conocer y describir con precisión el ambiente, pues sin ese conocimiento, la novela, de puro ingrávida, flotaría en el limbo. El novelista se convierte en observador, y el cambio de estilo apreciable entre Galdós y los novelistas románticos depende de la necesidad de ser exacto en las

descripciones, carentes de la supuesta grandiosidad de las románticas, porque se apegan a la realidad, afanándose por reproducirla fielmente. En cincuenta años—de 1840 a 1890—, el estilo cambia totalmente: de grandilocuente se ha hecho sencillo; pierde en solemnidad cuanto gana en eficacia. Esto explica por qué algunas descripciones han de ser prolijas y por qué el diálogo entra en detalles antes descartados en beneficio de las grandes síntesis.

TÉCNICAS NARRATIVAS

Esto exige estudiar las técnicas narrativas de Galdós. En su obra hallamos fragmentos donde para describir recurre a la acumulación y no a la selección de detalles. Pero, en general, escoge y es feliz en la selección. Citaré solamente dos ejemplos de presentación de personaje, para mostrar la magistral destreza de su pluma. En *Torquemada en la hoguera*, presenta a una vieja sirvienta: "Su cara parecía un puñado de telarañas revueltas con la ceniza; su nariz de corcho ya no tenía forma; su boca, redonda y sin dientes, menguaba o crecía, según la distensión de las arrugas que la formaban. Más arriba, entre aquel revoltijo de piel polvorosa, lucían los ojos de pescado, dentro de un cerco de pimentón húmedo." No es posible decir mejor, con más relieve, vivacidad y colorido. Las metáforas se suceden tan expresivamente que al agruparse dan por resultado un retrato digno de Rembrandt o Goya. La fuerza del lenguaje depende de la plasticidad de las imágenes, y éstas de ciertas palabras clave como "puñado" y "revoltijo", o de aclarar que el cerco de "pimentón" en torno a los ojos "de pescado" estaba "húmedo". Y, además, el dibujo se mueve; es una figura animada, y vemos cómo la boca de la vieja sin cesar aumenta o disminuye de tamaño. Junto al don de la imagen reveladora, el de la descripción dinámica.

En *Angel Guerra*, para presentar a Dulce, Galdós utiliza una imagen de cruel expresividad: "Tenía entonces veinticinco años, y representaba tener treinta, señal que su hermosura y su juventud tendían a consumirse pronto, como candelas con doble pabilo, y antes que se acabara en ella la mujer, ya estaba anunciando la momia." La mirada de Galdós es tan penetrante que cala en lo futuro y presagia el de Dulce. Un novelista corriente se hubiera detenido en la palabra "pronto", o habría utilizado una imagen más o menos atrevida y hermosa, pero no tan exacta y audaz a la vez. Comparar la juventud y la hermosura de la muchacha a "can-

delas con doble pabilo", sobre ser original, es bella, por eficaz; la eficacia, la aptitud para sugerir al lector la imagen correspondiente a la idea, es la prueba decisiva de la metáfora, y la aquí utilizada no puede ser más adecuada. El último inciso de la frase, el dramático augurio de la "momia" venidera, señala cómo Galdós ve en la piel todavía tersa la calidad apergaminada que le dará la usura inevitable del tiempo, el deterioro constante, no igual para todos, pero en este caso definido por la presciencia del novelista.

En *Fortunata y Jacinta* hay dos frases imaginísticas, relativas al clérigo Nicolás Rubín, cuya expresividad no desmerece de las anteriores. Vale la pena destacarlas: "El vello—dice—le crecía en las manos y brazos como la hierba en un fértil campo, y por las orejas y narices le asomaban espesos mechones. Diríase que eran las ideas, que, cansadas de la oscuridad del cerebro, se asomaban por los balcones de la nariz y de las orejas a ver lo que pasaba en el mundo." Nótese la imagen doble; el vello es abundante "como la hierba", y, cuando asoma por nariz y orejas, suscita en el autor una peregrina asociación mental y se le ocurre compararlo con las ideas, de suerte que al paso dice algo muy expresivo: al hablar de "la oscuridad del cerebro" se sobreentiende no sólo que este órgano se encuentra en un recinto hermético a donde no llega la luz, sino que el de Rubín es incapaz de sacramentos: engendrar y ni siquiera recibir ideas.

La descripción informa sobre la mentalidad del personaje, pues con ese físico—la manera de subrayar ciertas peculiaridades lo advierte—poco puede esperarse de él. E inmediatamente, refiriéndose a su manera de conducirse en la mesa, añade al boceto una pincelada definitiva: "Cayó sobre aquel forraje de la ensalada, e inclinaba la cara sobre ella como el bruto sobre la cavidad del pesebre lleno de hierba." La palabra forraje anuncia el resto, y la comparación de Rubín con una bestia está determinada por la imagen anterior, por la equiparación forraje-ensalada, hecha pensando no en el alimento, sino en quien lo come, siquiera convenga anotar que en el habla castiza del pueblo madrileño, a la ensalada, y en general a los elementos verdes que acompañan al asado, se llama, con intención algo despectiva, "forraje". Los párrafos citados dan idea de la tosquedad del personaje, de su grosería innata, y no la dan gratuitamente, sino con vistas a explicar su comportamiento en otras partes de la novela. Pues—insisto en ello—en estas novelas no hay nada caprichoso; nada escrito por deseo de "embellecer".

Quiero mencionar todavía alguna otra imagen de los centenares que pudieran escogerse, para dar idea de la riqueza expresiva y la variedad de la prosa galdosiana. Y antes recordar una frase de Lionel Trilling: "En literatura—anota—, el estilo es tan poco el mero ropaje del pensamiento, que podemos decir que de la tierra de la prosa novelesca álzanse los personajes, las ideas y hasta el asunto mismo" (2). Esto es bien cierto en Galdós. Veamos en *Torquemada en la Cruz:* "Dificultad grande era para él [Torquemada] la palabra suave y cariñosa, pues en su repertorio usual todas sonaban broncas, ordinarias, como la percusión de la llanta de un carro sobre los desgastados adoquines." Según la indicación de Trilling, de esta prosa, de esta imagen tan claramente expresiva del chirriante lenguaje de Torquemada, se yergue el personaje, y se parte con base firme hacia ulteriores desarrollos. En *Gloria,* se dice de don Juan Amarillo: "Con el dote que le llevó su esposa Teresita, la monja, y con su buen manejo y economía (pues fué económico en todo, hasta en tener hijos), en cuatro lustros se hizo muy rico. Tenía bastante amistad con don Juan de Lantigua, una de las pocas personas de Ficóbriga a quienes jamás prestó nada, como no fuera atención." Este ejemplo aclara lo que es una prosa construída sobriamente, pues en cinco líneas resume el carácter y hasta la biografía del personaje, y, por añadidura, el tipo de su relación con Lantigua en cuanto resulta necesario puntualizarla para poder comprender luego su conducta y sus intervenciones.

La utilización de las imágenes es constante, y lo mismo contribuye a caracterizar un personaje transeúnte como a definir al protagonista de una novela. Ejemplo de lo primero, en *Nazarín:* "Dos mieleros enjutos, con las piernas embutidas en paño pardo y medias negras, abarcas con correas, chaleco ajustado, pañuelo a la cabeza, tipos de raza castellana, como cecina forrada en yesca." Ejemplo de lo segundo, hablando del corazón de Augusta, en *Realidad:* "Las ideas morales se estrellan en él como migajas de pan arrojadas contra el blindaje de un acorazado." En el primer caso, la imagen es toque de color, dato señalado para dar expresividad al cuadro, e implica el empleo de dos palabras del vocabulario corriente entre los campesinos castellanos: "cecina", tan gustada por ellos, y "yesca", usada para encender los cigarros en toda la meseta. En el segundo supuesto, la imagen es más ambiciosa: no es una vibración coloreada, sino algo más; aspira a definir la insensibi-

---

(2) Lionel Trillong: *The Liberal Imagination* (Doubleday, Nueva York, 1953), pág. 27.

lidad moral de Augusta, y es posible considerarla como uno de los datos cifra de la novela.

Hay muy buena prosa en Galdós; una imaginería no preciosista, pero eficaz. Para este apartado quiero transcribir la primera frase, el primer párrafo de *Torquemada en la hoguera*, donde el propósito y contenido de la narración está expuesto en una oración primera de activa, seguida de otras que, con distinto giro, informan en términos generales del suceso novelesco: "Voy a contar cómo fué al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas; que a unos les traspasó los hígados con un hierro candente; a otros les puso en cazuela bien mechados, y a los demás, los achicharró por partes, a fuego lengo, con rebuscada y metódica saña. Voy a contar cómo vino el fiero sayón a ser víctima; cómo los odios que provocó se le volvieron lástima..." Según se ve, este valioso arranque es una pura imagen, una referencia a hechos pasados de la vida de Torquemada, resumidos y sintetizando la actividad total del usurero, a quien es bueno comparar con el mismísimo diablo; todas las imágenes concurren a transmitir una idea semejante a la que del infierno se infundía a los niños en los estudios de catecismo, cuando Galdós escribía. La catástrofe torquemadesca, todos los sufrimientos padecidos por el avaro cuando su hijo, el prodigioso fenómeno matemático, muere, quedan comprendidos en las frases iniciales, que no copio íntegramente para no ocupar más espacio, pues las anotadas bastan para dar el tono, la idea del tono en que la narración está compuesta.

EL MONÓLOGO INTERIOR

Hace veinticinco años, cuando apareció el planeta *Ulysses* en el firmamento de la novela; cuando en el ámbito de la prosa narrativa se registró un movimiento sísmico que, por ondas concéntricas, fué extendiéndose, hasta llegar—gracias a sabios escoliastas y entusiastas críticos—a conocimiento de nutridos grupos de lectores, se tuvo noticia de un recurso estilístico hasta entonces supuestamente inédito: el llamado monólogo interior o monólogo silencioso. Se citó algún precedente concreto, como *Les lauriers sont coupés* (1887), de Edouard Dujardin, y de un golpe se eliminaron los más ilustres, para mejor resaltar la originalidad de Joyce. Pretendo mostrar cómo ya Galdós utilizó el monólogo tradicional con variantes reveladoras de tan clara conciencia de sus posibilidades que no es aventurado, en este punto, calificarle de precursor: en sus novelas

se encuentra, a su manera naturalmente—no a la de Joyce o Faulkner—un tratamiento nuevo, intenso, del soliloquio, que anticipa el discutido procedimiento estilístico. El monólogo no aparece en las narraciones galdosianas en el estado revuelto, inconexo, propio del *Ulysses;* no compuesto de fragmentos dispersos en la oscuridad con que a veces pugna nuestro pensamiento, pero sí con las complejidades necesarias para mostrar las de la vida y los corazones humanos. Galdós inventa un tipo de monólogo de vasto aliento, en el cual el personaje no cambia precisamente de idea, ni consiente siquiera la injerencia en ella de otras preocupaciones y otra temática; pero manteniendo la unidad esencial del monólogo lo anima con movimiento ondulatorio de gran alcance, como de olas que sucesivamente rompen en la playa, distintas y siempre trayendo agua del mismo mar.

Galdós tuvo clara idea de lo que estaba haciendo al emplear este recurso. Joyce utiliza el monólogo interior o silencioso, según escribe Stuart Gilbert, "como exponente no sólo de su interior y apenas consciente reacción psicológica [la del personaje], sino también de la narración misma" (3). En este sentido, el monólogo de Galdós perfectamente puede ser considerado "interior", y no se abusa del calificativo ni se recuerda lo dicho por este crítico en el mismo estudio: "Otra de las innovaciones de Joyce es el amplio uso del soliloquio no hablado o monólogo silencioso, una transcripción exacta de la corriente de conocimiento del individuo, la cual tiene, ciertamente, el aspecto de una fotografía sin retocar y ha sido certeramente comparada a una película cinematográfica" (4). Se objetará que hay una diferencia esencial entre los procedimientos de Joyce y Galdós; el primero pretende transcribir esa corriente de percepción individual a través de una agrupación de elementos inconexos, porque cree que el hombre deja entrar en su pensamiento elementos de distinta procedencia, o, mejor dicho, que estos entran sin pedir permiso, se cuelan de rondón en la mente y allí se mezclan y funden unos con otros, atropellándose y dejando a la preocupación esencial como sumergida bajo las accesorias, subalternas, triviales que aparentemente no debieran turbarla. Así ocurre en la realidad; nuestros pensamientos siguen a veces ese desordenado curso, pero en muchos casos, especialmente en momentos o en personas preocupadas, cuando la vida presiona con preocupación de gran calado, ésta se sobrepone y borra lo demás. Galdós

(3) Stuart Gilbert: *James Joyce's Ulysses* (Vintage Books, Nueva York, 1955), pág. 8.
(4) *Ibídem*, pág. 10.

elimina del monólogo lo superfluo, y con eso acepta una ley artística invariable: la ley de la selección, de acuerdo con la cual separa de una masa de hechos y detalles los en verdad significantes. Reconociendo el valor de los descubrimientos joycianos, especialmente como experimento y punto de partida, no considero menos valiosos los aportes de Galdós, y aun diría que Galdós tenía idea más exacta de la novela, y del modo como debía ordenar los componentes de ella. Estéticamente, los monólogos galdosianos son preferibles, pues la mano del artista no eliminó nada esencial, ni siquiera necesario, sino lo irrelevante.

En *Angel Guerra,* mientras el protagonista espera ver a su madre enferma, se representa con todo pormenor los términos de la reprimenda que aguarda; cuando después se encuentran y la anciana calla o no dice lo que el hijo pensaba, los lectores, gracias al anterior monólogo, asisten al diálogo que en silencio entablan ambos personajes y pueden saber, por contraste entre lo que Guerra temía oír y las palabras pronunciadas por la madre, lo acontecido en el recinto de las almas y el brusco movimiento de pasión determinante de la catástrofe.

El lector conoce también el pensamiento de la señora; sabe cómo funciona ese mecanismo mental explícitamente llamado por el novelista "catilinaria" de "la voz interior". Y sigue en sus vaivenes el curso de ambas voces interiores, en un momento dado cruzadas dramáticamente con la parva y trivial conversación, que si alcanza su clima de modo fulminante es porque el gesto violento y la frase dura que lo precipitan no son comienzo, no constituyen el principio de un diálogo, según hubiera supuesto quien observara a los personajes desde fuera, sino el punto álgido de un debate sin palabras. El juego de monólogos "interiores" rinde pleno servicio; no es un alarde, sino el recurso técnico apropiado para hacer ver al lector la tensión de los caracteres y el conflicto planteado.

La selección de los componentes quita al monólogo interior de Galdós el aparente desorden de las meditaciones joycianas, mejor dicho, de los personajes joycianos, en los cuales hallamos la confusión característica de la multitud de pasiones y preocupaciones—unas graves, otras anodinas—, al mismo tiempo fermentantes. Quizá la técnica de Joyce produzca mayor impresión de semejanza con la realidad que la de Galdós, pero el punto a discutir sería si tal semejanza es artísticamente más útil. Yo creo que no. Si se me excusa lo pedantesco de la expresión diré que, científicamente, tal vez el procedimiento de Joyce está más cerca del mecanismo real del pensamiento; pero, desde el punto de vista de la novela—arte

creador, invención y no copia—, Galdós estaba en lo cierto. En *Angel Guerra* emplea el monólogo con diferentes propósitos. Cuando gracias a él penetramos el pensamiento de Guerra y entendemos el cruel trato propuesto a Dios—al pedirle, a solas consigo mismo, que se lleve a Dulce, la amante, librándole de una preocupación, a cambio de dejar viviendo a la hija moribunda—, queda motivado en forma razonable el comportamiento ulterior del personaje.

El soliloquio es una vieja técnica de exposición cuyos ejemplos más ilustres se encuentran en la literatura dramática, donde el monólogo no puede ser interior, pues para llegar al público, auditor y no lector, ha de expresarse en alta voz. Los galdosianos dan idea de la concentración, de la intensidad con que piensa el personaje, y no es extraño, como ocurre en el ejemplo de Angel Guerra, que acaben en alucinación. En distintas novelas se refiere Galdós a la significación de los diálogos del hombre consigo mismo, dándoles distinto nombre. En *Gloria*, lo llama "el divagar a solas"; en *La desheredada*, "soledad del pensar", en la cual "se puede una decir ciertas cosas"; en *Angel Guerra*, "la voz interior". En la primera de estas novelas hay un monólogo que destacaré:

... La señorita descendió al jardín después de la comida. Entonces, sin mover los labios, hablaba. Oigámosla:

"Es una locura—decía—esto que tengo; es una locura pensar en lo que no existe, y desvanecerme y afanarme por una persona imaginaria... Fuera, fuera tonterías, ilusiones vagas, diálogos mudos. Aquí hay algo de enfermedad, sin duda, y mi cabeza no puede estar buena. Vivo en grande error, sueño lo imposible, lo que no existe ni puede existir sobre la tierra. ¿En qué consiste, pues, que entre todos los hombres que he visto y oído y conocido, ninguno se parece a éste? Si mi padre y mi tío le conocieran no harían tantos elogios de Rafael.

"Pero ¿cómo le han de conocer si no está en ninguna parte, si no tiene cuerpo, ni vida, ni realidad?... ¡Loca, mil veces loca soy!... Déjame, tú, y no vuelvas más... Calla, tú, y no digas una palabra más, pues no te escucho. Eres una mentira; menos que una sombra, menos que un fantasma, menos que un rayo de sol: eres un pensamiento nada más. No sólo no existes, sino que no puedes existir, porque serías perfección. Sal, pues, del jardín y no vuelvas más, ni me hables, ni me llames en el silencio de la noche, ni pases haciendo sonar con tus pisadas las hojas arrugadas y secas del otoño... Adiós, tú; has sido conmigo cortés, fino, generoso, delicado, leal, apasionado sin impurezas y cariñoso con un respeto sagrado hacia mí, pero te despido porque mi padre

me manda que quiera a ese Rafael, buena persona, apreciable joven, como él dice. Sin duda no puede haberlos mejores sobre la tierra, y el creer en ti, el pensar en ti es un disparate, como alzar la mano para coger una estrella.

"Cada cosa, en su lugar. El cielo tiene estrellas y soles; la tierra, hombres y gusanos... Vivimos abajo y no arriba. Mi padre me ha dicho varias veces que si no corto las alas al pensamiento, voy a ser muy desgraciada... Vengan, pues, las tijeras. O se tiene voluntad o no se tiene... O se vive en la realidad o en el sueño. Señor y padre querido, tienes razón en llevarme por este camino; guiada por tan fiel mano, entraré gozosa en él y me casaré con tu soldado de Cristo."

Este importante monólogo elimina cuanto no se refiere a la preocupación central de Gloria. Obviamente en la vida de la muchacha existen actividades de las que se informa con detalle en otros momentos, pero no podría censurarse a Galdós por restringir el fluir de la divagación juvenil en ese instante a un solo motivo: el de la invención del amor y el contraste entre lo real y lo soñado. Es necesario aclarar el sentido del soliloquio: ocurre cuando la familia de Gloria está instándola a casarse con un insoportable pedante, serio, político y aburrido, persona "apreciable", como se dice, pero tan absolutamente prosaica y solemne que si algo puede representar a los ojos de una muchacha será la encarnación de la vulgaridad, el símbolo contrario al imaginado en el ensueño transfigurador de la juventud. Gloria no está enamorada; no tiene de quién estarlo, pero en su imaginación ha forjado una imagen ideal con quien mantiene "diálogos mudos". Está inventando rostro y figura para el amor, y el recurso técnico utilizado para revelar su estado de ánimo es excelente: la joven vive en disponibilidad; la primavera y el ensueño, a través del "divagar a solas", la fueron situando frente a una vagarosa imagen que algún día pudiera materializarse. Y se materializa al aparecer Daniel Morton, no porque responda exactamente a lo soñado, sino porque el ensueño es suficientemente borroso para permitir que se le acople cualquier realidad varonil determinada, cuando en ella no se den la solemnidad y la pedantería de Rafael, y sí, en cambio, ciertas posibilidades de aventura capaces de enriquecer y transformar la vida.

Este monólogo anticipa los sentimientos amorosos de Gloria: a través de él vemos con qué ingenuidad se habla la muchacha; con qué delicado candor se complace en crear una imagen tan hermosa, que lograrla sería tan imposible como "coger una estrella". Y el monólogo advierte que no es necesario buscar las per-

fecciones en la figura soñada, pues estando en la imaginación de la protagonista las llevará a la mirada, y cuando aparezca la persona querida las pondrá automáticamente en ella y la reputará idéntica a su ideal.

Refiriéndose a Fortunata (en *Fortunata y Jacinta)* habla Galdós de "la idea fija", de "los que llevan en el cerebro ese cascabel que se llama idea fija", y en cierta época de la vida del personaje descubrimos que en su cerebro palpita la llamada "idea blanca". Y esa "idea blanca" habla "un familiar lenguaje semejante al suyo" y viene a ser la voz de la pureza, la buena conciencia siempre viva en ella, aunque incapaz de vencer la pasión amorosa dominante. La expresión "idea fija" es suficiente—creo—; aclara por sí sola el tono monocorde de los monólogos galdosianos. Cada uno tiene su propia explicación y su sentido dentro de la novela, y unas proporciones y limitaciones naturales; no sería justo leerlos buscando lo que el autor no quiso poner en ellos, por creer que nada añadiría a la eficacia pretendida.

OTROS PROCEDIMIENTOS

La novela es un género literario en el cual no cabe aceptar el dogma—vigente hace un cuarto de siglo, y ahora tan curiosamente caducado—de la identificación entre creación y técnica. Pero alguna clase de técnica es precisa, aunque puesta al servicio de algo. Pudiera definirse a la técnica como el conjunto de procedimientos utilizados para novelar; es el modo de componer, de dar forma a las intuiciones del narrador, y en ese sentido no puede faltar en novela alguna. El "exceso técnico" de los años veinte fué letal para quienes no acertaron a superarlo; no lo fué para la novela como género, que se enriqueció y vió descubiertas nuevas tierras a través de experimentos tan valientes como los de Joyce, recién aludidos.

Galdós emplea indistintamente las formas estilísticas que en cada momento necesita: vimos cómo maneja la narración directa, y cómo usa las imágenes en la descripción y presentación; vimos cuanto se refiere al monólogo, como forma de revelar al personaje; ahora quiero destacar la utilización de la técnica dramática y la carta como procedimiento novelísticos. Además de las novelas íntegramente dialogadas, en todas se reproducen conversaciones, y esta reproducción contribuye a dar la impresión de que los personajes viven autónomamente, sin interferencia del autor.

En el prólogo a *El abuelo,* Galdós expone las ventajas del diálogo como técnica novelesca: "El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad,* nos da la forja expedita y concreta de los caracteres.

Estos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. Siempre es una referencia, algo como la Historia, que nos cuenta los acontecimientos y nos traza retratos y escenas." El autor consideraba deseable eliminarse de la creación, hacerse invisible, y procurar que la interposición de su palabra, fatal, en el sentido de imprescindible, no quitara relieve a los personajes. Por eso los monólogos, los sueños, fotografiados por así decirlo, los insomnios o lentos soliloquios de la noche, son modos favoritos de la forma de novelar galdosiana. Y cuando utiliza la narración directa, el lenguaje procura reflejar, por la virtud de la imagen, esa "impresión de la verdad espiritual" que le importaba conseguir.

En *La incógnita* plantea el suceso con suma naturalidad. Aquí, como en *La estafeta romántica*, la narración cuaja por la vía epistolar. Y en las cartas tampoco habla el autor, porque el relato de los sucesos queda a cargo de quien las escribe. Es un monólogo distribuído en períodos de tiempo, o, si se prefiere, un diálogo en que sólo se oye la voz de uno de los interlocutores. Así es posible describir a los hombres según los va descubriendo un punto de vista; un personaje situado en un punto de vista. Conversaciones, chismorrerías, ni siquiera intrigas. Cuando el personaje entra en contacto con la sociedad que describe, no hay todavía problema novelesco; nada acontece o nada ve el narrador, y no parece que vaya a suceder cosa de sustancia. La presentación es objetiva, no impersonal, pues el narrador es un personaje de la novela, e interviene en la acción: está interesado en lo que ocurre y se afana por dar a los acontecimientos un sesgo determinado. El lector descubre los hechos desde fuera, pero a través de un temperamento. "Observo lealmente—dice el narrador de *La incógnita*—, rectifico cuando hay que rectificar, quito y pongo lo que me manda quitar y poner la realidad, descubriéndose por grados, y persigo la realidad objetiva, sacrificando la subjetiva, que suele ser un falso ídolo fabricado por nuestro pensamiento para adorarse en efigie." El narrador es un investigador empeñado en averiguar algo que nunca llegará a saber; el novelista se puso a un lado y restringió deliberadamente su campo de conocimiento, limitándose a exponer los acontecimientos según podía referirlos un testigo.

Aún tiene el medio epistolar otra ventaja: la de servir para

una presentación eslabonada y no sistemática de los hechos; al referirlos según va teniendo conocimiento de ellos quien los cuenta, el orden seguido ha de ser forzosamente casual, disperso y fragmentario, pues los sucesos no llegan a nosotros de manera compacta y en bloque, sino a retazos, que imaginación, memoria y fantasía hilvanan a su manera.

La lenta aparición del protagonista, en *Lo prohibido*, es un dispositivo técnico de calidad, gracias al cual el personaje ni es introducido por el autor, ni siquiera por otra u otras de las figuras novelescas: la imagen, borrosa al principio—como ocurre en la realidad cuando entablamos relación con una persona—, va formándose poco a poco a medida que la acumulación de detalles y la referencia a pequeños sucesos va instruyéndonos de aficiones, antipatías, creencias y comportamiento, hasta trazar una silueta regularmente definida. La presentación lenta del personaje permite constantes retoques y rectificaciones; mantiene una interrogante abierta por la ambigüedad propiamente humana de la conducta, y aun después de conclusa la novela deja indeciso el perfil de quien, por parecerse mejor a los seres vivos, los recuerda también en la aptitud para destruir en un instante, por un acto, omisión, decisión inesperada, la idea que habíamos formado de él.

Después de componer *La incógnita* utilizando la forma epistolar como medio de exponer los acontecimientos a través de un solo personaje, escribió una segunda parte, para completarla y complementarla, en forma dialogada. Le puso, como sabemos, título independiente: *Realidad*. En el último capítulo de *La incógnita*, y por boca del narrador, corresponsal de esta novela, expone su propósito: "Tú, Equisillo diabólico, has sacado esta realidad de los elementos indiciarios que yo te di, y ahora completas con la descripción interior del asunto la que yo te hice de la superficie del mismo. De modo que mis cartas no eran más que la mitad, o si quieres, el cuerpo, destinado a ser continente, pero aún vacío, de un ser para cuya creación me faltaban fuerzas. Mas vienes tú con la otra mitad, o sea con el alma; a la verdad aparente que a secas te referí, añades la verdad profunda, extraída del seno de las conciencias, y ya tenemos el ser completo y vivo." Es, pues, una técnica de doble versión novelesca, separando la narración de los sucesos vistos desde el exterior, y el análisis del acontecimiento interior, las reacciones y los sentimientos. El recurso es eficaz; la primera parte viene a ser prólogo o introducción a la segunda: informa de cuanto pudiera notar un observador situado en el punto de vista del lector y deja para después la penetración

en las conciencias. Se invita al lector a averiguar e interpretar por sí mismo lo averiguado, y esa incitación no deja de tener semejanza con la procurada por los autores de novelas policíacas. La exposición inicial de hechos, en la primera novela, puede llevar a una conclusión certera: al observador imparcial la muerte de Federico Viera le parece un suicidio. Más adelante surge otro problema, que pudiera resumirse así: ¿por qué se mata Viera? El empleo de lo fantástico y sobrenatural: sueños, insomnios y alucinaciones proporciona los medios adecuados para penetrar en un recinto donde, gracias a ellos, se aclara la conducta del suicida y no sólo los móviles inmediatos, sino la posibilidad de motivos más hondos y secretos.

Quienes acepten al pie de la letra palabras atribuídas por Galdós a sus personajes serán inducidos a error respecto a las intenciones del novelista por declaraciones como la del protagonista de *Lo prohibido,* al final de la narración. Como es sabido, está escrita en forma de memorias del personaje, y, por tener esa forma, permite el despacioso despliegue de su alma. El narrador ocupa el centro del mundo y va contando lo que observa; según desplaza la mirada de un lado a otro, cambia el objeto del relato, y por cuanto refiere sucesos en los que interviene, antojos, propósitos, reacciones frente a los acontecimientos, desnuda su espíritu. El procedimiento es certero y verosímil, porque quien quiere contar episodios de su vida, más se ocupa de fotografiar a quienes le rodean que a sí mismo. El autor de memorias se retrata más eficazmente cuanto de modo menos directo, a través de la referencia a personas y sucesos vividos.

Al acabar *Lo prohibido,* los recuerdos escritos por él mismo, dice el narrador: "Bien quisiera yo que estas *Memorias* ofreciesen pasto de curiosidad e interés a las personas que buscan en la lectura entretenimiento y emociones fuertes, pero no he querido contravenir la ley que desde el principio me impuse, y fué contar llanamente mis prosaicas aventuras en Madrid desde el otoño del 80 al verano del 84, sucesos que en nada se diferencian de los que llenan y constituyen la vida de otros hombres, y no aspirar a producir más efectos que los que la emisión fácil y sincera de la verdad produce, sin propósito de remover el ánimo del lector con rebuscados espantos, sorpresas y burladeros de pensamientos y de frase, haciendo que las cosas parezcan de un modo y luego resulten de otro." Estas palabras pueden equivocar a quien las entienda literalmente y repute como verdadero cuanto ahí se dice. Pero es un texto importante, que explica las pretensiones de Galdós: contar

llanamente, por un lado—"emisión fácil y sincera de la verdad"—; "prosaicas aventuras", por otro, y no aspirar a producir grandes efectos. Aquí tenemos definido su estilo, su técnica y basta su concepto de la novela: narración de la vida cotidiana; definida la forma ideal: claridad y expresividad sencilla; apuntado el contenido: la vida corriente. Para realizar el contenido de la novela y expresar claramente lo cotidiano, llaneza y sencillez tienen que estar respaldadas por otras cosas. Está bien la condenación de los "rebuscados espantos, sorpresas y burladeros de pensamientos y de frase", porque las truculencias no contribuyen a enaltecer y a vigorizar la narración, pero no se entienda que la exclusión de fáciles melodramatismos lleva consigo la de resortes apropiados para comunicar la parte secreta y menos común de la existencia.

Para terminar, recordaré uno de los recursos mejor explotados por Galdós: la reiteración de una situación o un hábito como medio de dar idea clara de la entraña del personaje por la repetición de actos con variantes accidentales, a través de los cuales se declara. Véase, por ejemplo, en *Torquemada en la hoguera*, el procedimiento seguido para demostrar la avaricia del personaje. El usurero Torquemada vive obsesionado por una idea: guardar, atesorar, quedarse en todo momento con parte de lo que presta, a título de beneficios anticipados. En la narración afronta una situación crítica: cuando, para parar el recio golpe amenazante por la grave enfermedad del hijo, y ante el temor de que la muerte de éste sobrevenga como castigo de las culpas paternas, se precipita a derramar caridades, socorriendo con insólita generosidad a los necesitados, otrora víctimas de su codicia. Pues bien: incluso en ese momento álgido de reversión y trastorno de la conducta normal, el hábito frena la calculada generosidad: no puede evitarlo, y hasta cuando da limosna descuenta algo; pretende regalar mil setecientas cincuenta pesetas, pero al entregarlas, resabios de la usura y el carácter, se queda con cincuenta; desea socorrer a un pobre y realizar un acto caritativo, a lo San Martín, sin duda asociado en su mente a la narración de historias escuchadas en la infancia, pero cuando va a entregar la capa al mendigo, recuerda que lleva puesta una nueva, y la codicia le frena; vuelto a casa, recoge la vieja y sale disparado a regalarla. La reiteración de efectos como los reseñados da idea de la fuerza del hábito y el genuino ser del personaje.

Ricardo Gullón.
Muelle, 22.
SANTANDER.