



VERBA **M** HISPANICA

Ljubljana, 2020

VERBA HISPANICA XXVIII **«La sociedad presente como materia novelable»**

Anuario de la Sección de Estudios Hispánicos
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Editado por / Založila: Editorial Científica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana /
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Para la editorial / Za založbo: Roman Kuhar, decano de la Facultad de Filosofía y Letras / Roman Kuhar,
dekan Filozofske fakultete

Directoras / Glavni in odgovorni urednici: Branka Kalenič Ramšak, Jasmina Markič

Este número XXVIII editado por / To številko XXVIII uredili: Ignac Fock, Branka Kalenič Ramšak, Maja Šabec

Consejo de redacción / Uredniški odbor: Ignac Fock, Marija Uršula Geršak, Mojca Medvedšek, Blažka Müller
Pograjc, Barbara Pihler Ciglič, Alejandro Rodríguez Díaz del Real, Gemma Santiago Alonso, Maja Šabec,
Marjana Šifrar Kalan, Andreja Trenc, Vita Veselko

Consejo de redacción internacional / Mednarodni uredniški odbor: Tomás Albaladejo (Universidad
Autónoma de Madrid), Clara Nunes Correia (Lisboa), Elena de Miguel (Madrid), Matías Escalera Cordero
(Alcalá de Henares), Humberto Hernández (La Laguna), Adriana Mancini (Buenos Aires), Antonio Pamies
Bertrán (Granada), Andjelka Pejović (Belgrado), Alfredo Saldaña (Zaragoza), Jasna Stojanović (Belgrado)

Consejo científico de este número / Znanstveni svet te številke: Dóra Bakucz (Universidad Católica
Pázmány Péter), Ignac Fock (Universidad de Ljubljana), Urša Geršak (Universidad de Ljubljana), Ilinca
Ilian (Universidad de Oeste de Timisoara), Branka Kalenič Ramšak (Universidad de Ljubljana), Vladimir
Karanović (Universidad de Belgrado), Bojana Kovačević Petrović (Universidad de Novi Sad), Gordana
Matić (Universidad de Zagreb), Clara Eugenia Peragón López (Universidad de Córdoba), Irena Prošenc
(Universidad de Ljubljana), Susanna Regazzoni (Universidad Ca' Foscari Venecia), Gemma Santiago
Alonso (Universidad de Ljubljana), Mirjana Sekulić (Universidad de Kragujevac), Jasna Stojanović
(Universidad de Belgrado), Maja Šabec (Universidad de Ljubljana)

Miembro de honor / Častni član: Juan Octavio Prenz †

Secretaria de la redacción / Tajnica uredništva: Marjeta Prelesnik Drozg

Concepto de diseño / Oblikovna zasnova: Lavoslava Benčič

Composición / Postavitev: Jure Preglau

Tipografía / Tipografija: Espinosa Nova, Myriad Pro

Revisión lingüística / Jezikovni pregled: Rok Janežič, Oliver Currie

Impreso por / Tisk: Birografika Bori d. o. o., Ljubljana

Tirada / Naklada: 200

ISSN 0353-9660

Precio / Cena: 10 EUR

Dirección / Naslov uredništva:

Katedre za španski jezik, špansko in hispanoameriško književnost in didaktiko španskega jezika

Oddelek za romanske jezike in književnosti

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

Teléfono / Telefon: +386 1 241 1456

E-mail: verba.hispanica@ff.uni-lj.si

<http://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica>



Esta obra está bajo licencia de Creative Commons Reconocimiento-Compartir igual 4.0 Internacional/ To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca

Número patrocinado por el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, la Agencia de Investigación de la República de Eslovenia y la Embajada de España en Ljubljana. / Revija izhaja s finančno podporo Oddelka za romanske jezike in književnosti, Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Španskega veleposlaništva v Ljubljani.

Número dedicado a Juan Octavio Prenz

Índice

<i>Maja Šabec</i> Juan Octavio Prenz (1932-2019)	9
<i>Ignac Fock, Branka Kalenić Ramšak, Maja Šabec</i> «La sociedad presente como materia novelable»	11

ARTÍCULOS

<i>Tomás Albaladejo</i> Evocación y construcción literaria: don Quijote en <i>Bailén</i> de Benito Pérez Galdós . . .	15
<i>Susanna Regazzoni</i> El relato del cadáver de una mujer entre Historia y ficción: Evita.	35
<i>Vladimir Karanović</i> La marginalidad social como materia novelable: modos de prostitución en tres novelas galdosianas.	53
<i>Laura Ventura</i> Otra oportunidad para Fortunata: la relectura de la heroína trágica galdosiana en <i>La madre de Frankenstein</i>	71
<i>Daniel González Gallego</i> Eva Canel y la preceptiva galdosiana: ideario realista y perspectiva colonial en su narrativa breve.	85
<i>M. Carmen Domínguez Gutiérrez</i> Galdós en el exilio republicano español y su recepción hispanoamericana . . .	101
<i>Matías Escalera Cordero</i> “La novela en el tranvía”: los orígenes del realismo dinámico, crítico y cervantino de Galdós.	117

RESEÑA

<i>Mariacarmela Ucciardello</i> Fernández Cordero, Carolina (2020): Galdós en su siglo XX, una novela para el consenso social	135
---	-----

Juan Octavio Prenz (1932-2019)



Juan Octavio Prenz nació en 1932 en Argentina en el seno de una familia de inmigrantes istrianos. Esta doble proveniencia europeo-americana le dotó de una especial sensibilidad y marcó de un modo decisivo su trayectoria personal, profesional y literaria, cuyo punto de convergencia fue el de fomentar vínculos entre las múltiples culturas e identidades de los dos lados del océano: la argentina, la yugoslava, la istriana, la italiana, la centroeuropea y también la eslovena.

Entre 1962 y 1967 pasó una primera estancia en Belgrado, donde encontró acogida en el mundo de intelectuales y poetas yugoslavos y a donde volvió con su familia en 1975, huyendo de la dictadura en Argentina. Fue profesor de Literatura Española e Hispanoamericana en la universidad de la capital yugoslava, compaginando su labor académica con la traducción, principalmente de la poesía contemporánea serbia, croata y macedonia. En 1979 se asentó definitivamente en Trieste y fue, hasta su jubilación, profesor en la Universidad de Trieste. A lo largo de sus casi cinco décadas de permanencia en Europa, no dejó de visitar su país de nacimiento cada año.

El profesor Prenz se ha convertido en una de las figuras clave de los inicios de los estudios hispánicos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana, dado que fue el primer profesor de Literatura Española e Hispanoamericana en el Departamento de las Lenguas y Literaturas romances. Durante diez años, desde la fundación de las cátedras de Lingüística y de Literaturas Española e Hispanoamericana en el año 1981 hasta el año 1991, venía de Trieste a impartir clases a las primeras generaciones de estudiantes de español.

A quienes tuvimos el privilegio de atender sus clases en aquellos años pioneros, Juan Octavio Prenz, o simplemente Prenz, nos inculcó para siempre la pasión por explorar el vertiginoso universo literario en lengua castellana. Su vasto conocimiento de la literatura y el sincero amor que profesaba por todas sus vertientes se expandían más allá del discurso académico. Sabía acercarnos con toda naturalidad

los fenómenos de los tiempos y lugares más remotos, desde las intrigantes jarchas hasta las extraordinarias manifestaciones de la escritura hispanoamericana reciente; adoptaba la idiosincracia y el arte de los poetas y escritores y nos invitaba a acompañarle a sus mundos ficticios por los que transitaba con soltura, ingenio y plena libertad. Dando riendas sueltas a su innato don de contar historias, no dejaba de obsequiar su auditorio con detalles, comentarios y anécdotas que envolvían el ambiente del aula en una suerte de ficcionalidad *sui generis*.

No sorprende que el arte de Juan Octavio Prenz no se limitara únicamente a contar historias, sino que iba mano a mano con el de crearlas. Es autor de varios cuentos y novelas, entre ellas *El señor Kreck* (2006) y *Sólo los árboles tienen raíces* (2013), este último –un homenaje a la condición humana de los inmigrantes colmado de humor irónico y ternura y llevado a cabo en un feliz engranaje de tradiciones literarias centroeuropeas y la gran narrativa hispanoamericana– galardonado en 2019 con el prestigioso premio internacional Nonino. No menos significativa es su voz poética de la que dan fe varios poemarios. Para uno de ellos, *La Santa Pinta de la Niña María*, le fue otorgado en 1992 el premio Casa de las Américas. Traducida al esloveno se publicó la antología *Prostodušne malenkosti* (*Libertades mínimas*, 2003).

De especial relevancia para el entorno literario esloveno resultan sus traducciones de poetas eslovenos modernos y contemporáneos al castellano, entre otros Bor, Kocbek, Fritz, Grafenauer, Jesih, Kravos, Novak, Zlobec, Šalamun y el poeta esloveno por antonomasia, France Prešeren (*Cantos*, 2003).

El profesor Prenz mantuvo estrecha amistad con nuestro departamento también después de dejar de dar clases en 1991. Durante los últimos treinta años siguió honrando y alegrándonos con sus visitas. Fue miembro del Consejo de redacción de la revista *Verba Hispanica* desde su primer volumen en 1991, y después de 2009 miembro honorario, junto con el cofundador de la revista, el difunto profesor Mitja Skubic.

Nuestro último encuentro tuvo lugar el 19 de marzo de 2019 con ocasión de la publicación en esloveno de su última novela *Sólo los árboles tienen raíces*. En la misma aula en que lo escuchábamos hace décadas, volvió a seducir a un público nuevo con la misma elegancia de hombre discreto, afectuoso y generoso, dejando grabada en los corazones y la memoria de todos su imagen de ciudadano del mundo capaz de sentirse en casa en todas partes sin echar raíces en ninguna, ya que, según afirmaba, siempre prefirió tener alas.

Maja Šabec

«La sociedad presente como materia novelable»



El título del presente número temático corresponde al discurso que el 7 de febrero de 1897 leyó Benito Pérez Galdós en el acto de su recepción pública en la Real Academia Española. Con ocasión del centenario de la muerte del autor canario, nos hemos apropiado de dicho título para dedicar este volumen a lo que se podría resumir como el *modus scribendi* galdosiano, que convirtió al mayor testigo del Madrid decimonónico en uno de los novelistas más aclamados y prolíficos en lengua española.

No obstante, en el marco de la literatura realista y naturalista europea, tan solo recientemente se le ha venido admitiendo a la novela galdosiana una significación, envergadura y, finalmente, un relieve equiparable a los que siempre había tenido en las letras hispánicas. Fredric Jameson le dedica un capítulo en su estudio *The Antinomies of Realism*¹ —galardonado con el Premio Truman Capote de crítica literaria—, advirtiendo que la ausencia de Pérez Galdós en la lista convencional de los grandes realistas del siglo XIX, además de ser «un crimen», asimismo limita y deforma considerablemente la imagen que la crítica e historia literarias se habían forjado sobre el género, sus posibilidades y dimensiones. Nos atreveríamos a decir que tal posición es complementaria a la defendida por Jesús G. Maestro², quien se opone a la interpretación zoliana de la novela española de la segunda mitad del siglo XIX, constatando que el llamado Naturalismo está presente en la literatura española desde el *Cantar de Mio Cid*, siendo sus más ilustres antecedentes la novela picaresca y *El Quijote*. Lo más curioso, pero de suma relevancia, es el hecho de que la misma idea hubiera sido desplegada por el propio Pérez Galdós en su prólogo a la edición del 1900 de *La regenta* de Clarín, donde comparó la trayectoria de lo que en su época vino a definirse como Naturalismo, con la Corriente del Golfo. La novela toma su origen en el Siglo de Oro español para pasar, en el siglo XVIII, por Inglaterra, la cuna de la Ilustración y de la novela moderna, y en el siglo XIX por Francia, desde donde, a mediados del mismo siglo, habiéndose movido por el mapa de Europa en

1 Fredric Jameson (2013): *The Antinomies of Realism*. London/Brooklyn: Verso, 95.

2 Jesús G. Maestro (2017): *Crítica de la razón literaria*. Vigo: Editorial Academia del Hispánico.

el sentido de reloj, igual que dicha corriente, no llegaba sino que *terminaba volviendo* al territorio del que había surgido.

Pero fuerza es reconocer del Naturalismo que acá volvía como una corriente circular parecida al *gulf stream*, traía más calor y menos delicadeza y gracia. El nuestro, la corriente inicial, encarnaba la realidad en el cuerpo y rostro de un humorismo que era quizás la forma más genial de nuestra raza. Al volver a casa la onda, venía radicalmente desfigurada: en el paso por Albión habíanle arrebatado la socarronería española, que fácilmente convirtieron en *humour* inglés las manos hábiles de Fielding, Dickens y Thackeray, y despojado de aquella característica elemental, el naturalismo cambió de fisonomía en manos francesas: lo que perdió en gracia y donosura, lo ganó en fuerza analítica y en extensión, aplicándose a estados psicológicos que no encajan fácilmente en la forma picaresca. Recibimos, pues, con mermas y adiciones (y no nos asustemos del símil comercial) la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento del alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas por sus viajes. En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontestable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptámosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando este en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca.³

Estos han sido nuestros dos puntos de partida al convocar y componer el presente volumen en homenaje al gran novelista: aportar estudios críticos novedosos sobre su obra e insistir en que esta ocupa un lugar imprescindible en un marco mucho más amplio del que le fue asignado por la crítica incluso en el siglo XX. Por lo tanto, queríamos llamar la atención también sobre estudios relativos a las obras y a los autores de prosa narrativa que, en cualquier época, directa o indirectamente compartieran las inquietudes, los anhelos y la perspicacia de Pérez Galdós: observación, cuadro, crítica o sátira de la sociedad contemporánea, acompañados de un compromiso humanista e ilustrado para con ella.

3 Benito Pérez Galdós (2000 [1900]): «Prólogo». En: Leopoldo. Alas, «Clarín»: *La regenta*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, X-XI.

El volumen lo encabeza un estudio que retrata la trayectoria de la novela naturalista española casi del mismo modo que la percibía Pérez Galdós. Tomás Albaladejo escribe sobre la evocación de don Quijote en la novela *Bailén*, una de las series históricas de los *Episodios Nacionales*. Se trata de la transducción literaria basada en la lectura galdosiana de la novela de Cervantes, llevada a cabo desde la perspectiva del autor y del protagonista, narrador en primera persona. El artículo también evoca a Napoleón Bonaparte. Igualmente hay referencias al levantamiento del pueblo español en Madrid el 2 de mayo de 1808 contra el ejército francés y a los fusilamientos de españoles por los pelotones de fusilamiento franceses el 3 de mayo de 1808 y antes de la batalla de Bailén. Las evocaciones mencionadas se analizan desde el enfoque del perspectivismo y se explican como una polarización dialéctica entre los elementos literarios e históricos. La interpretación de don Quijote en la novela le sirve a Tomás Albaladejo como punto de partida en sus reflexiones sobre el papel de la historia y la ficción en la novela.

El artículo de Susanna Regazzoni orienta la mirada hacia una materia novelable más reciente. Su análisis de tres relatos de la segunda mitad del siglo XX, convergentes en cuanto al motivo referencial –el cuerpo embalsamado de la difunta esposa de Perón, Evita–, y complementarios en la puesta en evidencia del proceso de mitificación de un personaje histórico, por un lado, y del principio de desmitificación del mismo por la literatura por el otro, señala cómo el relato literario supera a la Historia en plasmar las verdades del antagonismo ideológico y cultural en la historia, en el caso concreto, la argentina.

A la línea de los estudios galdosianos se suma el escrito por Vladimir Karanović, quien parte de la teoría de Michel Foucault para observar el tema de la prostitución, inmanente a la novelística de Pérez Galdós, en tanto que conducta social o sexual desviada. En tres novelas, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta* y *Nazarín*, analiza la disciplina corporal, la opresión social y sexual de la mujer española, la vigilancia panóptica masculina y la imagen de la mujer según los postulados de la sociedad burguesa durante el siglo XIX, y termina comprobando que el tema de la prostitución y la mujer que la protagoniza, sirvió a Pérez Galdós para elaborar y difundir su crítica dirigida a la sociedad española de su tiempo.

Una parte importante del volumen la conforman los estudios comparativos dedicados a la recepción de la obra y la técnica narrativa galdosianas tanto por parte de sus coetáneos como por la de autores actuales. Rastreado las huellas del novelista en la más reciente actualidad, Laura Ventura propone un

análisis innovador de la última novela de la escritora e historiadora Almudena Grandes, *La madre de Frankenstein* (2020), para demostrar cómo confluyen en su obra dos procedimientos que la convierten en heredera de Benito Pérez Galdós. Daniel González Gallego, por su parte, explora la producción literaria de Eva Canel para analizar de qué manera esta escritora y periodista asturiana asentada en Cuba, aplicó, desde el otro lado del Atlántico, el *modus scribendi* y la óptica galdosianos a un contexto específico: el periodo colonial y la crisis finisecular española. Finalmente, el estudio de M. Carmen Domínguez Gutiérrez compagina el enfoque sociohistórico con el biobibliográfico y abarca la recepción de la obra galdosiana tanto en España como en Hispanoamérica, contrastando la perspectiva más bien adversa de la generación contemporánea y la inmediatamente posterior a su época con la de los intelectuales republicanos exiliados que restituyeron la centralidad que le correspondía al escritor en la estirpe de los máximos exponentes de literatura en lengua española.

En esta misma línea de consideración de los méritos literarios de Pérez Galdós, se inscribe el texto que, a modo de ensayo, cierra el volumen temático: la contribución de Matías Escalera Cordero intitulada «*La novela en el tranvía: los orígenes del realismo dinámico, crítico y cervantino de Galdós*». El autor propone una reflexión desde el punto de vista de novelista, para discurrir sobre las herramientas y abordajes narrativos que utilizó el autor decimonónico. La crítica literaria modernista o de la Generación del 98 y luego, novelistas del siglo XX, como Juan Benet o más recientemente Javier Cercas, quisieron hacernos creer que Pérez Galdós se inspiraba en elementos de carácter simbólico o fantástico (que cambió radicalmente las bases del arte europeo occidental) tan solo al final de su trayectoria literaria. Este ensayo presenta el empleo de elementos no realistas ya mucho antes, esto es, antes de las novelas *El amigo Manso*, *Tristana* o *Nazarín*, *La desheredada* o *Ángel Guerra*, y específicamente en el cuento *La novela en el tranvía*, donde ya encontramos elementos como la fragmentación y multiplicación de la voz narrativa.

Ignac Fock, Branka Kalenić Ramšak, Maja Šabec

Tomás Albaladejo

DOI: 10.4312/vh.28.1.15-34

Universidad Autónoma de Madrid



Evocación y construcción literaria: don Quijote en *Bailén* de Benito Pérez Galdós¹

Palabras clave: Galdós, transducción, novela histórica, realidad, ficción

*A la memoria del
Profesor don Mariano Baquero Goyanes,
que en sus clases de literatura en la
Universidad de Murcia tanto nos enseñó,
incluida la presencia de Cervantes en Galdós.*

1 Literatura, interpretación, transformación y transferencia

Una de las propiedades de la literatura es la capacidad que tienen las obras literarias de contribuir a la generación de nuevas obras que mantienen una relación temática o estructural con obras anteriores. La lectura de una obra literaria por un autor puede dar como resultado la creación de otra obra literaria por medio de un proceso complejo de interpretación, transformación y transferencia (Albaladejo, 1998).

El jurista y teórico de la hermenéutica italiano Emilio Betti planteó tres tipos de interpretación: la interpretación con función cognoscitiva o reconocitiva, que consiste en conocer el significado de un texto, es la que se lleva a cabo cuando se lee un texto literario, un texto histórico o un texto de lengua estándar; la interpretación con función normativa, que es la que influye en el

¹ Este artículo es resultado de investigación llevada a cabo en el proyecto de investigación “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (Referencia PGC2018-093852-B-I00), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

comportamiento del intérprete, es la que tiene lugar en relación con textos jurídicos y religiosos, se trata de una interpretación que requiere que se haya realizado o se esté realizando una interpretación con función cognoscitiva o reconocitiva; y, por último, la interpretación con función reproductiva o representativa, que es la que, a partir de una interpretación con función cognoscitiva o reconocitiva, permite al intérprete producir un nuevo texto y llevar a cabo una nueva acción comunicativa, como es el caso de la traducción, de la crítica literaria, de la interpretación teatral, de la creación de una nueva obra (o de parte de una nueva obra) o incluso de la ejecución de una obra musical a partir de la partitura, que también es un texto (Betti, 1975: 40-55). Por su parte, el teórico literario checo Lubomír Doležel se ha ocupado de la transducción literaria para explicar la interpretación que impulsa o facilita la creación de un nuevo texto, de una nueva obra:

Literary texts constantly transcend the boundary of individual speech acts and enter into complex *chains of transmission*. There is no denying that non literary texts and discourses can also circulate in longer or shorter transmission chains as “reported speech”. For literary texts, however, perpetual transmission is requisite for their survival: literary texts exist only as long as they are actively processed in circulation. Since the processing results in more or less significant transformations of the texts, I propose ‘literary transduction’ as a general term for these processes. (Doležel, 1990: 67-68)

Hay transducción literaria en los casos en los que la interpretación de una obra literaria hace posible la existencia de otra obra, incluso cuando una obra es traducida a otra lengua. Son claves en la transducción las transformaciones y las acciones de transitividad comunicativa, por las que los resultados de las transformaciones son transferidos a los receptores. En su teorización sobre la traducción, Roman Jakobson (1974) identificó tres clases de traducción: la traducción interlingüística, que es la traducción por antonomasia; la traducción intersemiótica, que es la que crea un nuevo discurso en un sistema de signos distinto del sistema de signos de la obra de partida, como sucede en el poema de Miguel de Unamuno *El Cristo de Velázquez* en relación con la conocida obra del pintor sevillano, y la traducción intralingüística, que se da dentro de una misma lengua en la que existen diferencias diacrónicas, diatópicas o diastráticas, de lo cual es ejemplo el relato *El brujo postergado* de Jorge Luis Borges, para el que parte del conocido ejemplo *De lo que contegió a un deán de Santiago*

con don Yllán, el grand maestro de Toledo de El Conde Lucanor o Libro de Patronio del Infante don Juan Manuel.

Por tanto, la interpretación con función reproductiva o representativa y la transducción literaria, sin olvidar las distintas clases de traducción, participan activamente en la producción de nuevos textos, de nuevas obras literarias, consideradas en su globalidad o en fragmentos de estas. La sinfonía de Hector Berlioz *Harold en Italie* no existiría sin el poema *Childe Harold's Pilgrimage* de Lord Byron, tampoco el *Faust* de Goethe existiría sin *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* de Christopher Marlowe. Las *chains of transmission* planteadas por Doležel funcionan tanto en el ámbito de la literatura como en los ámbitos de otras artes y, por supuesto, en los ámbitos mixtos en los que intervienen distintas artes, como es el caso de la interacción transductiva que se produce entre literatura y música o entre pintura y literatura.

En la creación literaria y en las cadenas de trasmisión desempeña una función de una gran potencialidad poética la actividad conjunta de interpretación de obras literarias, transformación de las obras en nuevas obras o en partes de nuevas obras, que es transformación de la interpretación en un nuevo texto y, finalmente, transferencia del nuevo texto resultante a otros receptores, entre los que puede haber tanto receptores de la obra que da origen a dicha actividad como nuevos receptores.

2 El Quijote y la transducción. Don Quijote en Bailén

Desde la publicación de la primera parte del *Quijote*, esta obra ha sido objeto de numerosas traducciones, que constituyen actos de poiesis, de re-creación de la obra de Cervantes en otras lenguas (Albaladejo, 2008). Thomas Shelton publicó la primera traducción al inglés de dicha parte en 1612 y posteriormente, en 1620, la de la segunda parte. La primera traducción del *Quijote* al francés es la de César Oudin, de 1614. Además de ser traducida esta obra a otras lenguas, varios autores han escrito obras a partir de su interpretación de esta novela cervantina. Es el caso del ensayo *Vida de don Quijote y Sancho* de Miguel de Unamuno o de las novelas *The Return of Don Quixote* de Gilbert K. Chesterton y *Monsignor Quixote* de Graham Greene, pero también del *Quijote apócrifo*, publicado en 1614. Forman también parte de las transducciones del *Quijote* obras en las que no aparecen propiamente los personajes cervantinos, pero sí personajes que pueden considerarse en cierto modo similares a aquellos, como Samuel Pickwick y Sam Weller en *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*

de Charles Dickens, personajes que guardan paralelismo con don Quijote y con Sancho Panza, respectivamente. Entre las transducciones del *Quijote* hay que tener en cuenta también, como traducciones intersemióticas, las películas que se han hecho a partir de la obra literaria, como *Дон Кухом (Don Kijot)*, película de 1957 del director ruso Grigori Kozintsev, y las obras musicales, como *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, estrenada en 1923, obra compuesta a partir del episodio de la representación teatral de marionetas del capítulo XXVI de la segunda parte del *Quijote*.

La novela *Bailén* de Benito Pérez Galdós, publicada en 1873, es la cuarta de la primera serie de los *Episodios Nacionales* (Pérez Galdós, 1876). En este episodio nacional, después de los acontecimientos del 2 de mayo y días posteriores, el joven protagonista Gabriel Araceli viaja de Madrid a Andalucía, con él va Luis de Santorcaz, que había sido soldado en el ejército napoleónico en las campañas europeas, y se le une Andresillo Marijuán, que hace el viaje para servir como mozo de mulas en un pueblo andaluz. Cuando están en la Mancha, Gabriel Araceli, el protagonista y narrador en primera persona, evoca a don Quijote. Es la llanura que atraviesan lo que le trae la imagen del caballero andante cervantino:

Así atravesamos la Mancha, triste y solitario país, donde el sol está en su reino, y el hombre parece obra exclusiva del sol y del polvo; país entre todos famoso desde que el mundo entero hase acostumbrado a suponer la inmensidad de sus llanuras recorrida por el caballo de Don Quijote. (Pérez Galdós, 2018: 47)

En la evocación que hace el protagonista narrador es clave la contemplación. La evocación es impulsada por la contemplación del paisaje manchego. La observación de la realidad o de las ideas se hace contemplación cuando tiene lugar una intensificación de la atención del sujeto a la realidad física o espiritual que se le presenta y tal realidad se le ofrece en sí y con sus posibles implicaciones, de tal modo que el sujeto contemplador se interroga sobre lo contemplado intentando explicárselo a sí mismo (Albaladejo, 2014a: 9-10). Así, la observación del paisaje por Gabriel Araceli se transforma en contemplación y es en el resultado dinámico de esta transformación donde se genera la evocación de Don Quijote. La contemplación de la Mancha trae a la mente del personaje narrador al personaje de Cervantes, en la medida en que este es implicado por la llanura que contempla. La presencia de Don Quijote en el discurso narrativo de *Bailén* se produce por medio de una transducción que lleva a cabo el autor, pero que, como más adelante se explicará, también lleva a cabo Gabriel Araceli.

La lectura del *Quijote* por Galdós hace posible la transformación de su interpretación de la obra de Cervantes en parte de su novela *Bailén*, con la consiguiente transferencia de la interpretación a los lectores de este episodio nacional, quedando así patentes la función transformadora y la función transitiva de la transducción.

Galdós pone en las palabras del narrador la correspondencia entre el paisaje de la Mancha y la realidad literaria de don Quijote. La configuración geológica y geográfica es la adecuada para el protagonista de la novela de Cervantes:

Esto es lo cierto: la Mancha, si alguna belleza tiene, es la belleza de su conjunto, su propia desnudez y monotonía, que, si no distraen ni suspenden la imaginación, la dejan libre, dándole espacio y luz donde se precipite sin tropiezo alguno. La grandeza del pensamiento de Don Quijote no se comprende sino en la grandeza de la Mancha. En un país montuoso, fresco, verde, poblado de agradables sombras, con lindas casas, huertos floridos, luz templada y ambiente espeso, Don Quijote no hubiera podido existir y habría muerto en flor tras la primera salida, sin asombrar al mundo con las grandes hazañas de la segunda. (Pérez Galdós, 2018: 47-48)

La espacialización imaginaria es proyectada desde el paisaje al personaje cervantino, cuya existencia ha sido y es posible gracias al espacio como construcción real contemplada y elucidada en el imaginario que conecta *Bailén* y el *Quijote*, en lo que Antonio García Berrio ha explicado como la mitificación imaginaria del espacio (García Berrio, 1994: 519 y ss.), que tan importante función tiene en la narratividad de la obra maestra de Cervantes (García Berrio, 2009; 2018). Esta espacialización hace posible el paralelismo entre la grandeza de la región que Gabriel Araceli está atravesando y la grandeza del pensamiento de don Quijote y del propio don Quijote como personaje. La adecuación entre don Quijote y el escenario de sus andanzas refuerza la narratividad de *Bailén* al mitificar el espacio en el que tiene lugar la acción de viajar de Madrid a Andalucía que está llevando a cabo el protagonista del episodio nacional.

Para Galdós y para Gabriel Araceli el espacio de la Mancha incrementa y completa su sentido al ser el espacio de don Quijote, al alojar al personaje cervantino y al ser el escenario de sus desplazamientos y de muchas de sus aventuras, pero, a su vez, este personaje necesita el espacio que le proporciona la Mancha, espacio que lo completa como ser y da sentido a sus estados, a sus procesos, a

sus acciones y a sus ideas como constituyentes, junto con los personajes, del referente de la obra. Y en la voz del narrador queda expresado lo que necesita don Quijote, lo cual obtiene gracias a la Mancha como espacio:

Don Quijote necesitaba aquel horizonte, aquel suelo sin caminos, y que, sin embargo, todo él es camino; aquella tierra sin direcciones, pues por ella se va a todas partes, sin ir necesariamente a ninguna; tierras surcadas por las veredas del acaso, de la aventura, y donde todo cuanto pase ha de parecer obra de la casualidad o de los genios de la fábula; necesitaba de aquel sol que derrite los sesos y hace a los cuerdos locos; aquel campo sin fin, donde se levanta el polvo de imaginarias batallas, produciendo, al transparentar de la luz, visiones de ejércitos de gigantes, de torres, de castillos; necesitaba aquella escasez de ciudades que hace más rara y extraordinaria la presencia de un hombre, o de un animal; [...] (Pérez Galdós, 2018: 48)

El amplio espacio resalta la figura de don Quijote, que incrementa su presencia por la ausencia o escasez de obras humanas en dicho espacio. De este modo los pocos elementos construidos por el ser humano que pueblan el espacio de la Mancha resultan humanizados: «los patriarcales molinos de viento, a los cuales sólo el lenguaje faltaría para ser colosos, inquietos y furibundos, que desde lejos llaman y espantan al viajero con sus gestos amenazadores» (Pérez Galdós, 2018: 48).

Galdós explica la evocación que hace Gabriel Araceli de don Quijote por medio de la clave de la transducción, que es la lectura de la obra: «Así es la Mancha. Al atravesarla no podía menos de acordarme de Don Quijote, cuya lectura estaba fresca en mi imaginación». El autor hace de este modo una trasposición al narrador de *Bailén* de su propia experiencia lectora de la gran obra cervantina. La lectura del *Quijote* permanece viva en la imaginación de Gabriel Araceli y dispuesta a ser activada por la contemplación del paisaje de la Mancha que este personaje experimenta al atravesarla. La interpretación del *Quijote* por el personaje narrador es la base de la transducción que en la ficción de la novela lleva a cabo, del mismo modo que la interpretación de la obra por Galdós fundamenta la transducción que como autor hace en *Bailén*. Hay un paralelismo entre la ficción y la realidad y entre el personaje narrador y el autor en sus relaciones con el *Quijote* y con don Quijote.

El paisaje que produce en el protagonista narrador de *Bailén* la evocación de don Quijote genera otra evocación en Luis de Santorcaz, admirador de

Napoleón Bonaparte, a cuyas órdenes había luchado. A este personaje, que narrativamente se sitúa en una posición opuesta a la de Gabriel Araceli, todo lo que ve mientras viaja por la Mancha le evoca las campañas napoleónicas:

Santorcaz, después de un rato de silencio y meditación, contuvo su cabalgadura, parose en mitad del camino y contemplando con cierto arrobamiento el horizonte lejano, las colinas de la izquierda y los charcos de la derecha, habló así:

—Estoy asombrado, porque nunca he visto dos cosas que tanto se parezcan como este país a otro muy distante donde me encontraba hace tres años a esta misma hora, en la madrugada del dos de diciembre. ¿Es la imaginación la que me reproduce las formas de aquel célebre lugar, o por arte milagroso nos encontramos en él? Gabriel, ¿no hay enfrente y hacia la derecha unos grandes pantanos? ¿No se ven a la izquierda unos cerros que terminan en lo alto con un pequeño bosque? ¿No se eleva delante una colina en cuya falda blanquea un pueblecillo? Y aquellas torres que distingo al otro lado de dicha colina, ¿no son las del castillo de Austerlitz? (Pérez Galdós, 2018: 50)

La evocación de Santorcaz contrasta con la de Gabriel Araceli. Si este evoca a don Quijote, aquel evoca a Napoleón Bonaparte:

—Muchachos, no puedo olvidar aquella célebre jornada, que llamamos de los Tres Emperadores, y que es, sin duda, la más sangrienta, la más gloriosa, la más hábil con que ha ilustrado su nombre el gran tirano, ese hombre casi divino a quien ahora puedo nombrar a boca llena, porque no nos oyen más que el cielo y la tierra. [...] Cuando el Emperador nos trasladó de improviso, sin revelar su pensamiento, al centro de Europa, estábamos un tanto amoscados, porque las violentas marchas nos mortificaban mucho, y como éramos unos zopencos no comprendíamos los grandes planes de nuestro jefe. Pero después de la capitulación de Ulm, nos creíamos los primeros soldados del mundo, y al hablar de los prusianos y de los rusos, nos reíamos de ellos juzgándolos hasta indignos de nuestras balas. (Pérez Galdós, 2018: 50-51)

Cada uno de estos dos personajes, Gabriel Araceli y Santorcaz, activa una perspectiva en la cual se sitúa en su contemplación y en su evocación en relación con el paisaje de la Mancha. Se trata de un caso de perspectivismo y contraste (Baquero Goyanes, 1963), están vinculadas a un mismo paisaje dos perspectivas distintas, incluso contrapuestas, que contrastan y se relacionan dialécticamente. El autor está muy próximo a la perspectiva del protagonista narrador², con la contemplación del paisaje de la Mancha y la evocación de don Quijote y a esta perspectiva opone la de Santorcaz con su entusiasmo por Napoleón Bonaparte, cuyas tropas tanto daño y tanto dolor habían causado poco tiempo antes a los españoles, entre ellos a Gabriel Araceli, en los acontecimientos del 2 y del 3 de mayo. De este modo el autor intensifica la simpatía de los lectores por Gabriel, simpatía que ya existía en episodios nacionales anteriores. No puede extrañar que el autor tenga preferencia por el joven protagonista frente al afrancesado entusiasta de Napoleón, no en vano varios de los *Episodios Nacionales* tratan de la Guerra de la Independencia³.

-
- 2 Sobre la cercanía entre Galdós y Gabriel Araceli es de interés esta explicación de Stephen Roberts: «Gabriel is seen as a boy in the first novel, *Trafalgar*, and gradually grows up over the following ones, with his picaresque and amorous exploits taking place against the background of his participation in the great events of the time. But, crucially, Gabriel narrates the events from his old age in the 1870s. This fictional character therefore inhabits the same historical moment as Galdós, with the result that the novelist can subtly incorporate into Gabriel's own retelling of the past a perspective that, as we shall see, really belongs to the present, that is, the early 1870s.» (Roberts, 2012: 6-7).
- 3 En el epílogo a la edición ilustrada de sus *Episodios Nacionales*, firmado en 1885, que contiene las veinte novelas que componen la dos primeras series, justifica Galdós que su intención no ha sido atacar a los franceses, en respuesta a “Le roman patriotique en Espagne”, publicado en 1876 en *Revue des Deux Mondes* por L. Louis-Lande. Por su interés reproduzco este extenso fragmento: «Ni remotamente se me ocurrió mortificar poco ni mucho a los naturales de un país enemistado con el nuestro en aquellos trágicos días. La demencia patriótica que nuestros vecinos llaman *chauvinisme* es tan contraria a mi manera de sentir que me tengo por libre de tal enfermedad ahora y siempre. Consigno aquí esta declaración como respuesta, tardía sí, pero categórica, a lo escrito en una célebre revista de circulación universal por un discretísimo y malogrado publicista francés, que al mismo tiempo que favorecía mi obra con apreciaciones lisonjeras, indicaba que el autor de ella se proponía concitar los ánimos de sus compatriotas contra Francia. De que en una o varias novelas aparezcan pintados los sentimientos de los españoles de 1808 con la vehemencia que exige la propiedad histórica, no se puede deducir que los presentes sintamos antipatía hacia una nación a la cual nos unen hoy vínculos más fuertes que todas las alianzas políticas. La proximidad entre ambos países es tan grande a causa del mutuo comercio y de las fáciles comunicaciones; es tan incontrastable la influencia que en nosotros ejercen las ideas, las costumbres, la industria y aun la riqueza de nuestros vecinos, que aunque existiera aquí el *chauvinisme*, los hechos lo curarían de golpe. Por lo demás, los franceses mismos, en su literatura patriótica, no han sido nunca tan escrupulosos ni se han parado en barras en lo de molestar con más o menos justicia a naciones que han tenido con ellos algún altercado. Otros dos escritores extranjeros, al ocuparse ligeramente del mismo asunto, han seguido el criterio de Mr. Louis-Lande. A ellos dirijo también estas observaciones» (Pérez Galdós, 1999: 180-181).

Especial interés en la evocación tienen las nubes que contempla el protagonista, que en su imaginación, en la que permanece el recuerdo de don Quijote, se transforman en ejércitos, en un paralelismo con los ejércitos que el caballero andante imagina que son rebaños en el capítulo XVIII de la primera parte del *Quijote*:

[...] ¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando.

—A esa cuenta, dos deben de ser —dijo Sancho—, porque desta parte contraria se levanta asimesmo otra semejante polvareda.

Volvió a mirarlo don Quijote y vio que así era la verdad y, alegrándose sobremanera, pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura. Porque tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, desatinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía era encaminado a cosas semejantes. Y la polvareda que había visto la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que por aquel mismo camino de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca. (Cervantes: 2004: 205-206)

Si don Quijote imagina que hay ejércitos en la “espaciosa llanura”, donde en realidad hay rebaños, Gabriel Araceli también los imagina y los ve en las nubes que hay sobre el “campo sin fin” que es la Mancha. Y lo que imagina tiene relación con lo que acaba de oír a Santorcaz, cuya imaginación le hace ver a Napoleón Bonaparte y sus ejércitos sobre el paisaje manchego. Así se expresa:

Yo, en tanto, acordándome de Don Quijote, contemplaba el cielo, en cuyo sombrío fondo las pardas y desgarradas nubes, tan pronto negras como radiantes de luz, dibujaban mil figuras de colosal tamaño, con esa expresión que, sin dejar de ser cercana a la caricatura, tiene no sé qué sello de solemne y pavorosa grandeza. Fuera por efecto de lo que acababa de oír, fuera simplemente que mi fantasía se hallase por sí dispuesta a la alucinación, que siempre produce un bello espectáculo en la solitaria y muda noche, lo cierto es que vi en aquellas

irregulares manchas del cielo veloces escuadrones que corrían de norte a sur, y en su revuelta masa, las cabezas de los caballos y sus poderosos pechos, pasando unos delante de otros, ya negros, ya blancos, como disputándose el mayor avance en la carrera. (Pérez Galdós, 2018: 56-57)

En su evocación sigue estando presente don Quijote, pero por las palabras de Santorcaz y por su propia fantasía, Gabriel Araceli mira a las nubes y ve ejércitos, como los ve en la obra cervantina el caballero andante, pero aquí son los ejércitos de Napoleón, a quien también ve al transformarse las nubes en el sombrero apuntado o acandilado del uniforme militar del corso:

Las recortaduras, varias hasta lo infinito, de las nubes hacían visajes de distintas formas: vi colosales sombreros o morriones con plumas, penachos, bandas, picos, testuces, colas, crines, garzotas; aquí y allí se alzaban manos con sables y fusiles, banderas con águilas, picas, lanzas, que corrían sin cesar; y al fin, en medio de toda esa barahúnda, se me figuró que aquellas mil formas se deshacían y que las nubes se conglomeraban para formar un inmenso sombrero apuntado de dos candiles, bajo el cual los difuminados resplandores de la luna como que bosquejaban una cara redonda y hundida entre altas solapas, desde las cuales se extendía un largo brazo negro, señalando con insistente fijeza el horizonte. (Pérez Galdós, 2018: 57)

La aparición de la figura del corso en las nubes turba a Gabriel Araceli, para quien aquella es terrible: «Yo contemplaba esto, preguntándome si la terrible imagen estaba realmente ante mis ojos o dentro de ellos» (Pérez Galdós, 2018: 57). Galdós intensifica así el contraste entre la perspectiva del protagonista y la de Santorcaz, cuyas actitudes ante la figura de Napoleón que aparece representada en las móviles nubes son radicalmente opuestas. Para el español patriota que es Gabriel Araceli, es una imagen negativa, mientras que para el español bonapartista que es Luis de Santorcaz es totalmente positiva, como revelan sus palabras llenas de entusiasmo: «—Miradle, miradle allí. ¿Le veis? ¡Estúpidos! ¡Y queréis luchar con este rayo de la guerra, con este enviado de Dios que viene a transformar a los pueblos!» (Pérez Galdós, 2018: 57). Galdós representa la conmoción de Gabriel Araceli al ver a Napoleón, para lo que se sirve de la propia voz narradora del personaje y expresa en estilo directo la interrogación y las palabras elogiosas que Santorcaz pronuncia sobre quien tanto daño está causando a España y a los españoles. Ejerce el autor de *Bailén*

un perspectivismo dialéctico basado en el contraste entre las dos actitudes enfrentadas de los dos personajes, contribuyendo con este planteamiento a la construcción de ambos personajes, en ambos casos basándose en las propias palabras de uno y de otro: las de la voz narradora debida a Gabriel y las de las intervenciones en estilo directo de Santorcaz. Pero la figura de don Quijote, más enraizada en la Mancha que la de Napoleón y sus ejércitos, sigue estando presente y Andresillo Marijuán replica a Santorcaz y reivindica la figura de don Quijote afirmando que es el caballero andante, y no Napoleón, el que aparece en la figura que forman las nubes:

—Sí, allí lo veo —exclamó Marijuán, riendo a carcajadas—. Es Don Quijote de la Mancha, que viene en su caballo, y tras él Sancho Panza en burro. Déjenlo venir, que ahora le aguarda la gran paliza.

Las nubes se movieron y todo se tornó en caricatura. (Pérez Galdós, 2018: 57)

Esta intervención de Marijuán refuerza el contraste entre la evocación de don Quijote y la evocación de Napoleón Bonaparte y consolida la diferencia entre los personajes contrarios al invasor francés y el español afrancesado. Las perspectivas opuestas que suponen dichas evocaciones son una manifestación de las perspectivas políticas opuestas en la grave situación histórica en la que se encuentra España por la invasión napoleónica. Además, la polarización de las actitudes de estos personajes constituye en la narración un avance de la batalla de Bailén, objeto central del episodio nacional *Bailén*.

A partir de entonces se produce la vuelta a la realidad: «El sol no tardó en salir, aclarando el país y haciendo ver que no estábamos en Moravia, como vamos de Brunn a Olmutz, sino en la Mancha, célebre tierra española» (Pérez Galdós, 2018: 58).

3 Evocación, realidad y sociedad. El código comunicativo retórico-cultural

La evocación de don Quijote por Gabriel Araceli es resultado de una actividad de la imaginación fundamentada por la literatura y concretamente por el *Quijote* de Cervantes. En cambio, las evocaciones de Napoleón Bonaparte y de sus campañas militares por el joven y por Luis de Santorcaz son producidas por las actitudes, negativa en el primero y positiva en el segundo, hacia aquel. La evocación de don Quijote por Gabriel está conectada con la cultura española,

mientras que las de Napoleón por Gabriel y por Santorcaz están relacionadas con la realidad española de 1808 y son evocaciones que permiten considerar como parte de la realidad la división existente entre los españoles como característica de la sociedad española de entonces. Para Galdós, la novela representa la vida, la realidad, la sociedad y, sobre todo, representa a los seres humanos; en *La sociedad como materia novelable* escribe: «Imagen de la vida es la Novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de raza.» (Pérez Galdós, 2002: 26). Las evocaciones de las que nos ocupamos revelan los caracteres humanos, sus actitudes, reproducen la realidad y, por tanto, una sociedad como la española de la Guerra de la Independencia marcada por una de las mayores crisis históricas de la nación.

Se puede hacer una interpretación bajtiniana de la consideración de Galdós de la sociedad como objeto de representación de la novela. Este planteamiento implica una construcción equivalente a la que forman en la novela según Bajtín el elemento ideológico, el elemento ético y el elemento verbal o estético, este último representado por el lenguaje, por la voces de los personajes, los cuales forman el elemento ético y encarnan las ideas del elemento ideológico (Bajtín, 1989: 30-47). El elemento verbal o estético actúa en la comunicación que hay en el texto narrativo (Albaladejo, 2007), en el que, por medio de dicho elemento, se instaura la polifonía como pluralidad de voces que representan una pluralidad de conciencias (Bajtín, 1968: 12-13). Las voces de Gabriel Araceli y de Luis de Santorcaz representan conciencias e ideas opuestas en todo lo que respecta a Napoleón y a su invasión de España. En el fragmento de Bailén que contiene la evocación del narrador y la del afrancesado construye el autor una polifonía en la que participan las voces de ambos más la de Marijuán. Galdós establece en el elemento ideológico de la novela las ideas, instaura en el elemento ético los personajes y manifiesta en el elemento verbal o estético en las voces de estos las diferencias ideológicas que definen una característica de la sociedad española en la Guerra de la Independencia (Artola, 2008). En esta polifonía desempeña un papel clave la voz del narrador en su evocación de don Quijote, como necesario contrapunto de las evocaciones de Napoleón.

Las evocaciones de Gabriel y Santorcaz contribuyen a la constitución de *Bailén* como novela histórica, en cuyo referente Galdós, como «novelista de la historia» (Mora García, 1998: 29 y ss.), al ser materia novelable la historia (R. Gullón, 1973; G. Gullón, 2002), con un planteamiento realista (R. Gullón, 1987:

55) incluye elementos reales, de carácter verdadero, y elementos ficcionales, siendo la combinación de unos y otros un referente que, de acuerdo con la *ley de máximos semánticos* (Albaladejo, 1992: 54-57) y las restricciones de esta ley (Albaladejo, 1992: 57-58), es globalmente ficcional, si bien los elementos reales, que son históricos, sostienen la arquitectura narrativa de toda la obra, al apoyarse en ellos los elementos ficcionales (Albaladejo, 2014b). Entre las restricciones de la ley de máximos semánticos se encuentra la que consiste en el bloqueo del funcionamiento de esta ley, y por tanto, en su incumplimiento, si lo que en principio alejaría de la realidad el referente y el texto en su conjunto forma parte de un submundo imaginario; es lo que sucede en el *Quijote* en el episodio de los molinos de viento, que para don Quijote son gigantes, y en *Bailén* con las evocaciones como construcciones imaginarias: don Quijote es evocado, pero no está presente en la realidad, aunque sí lo está en la imaginación de Gabriel Araceli, del mismo modo que Napoleón, su ejército y los escenarios de sus campañas tampoco están presentes en la realidad, sino en un submundo imaginario de Santorcaz. Sin embargo, la presencia de elementos históricos y, sobre todo, de las actitudes de los personajes hacia Napoleón y su invasión de España, en las que la evocación tiene una función clave, y asimismo la propia batalla que tiene lugar en Bailén conectan la novela *Bailén* con la realidad, con la sociedad y con la historia.

Don Quijote y Napoleón no están en la realidad de la Mancha que atraviesan los personajes de *Bailén*, sino en la imaginación, que permite evocarlos. No obstante, las evocaciones los introducen en el referente y en el texto y hacen de ellos un valor narrativo, al servicio de la configuración de los personajes y de la discursividad de la construcción literaria de esta novela, constituyendo una forma de presencia de la historia literaria como acervo cultural y de la historia general. Ofrece un extraordinario interés el paralelismo que hay entre las evocaciones de Gabriel Araceli y Luis de Santorcaz, que en su conjunto tienen como objeto un personaje de ficción y un personaje real, pero ambos personajes, don Quijote y Napoleón, están vivos en el referente y en el texto de *Bailén*, en el que son a la vez realidad y ficción en la medida en que a esta es incorporada aquella. Un elemento que hay que tener en cuenta es que, de las dos evocaciones, es la de don Quijote por Gabriel Araceli la que activa la referencialidad y la textualidad fundamentadas en las evocaciones, de tal modo que la de Napoleón por Santorcaz actúa como elemento de respuesta dialéctica en la construcción narrativa del episodio del viaje a través de la Mancha; a su vez, la evocación positiva del corso que hace Santorcaz tiene su contrapeso en la evocación negativa que hace el narrador, para quien la de Napoleón es una

imagen terrible. Galdós construye de este modo una estructura dialéctica que está al servicio de la discursividad narrativa en la construcción literaria y que, desde las páginas en las que se encuentran las evocaciones, estas se proyectan al conjunto de la novela *Bailén*. En esa estructura dialéctica el punto de partida es don Quijote, a cuya presencia evocada se opone la presencia también evocada de Napoleón. Literatura e historia se enlazan de este modo en el cuarto episodio nacional de la primera serie y es don Quijote la figura de carácter ficcional evocada que prevalece sobre la otra figura evocada, Napoleón, que es de carácter real, como si el autor nos estuviera diciendo que será la figura literaria ficcional la que persiste frente a la otra, que está atada a las vicisitudes de su presente, aunque este se proyecte históricamente. De hecho, la pugna dialéctica entre ambas evocaciones es bruscamente resuelta por Andresillo Marijuán al reivindicar, «riendo a carcajadas», la figura de don Quijote frente a la de Napoleón en el fragmento anteriormente citado.

La evocación de don Quijote, por el conocimiento de la obra literaria de Cervantes que tienen los lectores, forma parte del *código comunicativo retórico-cultural* (Albaladejo, 2016: 22 y ss.) de la obra, código que, al ser compartido por el autor y los lectores, los conecta culturalmente, facilita la interpretación de la obra e impulsa los efectos perlocucionarios que dicha interpretación produce en la instancia lectora, entre los que se sitúan el deleite y la enseñanza⁴, como fines de la literatura de una larguísima implantación histórica (García Berrio, 1977: 229 y ss.), además de la adhesión o el rechazo a los planteamientos políticos o ideológicos de la obra. Pero, además de la literatura, a dicho código contribuye la historia, de modo que los elementos históricos que aparecen en las evocaciones también forman parte del código comunicativo retórico-cultural, que conecta así la instancia lectora y la instancia autoral también por medio del conocimiento de los acontecimientos bélicos, políticos y sociales que hubo en España en la Guerra de la Independencia. Los elementos culturales, tanto literarios como históricos, nutren la conexión comunicativa entre el autor y los lectores, sin que ello requiera que estos tengan un conocimiento exhaustivo de los elementos históricos que se incorporan al referente en las

4 Efectos que significativamente reconoce Galdós inmediatamente antes del fragmento del epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*, reproducido en la nota 3 de este artículo: «Esta obra fue empezada antes de que estuvieran en boga las tendencias en literatura, al menos aquí; pero aunque se hubiera escrito un poco más tarde, aseguro que habría nacido limpia de toda intención que no fuera la de presentar en forma agradable los principales hechos militares y políticos del periodo más dramático del siglo, con el objeto de recrear (y enseñar también, aunque no gran cosa) a los aficionados a esta clase de lecturas» (Pérez Galdós, 1999: 180).

evocaciones, ya que es suficiente con que sean capaces de identificarlos como seres, estados, procesos, acciones e ideas presentes en un tiempo histórico y en un espacio determinado.

4 Conclusión

La presencia de elementos literarios y la de elementos históricos en la obra literaria tienen génesis diferentes. En el caso de los elementos literarios se activan los mecanismos de transducción y en el caso de los históricos se activa la incorporación de parte de la realidad del pasado al referente de la obra. En *Bailén* el impulso para la presencia de ambos tipos de elementos lo produce la evocación. En el caso de la evocación literaria hay una conexión de la ficción de la obra cervantina con la ficción del episodio nacional, conexión que abre el camino para la combinación de la realidad y la ficción literaria. Es clave, por tanto, la evocación de don Quijote y del *Quijote* para la construcción de *Bailén*, al incorporar un personaje ficcional y una obra real, en la que tan importante es el idealismo, a una novela en la que Gabriel Araceli es claramente partidario de la supervivencia y la dignidad de la nación invadida, pero para resaltar su posición es necesaria la evocación por Luis de Santorcaz de la figura del invasor y de todo lo que va unido a él, creándose así un elemento histórico antagonista de los ideales de Gabriel Araceli, fundamentados y reforzados por su evocación cervantina. De este modo los elementos literarios e históricos incorporados a la novela *Bailén* contribuyen a la constitución de un código comunicativo retórico-cultural que funciona como conexión entre autor y lectores y contribuye a la orientación de la instancia receptora en el referente y en el texto, en cuanto a los seres que son los personajes y en su configuración literaria, en la que son tan importantes sus ideas como sus acciones, sus estados y sus procesos.

Bibliografía

- Albaladejo, T. (1992): *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.
- Albaladejo, T. (1998): «Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria». En: E. Ramón Trives, H. Provencio Garrigós (eds.), *Estudios de lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad de Murcia, 31-46.

- Albaladejo, T. (2007): «La pluralité communicative comme élément constituant de l'oeuvre littéraire narrative: l'actualité de Mikhaïl Bakhtine». *Slavica Occitania*, 25 (*Bakhtine, Volochinov, Medvedev dans les contextes européen et russe*, numéro sous la direction de B. Vauthier), 323-339.
- Albaladejo, T. (2008): «Poética de la traducción en el *Quijote*». En: M. Á. Garrido Gallardo, L. Alburquerque García (coords.), *El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario. Actas del Congreso Internacional celebrado en Madrid los días del 20 al 24 de junio de 2005*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 67-82.
- Albaladejo, T. (2014a): «Contemplación y escritura: *El Cristo de Velázquez* de José Antonio Muñoz Rojas». En: A. Calvo Revilla, J. L. Hernández Mirón, F. de Santisteban (eds.), *Muñoz Rojas (2). Creación literaria*. Madrid: Fundación Xavier Zubiri – Triacastela, 9-22.
- Albaladejo, T. (2014b): «Historia en novela: *El 19 de marzo y el 2 de mayo* de Benito Pérez Galdós». En: P. Díaz Sánchez, P. Martínez Lillo, Á. Soto Carmona (eds.), *El poder de la historia. Huella y legado de Javier Donézar Díez de Ulzurrun*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Vol. II, 441-452.
- Albaladejo, T. (2016): «Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives». *Res Rhetorica*, 3 (1), 1-27: <https://doi.org/10.17380/rr2016.1.2> (30-05-2020).
- Artola, M. (2008): *Los afrancesados*. Madrid: Alianza, 2ª ed.
- Bachtin [Bajtín], M. (1968): *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Trad. de G. Garritano. Turín: Einaudi.
- Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Trad. de V. Cazcarra, H. Kriúkova. Madrid: Taurus.
- Baquero Goyanes, M. (1963): *Perspectivismo y contraste (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos.
- Betti, E. (1975): *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*. Trad. de J. L. de los Mozos. Madrid: Edersa.
- Cervantes, M. de (2004): *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes 1605 2005. Dirigida por F. Rico con la colaboración de J. Forradellas. Estudio preliminar de F. Lázaro Carreter. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores - Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Doležel, L. (1990): *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln: University of Nebraska Press.

- García Berrio, A. (1977): *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*. Madrid: Cupsa.
- García Berrio, A. (1994): *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*. Madrid: Cátedra, 2ª ed. revisada y ampliada.
- García Berrio, A. (2009): «Ceremonial sublime: espacios y tiempos en el arte canónico del *Quijote*». En: A. García Berrio, *El centro en lo múltiple (Selección de ensayos)*, III. *Universalidad y singularización y Teoría de las artes*. Ed. y estudio introductorio de E. Baena. Barcelona: Anthropos, 25-44.
- García Berrio, A. (2018): *Virtus. El «Quijote» de 1615*. Madrid: Cátedra.
- Gullón, G. (2002): «La historia hecha novela: *La batalla de los Arapiles* (1875), por Benito Pérez Galdós». En: G. Tessainer (ed.), *Los Arapiles: encuentro de Europa. Jornadas de Estudio*. Salamanca: Diputación de Salamanca, 29-45. En Portal Benito Pérez Galdós, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/obra/la-historia-hecha-novela-la-batalla-de-los-arapiles-1875-por-benito-perez-galdos/ (10-06-2020).
- Gullón, R. (1970): «La historia como materia novelable». *Anales Galdosianos*, V, 23-35.
- Gullón, R. (1987): *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus.
- Jakobson, R. (1974): «En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción». En: R. Jakobson, *Ensayos de Lingüística General*. Trad. de J. M. Pujol y S. Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 67-77.
- Mora García, J. L. (1998): *Galdós (1843-1920)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Pérez Galdós, B. (1876): *Bailén*. Madrid: Imprenta de José María Pérez, 2ª ed. En Portal Benito Pérez Galdós. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/_completo/?autor=&paginaNavegacion=&paginaUsuario=1&numresult=100&vista=reducida&q=bail%C3%A9n&orden=obra (14-06-2020).
- Pérez Galdós, B. (2002): *La sociedad como materia novelable*. Discurso leído ante la Real Academia Española el 7 de febrero de 1897, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. Benito Pérez Galdós y contestación del Excmo. Sr. D. Marcelino Menéndez Pelayo. Prólogo de M. Alonso Olea. Madrid: Civitas.
- Pérez Galdós, B. (1999): «Epílogo a la edición ilustrada de los *Episodios Nacionales*». En: B. Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria*. Ed. de Laureano Bonet. Barcelona: Península, 178-187.

Pérez Galdós, B. (2018): *Bailén*. Madrid: Alianza, 3ª ed.

Roberts, S. (2013): *The Twelfth Annual Pérez Galdós Lecture (2012): Galdós and 1812*. En *The Annual Pérez Galdós Lecture, Hispanic Studies, The University of Sheffield*: <http://www.gep.group.shef.ac.uk/roberts.pdf> (30-05-2020).

Evocation and literary construction: Don Quixote in Benito Pérez Galdós' *Bailén*

Keywords: Galdós, Literary Transduction, Historical novel, Reality, Fiction

This article deals with the evocation of Don Quixote in one of the *Episodios Nacionales* by Benito Pérez Galdós: the novel *Bailén*. This evocation is viewed as a result of literary transduction from the reading and interpretation of Cervantes' *Don Quixote* achieved by the author and by the hero, who is a first-person narrator. The article also deals with the evocations of Napoleon Bonaparte by the hero Gabriel Araceli and by the *afrancesado* Luis de Santorcas during their journey from Madrid to Andalusia after the uprising of the people of Madrid on the 2nd of May 1808 against the French army and the shootings of Spaniards by French firing squads on the 3rd of May 1808 and before the battle of Bailén. The evocation of Don Quixote has a counterpart in the evocations of Napoleon by the hero as a terrible image and by Santorcas as an admirable man. Evocations are analysed from the point of view of perspectivism and explained as a dialectical polarisation that is projected onto the whole novel and contributes to its literary construction. The role of history and fiction in the novel is studied, as well as the function of literary and historical elements as part of the cultural-rhetorical communicative code that links the readers with the author.

Obuditev in pripovedna zgradba: don Kihot v romanu *Bailén* Benita Péreza Galdósa

Ključne besede: Galdós, transdukcija, zgodovinski roman, resničnost, fikcija

Pričujoči članek obravnava obuditev don Kihota v romanu *Bailén*, enem od Galdósove serije romanov *Episodios Nacionales* (*Nacionalne epizode*). Takšna obuditev je rezultat literarne transdukcije oziroma načina, kako avtor in glavni junak kot prvoosebni pripovedovalec bereta in interpretirata Cervantesovega *Don Kihota*. Roman obudi tudi lik Napoleona Bonaparteja, kot ga vidita glavni junak Gabriel Araceli in pofrancozeni Luis de Santorcaz v času potovanja iz Madrida v Andaluzijo, po uporabi madridskega prebivalstva proti francoski vojski 2. maja 1808 in usmrčitvah Špancev pred francoskimi strelskimi vodi 3. maja 1808 ter pred bitko pri Bailénu. Obuditev don Kihota je protiutež obujeni podobi Napoleona, ki ga glavni junak vidi kot srhljivega, Santorcaz pa kot občudovanja vrednega človeka. Vse obujene podobe so razčlenjene s stališča perspektivizma in pojasnjene kot dialektična polarizacija, ki se odraža v celotnem romanu, prispeva pa tudi k njegovi pripovedni zgradbi. Članek obravnava vlogo zgodovine in fikcije v romanu ter delovanje literarnih in zgodovinskih prvin kot dela komunikacijskega retorično-kulturnega koda, ki bralce povezuje z avtorjem.

Tomás Albaladejo

Tomás Albaladejo es catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Madrid. Licenciado en Filología Románica por la Universidad de Murcia. Doctor en Letras Modernas por la Universidad de Bolonia como colegial del Real Colegio de España en Bolonia. Estancias de investigación en la Universidad de Bielefeld. Ha sido profesor ayudante en las Universidades de Málaga y Murcia, profesor titular en la de Alicante y catedrático en la de Valladolid. Ha sido decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido profesor invitado en la Universidad François Rabelais de Tours, profesor visitante distinguido en la Universidad de Nottigham y académico visitante en la Universidad de Oxford. Es profesor honorario de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y de la Universidad de Nottingham. Líneas de investigación: lenguaje literario, poesía, narrativa, literatura comparada, traducción literaria, retórica, discurso político, literatura ectópica.

Dirección: Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas,
Lógica y Filosofía de la Ciencia,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid (Ciudad Universitaria de
Cantoblanco)
E-28049 Madrid
España

Correo electrónico: tomas.albaladejo@uam.es

Susanna Regazzoni

DOI: 10.4312/vh.28.1.35-52

Universidad Ca' Foscari Venecia



El relato del cadáver de una mujer entre Historia y ficción: Evita

La historia del odio hacia la mujer es la historia del conocimiento de su poder.

Jimena Néspolo

1 Eva Duarte en el imaginario argentino

Eva Duarte de Perón (Los Toldos, 7 de mayo de 1919 – Buenos Aires, 26 de julio de 1952) despertó en sus escasos años de desempeño en la política argentina, amores y odios, resentimiento y admiración que se sostuvieron en el tiempo transformándose en conflictos y tensiones irresolubles entre clases sociales o posturas ideológicas, incidiendo a su vez en el imaginario de los argentinos. Su estilo de mujer rubia con joyas, vestidos y trajes elegantes, abrigos de piel llamativos y sus peinados con rodetes se volvieron objetos de culto. Desde su aparición en la escena pública, la figura de Eva Perón se tornó objeto de una disputa simbólica que sin duda va más allá de su papel en las políticas del Estado; a la “Evita Santa” se le opuso la “Mujer del látigo”, dando forma así a un antagonismo cultural en la historia argentina.

La fuerza de su impronta se manifiesta en las numerosas expresiones artísticas que han tomado su imagen como referente en creaciones y recreaciones tanto en la literatura, como en el cine, la música y otras artes. El musical «Evita» del compositor Andrew Lloyd Webber, transformado en película, bajo la dirección de Alan Park en 1996, con Madonna y Antonio Banderas como actores principales, no solo difundió la canción *Don't cry for me Argentina* (1976) sino que logró popularizar la existencia de “esa mujer” más allá de los confines de su Patria. Además hay que recordar la instalación de

Nicola Costantini «Eva Argentina» que se presentó en la Bienal Arte de Venecia de 2013.

En la literatura, su figura se ha considerado desde distintas aristas y acorde con la polarización política del país, pueden establecerse dos posturas acerca de la figura de Evita y de su función, particularmente social, en el gobierno de Perón. Así como en vida fue amada por unos y odiada por otros, tras su muerte seguidores y detractores contribuyeron a la construcción de dos mitos. El mito blanco: el de la santa, el de la mujer sacrificada, el de la Eva que trabajaba a diario, incluso, en los momentos álgidos de su enfermedad, para el bienestar de sus humildes a los que se refería con el apodo de “descamisados”. Y el mito negro: el de la prostituta, la ignorante, la advenediza y la ambiciosa, el que impulsaron sus enemigos, los que prohibieron que se la mencionara en público.

En este mismo sentido habría que recordar que en 1956 por Decreto Ley 4161 del 5 de marzo, se penalizó legalmente la mención de los nombres del “presidente depuesto y de su esposa”; esta medida conduce a la referencia elíptica de los mismos en muchos de los relatos de la época. Es el caso, entre otros, de los títulos de los relatos de Onetti «Ella», de Walsh «Esa mujer», de David Viñas «La señora muerta» o «El chasco» de Silvina Ocampo ponen en evidencia y resaltan el absurdo de esta disposición. No es el caso de Borges, quien en «El simulacro» se atreve a transgredir y desafiar la ley, nombrándolos, acaso por la trascendencia de su nombre en el sistema literario argentino (Mancini, 2008: 16). Cuentos, poemas, historietas, obras de teatro y películas han ido configurando una imagen de Evita que responde a ambos extremos de la confrontación ideológica que se generó en esa época y perdura en el tiempo.

Eva Duarte de Perón murió el 26 de julio de 1952 y los avatares que atravesó su cadáver es uno los episodios más oscuros en la historia del siglo XX argentino (Avellaneda, 2002). Fue embalsamada por el doctor Pedro Ara, uno de los expertos reconocido en la época que trabajó intensamente durante meses en un laboratorio montado en la sede sindical de la CGT (Confederación General del Trabajo). El costo fue de cien mil dólares pero el cadáver de Evita se había transformado en una escultura de cera; fue una obra maestra. La CGT, aún hoy un sindicato poderoso, estableció tres días de paro y el gobierno decretó 30 días de duelo. Una procesión multitudinaria, se calcularon más de dos millones de personas, acompañó el cortejo.

En 1955, Perón fue derrocado por una revolución llamada Libertadora. Desde que asumieron el poder, el cuerpo embalsamado de Evita se convirtió en un objeto conflictivo y a su vez de disputa en el interior de las Fuerzas Armadas. El general Pedro Aramburu decidió ocultarlo y el jefe de inteligencia militar (SIE) Carlos Moori Koenig se encargó de su traslado al cementerio Maggiore de Milán. Sin embargo, el peronismo no la había olvidado. El cadáver de Eva seguía generando rituales, veneraciones, y el reclamo de su paradero era constante. En mayo de 1970, cuando un comando de Montoneros secuestró al general Aramburu, lo interrogaron sobre el cadáver. Aramburu respondió que Eva tenía sepultura cristiana y estaba protegida por el Vaticano, pero no dio precisiones y fue ejecutado.

Alejandro Agustín Lanusse, presidente de facto desde marzo de 1971, decidió la restitución del cuerpo de Eva, en el marco de una negociación política y así lo devolvió a Perón, exiliado en Madrid. Posteriormente, el 17 de noviembre de 1974, después de la muerte de Perón, en un operativo secreto coordinado por López Rega, secretario privado de Perón (y muy cercano a María Estela de Perón alias Isabelita), el cadáver de Evita llegó a Buenos Aires. Hasta 1976 sus restos no fueron trasladados al cementerio de La Recoleta, donde hoy descansan.

Han transcurrido más de sesenta años desde su muerte y, aunque es posible que los antagonismos no sean los mismos, el mito no cede el paso al personaje histórico y nuevas configuraciones se construyen en torno a su figura.

Narrar la muerte de Evita y el periplo de su cuerpo fue motivo referencial para escritores y poetas; narrar la vida de Eva Perón, las encrucijadas y vicisitudes en su función política y social fue, en cambio, tarea de historiadores, ensayistas y biógrafos. Surgen las primeras expresiones en los años setenta, a partir de las aproximaciones de Juan José Sebreli (*Eva Perón ¿aventurera o militante?*, 1966) y David Viñas («Catorce nuevas hipótesis de trabajo en torno a Eva Perón», 1965) y aparecen biografías más recientes como la de Marysa Navarro (*Evita*, 1994) y Alicia Dujovne Ortiz (*Eva Perón, La madone des sans-chemise*, París, 1995, traducida del francés al año siguiente por la propia autora: *Eva Perón. La Biografía*, Buenos Aires, 1996), entre otras. La literatura representó fundamentalmente el uso de su cuerpo muerto, hilvanando una historia de las apropiaciones reales o simbólicas de ese cuerpo y de las resignificaciones políticas e ideológicas de un cadáver destinado a no morir.

Emblema de la cultura pop internacional, heroína de Hollywood en la encarnación de Madonna, Eva Perón es también el cadáver fetiche de la literatura argentina, en una saga que se inicia con el relato de Onetti, pasa por la farsa borgeana de «El simulacro» y toma la forma de un cuerpo muerto (que atrae perversamente) en el relato de Rodolfo Walsh. Más allá de una visión “otra” de Néstor Perlongher, diversas formas de aprehender el cadáver de Evita se encuentran en el libro de Alicia Borinsky, *Mina cruel* (1989); en un capítulo de *Historia argentina* (1991) de Rodrigo Fresán; en la novela de José Pablo Feinman, *El cadáver imposible* (1992); en la de Abel Posse, *La pasión según Eva* (1994); en la de Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita* (1995), de Alicia Dujovne, *Eva Perón: la biografía* (1996) y de Liliana Bellone, *Eva Perón alumna de Nervo* (2010) hasta llegar a la novela de Marta Lucía Nesta, *Teodora y Evita. Dos vidas, un destino* (2019) que se presentó en la feria del libro de Buenos Aires de 2019.

El profesor Loris Zanatta, docente de la Universidad de Bologna, quien escribe *Eva Perón. Una biografía política* (2011), sostiene que:

Con la figura de Evita se abre un fascinante fenómeno social en el que la legitimidad popular choca con la institución democrática. La modernización social en Eva se acompañó por un primitivismo político que era impermeable al pluralismo. Su peronismo fue una especie de religión secular con sus dogmas y sus devotos que enredó el mismo tradicional corporativismo de Perón. Este ‘puente’ religioso sería el anuncio de futuras tragedias¹.

Aún en la actualidad, el mito se mantiene vital como lo demuestran los homenajes que se van proponiendo; el 19 de febrero de 2019, el vicepresidente de la Cámara de Diputados y presidente del Partido Justicialista de la Nación, José Luis Gioja, presentó un proyecto de ley en ocasión de los 100 años de su nacimiento, donde se pretende declarar el 7 de mayo –fecha de nacimiento de Eva Duarte– “*Día Nacional de la Justicia Social*”. Asimismo, el año 2019 fue declarado por parte de la Legislación de Buenos Aires “*Año del Centenario del*

1 La versión original en italiano es la siguiente «La figura di Evita schiude un affascinante fenomeno sociale nel quale la legittimità popolare si scontra con l'istituzionalità democratica. La modernizzazione sociale fu accompagnata in Eva da una specie di primitivismo politico impermeabile al pluralismo. Il peronismo di Evita fu una specie di religione secolare, con i suoi dogmi ed i suoi devoti che aggrovigliò lo stesso corporativismo tradizionale di Perón. Questo ‘ponte’ religioso sarebbe l'annuncio di future tragedie» (Zanatta, 2009: 23).

nacimiento de Eva Duarte de Perón” y el Consejo Municipal de Rosario propuso el año 2019 como “*Año del Centenario del Nacimiento de Eva Perón, jefa espiritual de la Nación*”.

Un juicio determinante del fenómeno “Evita” es imposible, sin embargo, es interesante señalar la actualidad del tema que sigue provocando todavía hoy fuertes enfrentamientos y que en aquel entonces logró despertar por primera vez la conciencia de clase entre los más pobres (*cfr.* Altamirano: 2011).

La mitificación del personaje por la literatura, o más bien, lo contrario, el principio de des-mitificación, puesto que varios de los textos pueden ser vistos como la tentativa de distanciarse «de la veneración fetichista», empieza precisamente con el relato de Onetti. Inmediatamente aparecen otros, entre los cuales «El simulacro» (1960) de Borges que se asocia semánticamente con «El chasco» de Silvina Ocampo (1970) puesto que ambos ponen en escena el funeral de una señora rubia de un pueblo del interior como una gran farsa; «La señora muerta» (1963) de David Viñas, texto que minimiza la solemnidad de la escena mortuoria donde la gente hace la cola durante muchas horas para poder ver el cuerpo de la difunta; «Esa mujer» (1965) de Rodolfo Walsh, que elabora un relato policial, cuyo título tiene un significado especial que se explica con la frase final del uno de los protagonistas donde “esa” remite a la “única”, a la deseada por todos (Mancini, 2008), sin olvidar los dos poemas de Néstor Perlongher, «El cadáver» (1980) y «El cadáver de la nación» (1989). Otros títulos son «Eva Perón» (1970) de Copi, «La cola» (1982) de Fogwill junto con las citadas novelas de Tomás Eloy Martínez y de Abel Posse. Por último, quiero recordar el cuento de Rodrigo Fresán «El único privilegiado» (1991, 1993) que se publicó también en italiano el 28 de diciembre de 2018 con el título «Il grande bugiardo» en un número especial de *Internazionale* dedicado a la narrativa argentina contemporánea, relato, una vez más, dedicado al cuerpo muerto de Evita.

Se trata de narraciones que en su mayoría insisten en focalizar el cuerpo muerto y ofrecen en su conjunto una sumatoria de puntos de vista que conforman un retrato multifacético de una mujer multifacética: la “trepadora más o menos indecente”, una estrella, una niña frágil e inocente (sus primeros papeles en el cine juegan con ese aspecto), una mujer del pueblo, la Primera Dama, apasionada, dulce y materna. Durante la enfermedad de cáncer que padeció muy joven se resaltó la imagen de luchadora y, en este sentido, se recupera su figura de mártir entregada a su pueblo.

2 «Ella» de Juan Carlos Onetti

En 1953 Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909 – Madrid, 1994) escribe «Ella», un relato corto publicado tardíamente, en 1994, en una reedición de sus *Cuentos completos*. El texto narra la muerte de Eva Perón y la decisión de embalsamar su cadáver². «Ella» inaugura una larga tradición literaria que toma como materia la mitificación e inscripción en la inmortalidad del cuerpo de la mujer más famosa del país; que se convertirá en el mito femenino argentino por excelencia alcanzando dimensión internacional.

Susana Rosano en su ensayo sobre «“Ella” de Juan Carlos Onetti. Necrofilia y ficción» escribe acerca de los recuerdos de Onetti como testigo de la monumental honra fúnebre dedicada a Eva Perón en 1952. Onetti se encontraba en Buenos Aires como corresponsal de la agencia de noticias Reuters y definió la situación como una «necrofilia en masa» (Rosano, 2009: 6).

El relato de Onetti es el primero de un conjunto fecundo de textos de otros autores que trabajan a partir de lo que Rosano define como «la escritura cadavérica» (2009: 6) en torno a las representaciones sobre la muerte de la primera dama de la nación³. Lo curioso es que a pesar de no publicarse en el momento de su creación, el relato anticipa y resume muchos tópicos que volverán a encontrarse en los relatos que se escribirán después, a lo largo de más de cincuenta años. Las obras literarias sobre Eva Perón como las cinematográficas, visuales o teatrales «se han convertido en una de las claves para pensar una buena parte de la literatura argentina en diálogo con la historia cultural del país, sus mitos y sus formaciones culturales» (Saítta, 2008: 3). En efecto, el personaje de Evita se convierte en el objeto de una mitología que genera una desbordante proliferación documental sobre esta mujer, que abarca todos los géneros imaginables y que hace de ella un «artefacto cultural» que a lo largo de los años compite por escribir la inmortalidad de su cuerpo. Se trata de una proliferación iconográfica y textual, que

2 «Su muerte, ocurrida en 1952, sirvió para marcar un hito divisorio entre dos etapas. Cuando media Argentina lloraba por ella, el proyecto de 1946 llegaba a su fin» (Sidicaro, 1996: 42).

3 Mientras el pueblo velaba a Evita en el Ministerio de Trabajo, un equipo de técnicos y de obreros había transformado el segundo piso de la central obrera en un laboratorio para que Ara pudiera completar el embalsamamiento del cuerpo. Después de que lo trajeran a la CGT, las puertas del segundo piso se cerraron al público. Envuelto en el más completo secreto, guardado por efectivos de la Gendarmería Nacional y miembros de la CGT, Ara trabajó durante casi un año y el resultado final fue aprobado por una comisión compuesta por los doctores Finochietto, Cámpora y Mendé. En el mes de julio de 1953, Ara comunicó a la Comisión Nacional del Monumento a Eva Perón que había concluido el embalsamamiento del cuerpo de Evita.

multiplica los sentidos y hace del personaje una mujer que se transforma en muchas personas. Curiosamente es, sobre todo, la literatura la que se ocupa de su cuerpo muerto, mientras que la historia o el cine tratan el conjunto de su existencia.

En el breve cuento de Onetti no se mencionan los nombres de Eva Duarte ni de Juan Domingo Perón, a los que se alude simplemente como «Ella» y «Él», con mayúsculas, esto se relaciona con la prohibición de nombrarlos ya comentada. El relato se centra en los últimos momentos de la agonía de Evita y en las primeras manifestaciones de las multitudes a las que se las describe como «miles y miles de necrófilos murmurantes y enlutados» (s.p.) que se amontonan en las puertas del Ministerio de Trabajo donde serán velados los restos de la mujer y que lograrán finalmente avanzar a la mañana del día siguiente «dos metros cada media hora» y «en grupos de cinco, empujados y golpeados» (s.p.) para verla.

La narración empieza con un juego que tensiona el enfrentamiento de los dos grupos. En primer lugar los ricos que festejan la muerte de la mujer: «cuando Ella murió después de largas semanas de agonía y morfina, de esperanza, anuncios tristes desmentidos con violencia, el barrio norte cerró sus puertas y ventanas, impuso silencio a su alegría festejada con champán» (s.p.) y, más adelante, el pueblo que «provenía de barriadas desconocidas por los habitantes de la Gran Aldea, de villas miseria, de ranchos de lata, de cajones de automóviles, de cuevas, de la tierra misma, ya barro. Ensuciaban la ciudad silenciosos y sin inhibiciones, encendían velas en cuanta concavidad ofrecieran las paredes de la avenida ...» (s.p.). Otra contraposición se establece entre los cinco médicos que acompañan la agonía de la mujer, en el piso superior de la casa presidencial y el otro médico que espera abajo⁴. Ellos son profesionales, devotos de la Iglesia Católica, que se oponen a los deseos de inmortalización del embalsamador que «era un Catalán, embalsamador de profesión conocida y llamado por Él desde hacía un mes para evitar que el cuerpo de la enferma siguiera el destino de toda carne» (s.p.). Se alude así al aragonés Pedro Ara, médico y anatomista, con suficiente experiencia en la inusual tarea de embalsamar cadáveres cuyo único objetivo era cumplir el

4 A este respecto es interesante recordar el libro de Nelson Castro, *Los últimos días de Eva. Historia de un engaño*, que relata de los muchos silencios que rodearon la enfermedad de la primera dama argentina.

mandato de Perón. Ara trabajaba en la embajada española en Buenos Aires como adjunto cultural⁵.

A través de esta contraposición se ironiza sobre la tensión entre la práctica momificadora y las leyes de la Iglesia Católica, que solo considera la inmortalidad del alma y por consiguiente admite para el cuerpo un destino de putrefacción. Precisamente en este punto de la pudrición que se espera del cuerpo, se señala el tópico del mal olor que también comparten los simpatizantes y los detractores del peronismo. Los primeros, gente pobre que espera para ver el cadáver, ofrecen «el mal olor de las gastadas ropas de luto improvisado» (s.p.) y los segundos, integrantes del barrio norte que festejan con champán su alegría, todavía guardan «el olor a bosta» en una irónica alusión a la procedencia pecuaria de la oligarquía ganadera. Sin embargo, todos coincidían en afirmar la belleza de la muerta puesto que «Ella había sido infinitamente más hermosa que las gordas señoras, sus esposas [de la oligarquía]» (s.p.). El mismo elemento del deterioro y la putrefacción vuelve al final del relato cuando la multitud popular advierte que «tiene la frente verde. Cierran para pintarla» (s.p.).

Otro elemento que es interesante relevar es la feminización de la multitud, largas colas en el desfile que en su callada obstinación deben soportar todo tipo de humillaciones puesto que «los golpes preferidos por los milicos eran los rodillazos buscando los ovarios, santo remedio para la histeria» (s.p.). De esta forma el cuerpo social se confunde con el cuerpo de la mujer, a través de la percepción del desborde en ambos, simbolizado por la histeria, estableciendo una síntesis entre lo político y lo sexual, unidos por el desprecio hacia lo

5 «Ara ha muerto y según su propia voluntad, ha salido a la luz lo que él vivió con el cuerpo de la rubia argentina durante 40 meses y lo que posteriormente acació en Madrid, el sábado 4 de septiembre de 1971, durante la ceremonia de reconocimiento de la momia preparada por él 16 años atrás. Durante el destapamiento del féretro estuvieron presentes Perón, su esposa Isabel Martínez, Antonio López Rega, hombre de confianza del general y el embalsamador. [...] La verdad era que, en un solitario lugar del segundo piso de la Unión General de Trabajadores en Buenos Aires, el doctor Ara, con su personal técnico, trabajaba en secar y endurecer el cuerpo, conservando intactas sus características. El experto terminó su obra cuando el dueño, Perón, había caído del poder y entonces su solitario trabajo fue comprobado por investigadores del presidente Aramburu. Comenzaron las pruebas histológicas, radiografías, análisis y, en última instancia, la certificación de que aquel cuerpo de expresión dulce y serena que conservaba absolutamente todos sus órganos y que no había sido sometido a desgarres ni incisiones, era el de María Eva Duarte de Perón. El profesor Nerio Rojas hizo un pequeño corte en la oreja derecha del cadáver para el estudio histológico. También le seccionaron parte de un dedo para comprobar las huellas digitales», explica Ara en su obra póstuma. Este había decidido, y lo cumplió, no hablar a nadie del paréntesis de su vida durante 40 meses. El libro que escribió, titulado *El Caso Eva Perón*, acaba de salir al público en España, después que su autor murió en Buenos Aires en 1973 (Villalba, 2017: s.p.).

femenino. En este sentido, Rosano escribe: «Eva, al igual que las masas populares, estaría cerca de la irracionalidad de la barbarie» (s.p.). Asimismo, la descripción del historiador Tullio Alperin Donghi es similar:

De nuevo una muchedumbre, ahora silenciosamente paciente, invade el centro de Buenos Aires; espera a lo largo de horas el momento en que podrá contemplar, bajo cristal y envuelta en los reflejos violáceos de una sabia iluminación, a la que fue a la vez Dama de la Esperanza y la Abanderada de los trabajadores, personificación del Nuevo Estado por primera vez benévolo a las capas populares, pero a la vez de esas capas mismas, del rencor acumulado en su largo silencio por un pueblo acaso demasiado manso. (Sidicaro 1996: 48)

En la obra se pueden rastrear todos los tópicos que a lo largo de unos sesenta años escritores y artistas han desarrollado en sus creaciones, especialmente la puesta en escena de un cadáver joven y bello. Lo que en este relato se vislumbra es la belleza y el deseo de los enemigos que la consideraron mucho más hermosa que sus mujeres junto con la veneración de las masas de los desposeídos que vieron en ella la protectora entre diosa y santa.

Este elemento vuelve y se reafirma en otros escritores como Walsh y Fresán en sus respectivos relatos «Esa mujer» (1966) y «El único privilegiado» (1991) donde se narra el deseo de un hermoso y joven cuerpo muerto.

3 «Esa mujer» de Rodolfo Walsh

Los oficios terrestres es una compilación de seis textos publicados en 1965, encabezado por «Esa Mujer», donde el autor, Rodolfo Walsh (Lamarque, 1927 – Buenos Aires, 1977), mezcla el policial, lo histórico en versión literaria y el periodismo, elementos que consigue sintetizar en este cuento, considerado uno de los más importantes de la historia literaria argentina del siglo XX. Como en todos sus trabajos, Walsh se muestra aquí obsesionado por la estética y la precisión de las palabras. A este respecto declaró que: «Comencé a escribir “Esa mujer” en 1961, lo terminé en 1964, pero no tardé tres años, sino dos días: un día de 1961, un día de 1964» (Güichal, 2004: 27). «Esa mujer» presenta la deuda con el reconocido texto anterior del autor *Operación Masacre* (1957), el largo reportaje que se lee como una novela y que supone el hito fundacional del periodismo narrativo o de la *no-ficción* como lo llamó Ana María Amar Sánchez (1990) en Latinoamérica, años antes de que Truman Capote publicara *A sangre fría* (1965) e inaugurara lo que se conoce como *New Journalism*.

El tema del relato se concentra en la búsqueda del cadáver de Evita Perón por parte de un periodista (el texto da a entender que se trataría del propio Walsh) y de su encuentro con un coronel, el supuesto coronel Moori-Koenig, que sabe dónde está escondido y remite a la larga historia de las peripecias que este cuerpo embalsamado sufrió a lo largo de años⁶. Se narra el diálogo entre estos dos hombres antagonistas y adversarios ideológicamente, que se sientan a la misma mesa en el ámbito cerrado del escritorio del coronel uno de ellos. El periodista/narrador adelanta enseguida su propósito «yo busco a una muerta, un lugar en el mapa» (s.p.). Los datos diseminados dan verosimilitud a la entrevista que tiene lugar en el relato. El diálogo continúa, cada vez más seco y escueto, es una conversación extraña en la que nunca se nombra el objeto

6 El cuerpo embalsamado de Eva Duarte se convirtió en un problema para el gobierno y probablemente por razones religiosas el gobierno militar no quiso deshacerse de él. La solución que adoptó fue enterrarlo secretamente. El 23 de noviembre comenzó el operativo dirigido por el teniente coronel Carlos Eugenio Moori Koenig, jefe del Servicio de Informaciones del Ejército. «A una señal mía», relata Ara, «dos obreros se acercaron para ayudarme. Uno de ellos, sin descubrirla, la levantó tomándola con su túnica por los tobillos; entre el otro y yo la levantamos por los hombros. Y así transportamos su delgado cuerpo, lentamente, con sumo cuidado, de la plataforma al fondo del ataúd, sin desordenar su peinado ni su vestido, quedando bien patente sobre él la cruz de su rosario» (Ara, 1974: 56). Eran las dos de la madrugada y a pesar de la insistencia de Ara, el ataúd no fue soldado esa noche ni al día siguiente como prometió Moori Koenig, ni nunca. El teniente coronel no se puso más en contacto con Ara y se le prohibió la entrada a la CGT. Unas semanas más tarde una voz misteriosa le anunció por teléfono: —Profesor: ya se la llevaron (Navarro, 1994: 277-289). [...] La restitución del cuerpo de Evita ya formaba parte en este período de la estrategia política del peronismo. Pero el surgimiento de Montoneros y de otras “formaciones especiales”, nombre que le dio el peronismo a sus grupos guerrilleros, marcó también la aparición de otro nuevo mito de Evita. Se entronca con la Evita combativa y militante que había predominado en los sectores gremiales del peronismo durante La Resistencia, pero ahora se extiende a sectores de clase media. Con el trasfondo de luchas populares como la del Cordobazo, se va forjando poco a poco el mito de Evita militante, la mujer que ha nacido para la Revolución, la enemiga de la oligarquía, que no se deja doblegar ante nada. Se rescatan así sus frases más combativas, las de sus últimos discursos, en los que pide al pueblo que cuide a Perón, que lo defienda de sus enemigos, que luche por él y por su causa, y se convierten en consignas que se adecuan a la estrategia del peronismo para obtener el retorno de Perón a la Argentina y volver al poder. Esta nueva Evita, apasionada y revolucionaria, no desplaza el mito de la Evita Santa, sino que coexiste con él. Cabe señalar solamente que poco tiempo después de asumir la Presidencia, el teniente general Alejandro Agustín Lanusse se mostró dispuesto a cerrar el ciclo iniciado en setiembre de 1955 permitiendo que el peronismo se reintegrara a la vida política del país y tomara parte en las elecciones presidenciales anunciadas para 1973. El 4 de setiembre de 1971, su embajador en Madrid entregó a Perón el cuerpo de Evita (Navarro, 1994: 279). El 17 noviembre de 1974, fue traído finalmente de vuelta a la Argentina y en 1976, el nuevo gobierno militar entregó el cuerpo de Evita a su familia, que finalmente lo enterró en el cementerio de La Recoleta (Navarro, 1994: 280).

central del interés de los dos: el cadáver de la mujer más importante del país. El estilo del relato cambia cuando el periodista intuye que es posible reunirse con el objeto de su búsqueda: «Si la encuentro frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra» (s.p.). A este propósito Marcelo Méndez señala que «el texto sugiere una imantación que parece formar parte del potencial mítico. Presenta un tono ‘medio’, desde el que se eleva ante una hipotética aproximación del mito y desde el que desciende cuando el mito parece alejarse» (Méndez, 2008: 33). Cambios que ponen en evidencia la ausencia del nombre y, al mismo tiempo, alimentan el mito.

El enfrentamiento continúa con la ocasional presencia de la mujer del coronel, muda y sometida, que narrativamente tendría como función marcar un contraste que refuerza la potencia de la figura femenina ausente.

El mito se subraya cuando se alude a la creencia popular acerca del poder de Evita para castigar a quienes habían saqueado su cadáver. El coronel relativiza esta opinión y el periodista la sostiene. La conversación continúa a través de las quejas del militar por las amenazas recibidas y por el atentado con una bomba que había estallado en el palier de la vivienda del coronel. Es en este punto en el que el odio hacia el pueblo se desencadena mediante un antiperonismo elemental donde el coronel se considera víctima de «esos roñosos (que) no saben lo que yo hice por ellos» y que además «no es que me importe quedar bien con esos roñosos, pero sí ante la historia» (s.p.). La fuerza discursiva del militar va decayendo hasta ser un grito descarnado que exalta el vigor de la figura de Evita en tanto mito: «Esa mujer ... estaba desnuda en el ataúd y parecía una virgen [...] ya le dije que esa mujer estaba desnuda. Una diosa y desnuda y muerta [...] uno se desmayó. Lo desperté a bofetadas. Le dije: maricón. ¿esto es lo que hacés cuando tenés que enterrar a tu reina? Acordate de san Pedro que se durmió cuando lo mataban a Cristo» (s.p.), para concluir en un crescendo: «¡Está parada! La enteré parada como Facundo porque era un macho» (s.p.). La cadena de términos –virgen, diosa, reina y macho– remiten a una valorización positiva –el macho era Perón– que valora y reafirma el potencial del mito poniéndolo de manifiesto. Es acertada la elección del narrador de otorgar a un coronel furioso antiperonista la posibilidad de expresar su embelesamiento por esa mujer muerta.

Al final del relato el tenor del enfrentamiento de los antagonistas se deteriora. El coronel que ha acompañado la conversación con varios vasos de whisky,

oscila entre la exultación de poseer el cuerpo y la culpa del lugar que la Historia le tiene reservado. El vigor con el que bebe al principio se transforma: «bebe con ira, con tristeza, con miedo, con remordimiento» (s.p.), rompiendo la simetría de dos hombres enfrentados para restablecer la asimetría de relación de poder entre un representante de la revolución liberadora y un representante del peronismo proscripto que subyace en el texto.

Las palabras del coronel que cierran el texto son determinantes: «Es mía, dice simplemente. Esa mujer es mía» (s.p.). Es la afirmación final de un militar borracho frente a un periodista derrotado que, una vez más, despliega el potencial de Eva Perón.

La relación de la narración de «Esa mujer» con el libro *Operación Masacre* se debe al hecho de que, como escribe el autor en la «Nota» que lo precede, «la conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera» (Walsh, 1965: s.p.) y remite a la frontera siempre ambigua entre escritura periodística y narración de ficción donde se ubican algunas de las obras de Walsh. Como señala Marcelo Méndez, Walsh aprovecha al máximo el hecho de destacar los aspectos reales del texto y trabajarlos literariamente (Méndez, 2008: 32). También aquí es importante remarcar lo no dicho, la elipsis, que en este caso constituye el elemento formal determinante porque lo que se omite es precisamente el nombre de la protagonista: Evita. A través de esta estrategia se subraya el carácter mítico del personaje que se transforma en el eje central de la narración.

4 «El único privilegiado» de Rodrigo Fresán

Tampoco en el relato de Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), «El único privilegiado» (1991), aparece el nombre de Eva Perón y se pueden encontrar coincidencias con el texto de Walsh, según declara el mismo autor en «El cuento por su autor», un artículo publicado el 27 de febrero 2011 en la revista *Página/12*:

Lo primero que se me ocurrió –suele ocurrirme– fue el título. A continuación, el epígrafe de Joseph Conrad. Y las ganas de terminar invocando el *In the Mood* de Glenn Miller. Después, enseguida, la soberbia entre audaz e irresponsable de componer una variación sobre el aria de uno de los cuentos legendarios de nuestra literatura: «Esa mujer», de Rodolfo Walsh. Lo que siempre admiré de ese relato –además de su ritmo seco y su atmósfera casi sobrenatural que evoca a «La pata de mono»,

de W. W. Jacobs— es lo que allí consigue Walsh. La hazaña de primero plantar uno de esos cuentos de fantasmas sin fantasma de Henry James en el que alguien le cuenta algo a alguien para después hacerlo hablar en el idioma del mejor Ernest Hemingway. «Esa mujer» sigue funcionando igual de bien que el primer día. Es uno de esos textos que no va a desaparecer nunca. (Fresán, 2011b: s.p.)

«El único privilegiado» es uno de los textos que tras la desaparición de la última dictadura evoca la figura de Evita y que se escribe en un momento histórico distinto con respecto a los escritos presentados en la primera parte de esta lectura. En el relato, un conocido mentiroso cuenta al narrador cómo en su adolescencia tuvo, sin saberlo, la ocasión de acostarse —por error, pues lo creía el cuerpo de su amada Mónica, la hija natural del padre, “dama de compañía del joven”— con el cadáver embalsamado de “la abanderada de los pobres”, cuerpo que su padre —un militar que remite al que se encuentra en el relato de Walsh, posiblemente el mismo Moorikoenig— ha guardado en su casa durante un tiempo. Según Sylvia Saitta se trata de la «primera representación del cadáver inerte [...] donde el cuerpo de Eva sirve de iniciación sexual a un adolescente de clase alta (en franca oposición al cuerpo de Evita en la orgía de los lúmpenes (del cuento de Perlongher)» (Saitta, 2002: 10). Como señala Fresán:

«El único privilegiado» —que empecé y terminé a lo largo de una tarde de sábado, de ahí que lo escoja para estas páginas de lectura veloz y pasajera— acabó en mi primer libro, *Historia argentina*, 1991, y ahí sigue yaciendo y descansando más o menos en paz. En alguna parte, bajo mármol y acero y tierra, *underground*, el polimorfo y perverso y multifuncional cadáver de esta hembra que aquí pone el cuerpo vuelve y es millones y sigue dando de qué hablar y de qué escribir. No fui el primero y, seguro, no soy ni seré el último en oír el atronador silencio de su voz. (Fresán, 2011b: s.p.)

A la Evita que se narra en los años setenta se opone la verdadera momificación del personaje en los años noventa. La literatura capta muy tempranamente que los tiempos del peronismo menemista no necesitan de ‘cadáveres de la Nación’ que se mantengan vivos. La representación del cadáver inerte que aparece en «El único privilegiado» (1991), de Fresán, relata sobre el cuerpo muerto de Eva Perón que sirve de objeto sexual para la clase alta en total contraposición al cuerpo vivo de Evita que fue el ídolo de las clases populares.

5 Conclusiones

Con respecto a los textos considerados, es interesante señalar la preeminencia de lo no dicho a través del recurso a la elipsis, estrategia formal determinante para la construcción de este mito que remite a la consabida afirmación de Barthes quien señala que «la literatura comienza [...] ante lo innombrable» (Barthes, 1957: 34).

Todas estas obras presentan distintas maneras de enfocar la representación del cadáver de la primera dama del peronismo en sintonía con el cuento de Onetti. Motivos diversos como la descomposición, el tópico del mal olor, la impostura del cuerpo embalsamado por parte del mandatario, el entrelazamiento entre lo político y lo sexual en la escena del velorio y la imagen de Eva como una diosa, pero también como un siniestro cadáver, son elementos que participan de la construcción del mito cuya potencia se sostiene.

La pregunta que surge al estudiar estos textos es la del motivo de esta recurrencia a la figura de Eva Perón y a sus representaciones literarias, teatrales, cinematográficas, visuales, etc. Naturalmente no hay una sola respuesta, se pueden proponer solo algunas hipótesis. La primera es que hay que destacar que se trata de escritores argentinos o rioplatenses como Onetti y que esta elección tiene mucho que ver con la historia política y cultural del país. Se puede añadir que, además de ser el cadáver fetiche de la literatura nacional, resulta interesante estudiar los elementos que demuestran que el producto final “Evita” es una suma de estrategias de representación que tienen una finalidad política. Más relacionado con lo literario, hay que resaltar que los cambios en los paradigmas teóricos y críticos encuentran en las representaciones de esta mujer un corpus denso como para abordar nuevas problemáticas relacionadas con las cuestiones vinculadas al género, a la identidad política, y a los estudios sobre el cuerpo.

Finalmente y volviendo al primer relato presentado, «Ella» de Juan Carlos Onetti donde se lee: «Según la pequeña historia, tantas veces más próxima a la verdad que las escritas y publicadas con H mayúscula ...» (s.p.) una vez más hay que resaltar como el relato de la literatura logra comunicar las verdades que el dato de la Historia no alcanza.

Bibliografía

- Altamirano, C. (2011): *Peronismo y cultura de izquierda*. Buenos Aires: Siglo XXI eds.
- Amar Sánchez, A. M. (1990): «La ficción del testimonio». *Revista Iberoamericana*, 56/151, 447-461.
- Ara, P. (1974): *El caso Eva Perón (apuntes para la historia)*. Madrid: CVS Ediciones.
- Avellaneda, A. (2002): «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura». En: M. Navarro (comp.): *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 101-141.
- Barthes, R. (1957) : «La Littérature selon Minou Drouet». En: *Mythologies*. Paris: Seuil, 134-151.
- Castro, N. (2008): *Los últimos días de Eva. Historia de un engaño*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fresán, R. (1991): «El único privilegiado». En: *Historia argentina*. Barcelona: Anagrama, 43-51.
- Fresán, R. (1993): *Historia argentina*. Buenos Aires: Anagrama.
- Fresán, R. (2011a): «El único privilegiado». *Página/12*, 27 de febrero: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-163137-2011-02-27.html> (10-11-2019).
- Fresán, R. (2011b): «El cuento por su autor». *Página/12*, 27 de febrero: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/23-52251-2011-02-27.html> (10-05-2020).
- Fresán, R. (2018): «Il grande bugiardo». *Internazionale*, 28 de diciembre, 28-31.
- Güichal, C. (2004): *Viaje a la escritura*. Bahía Blanca: EDIUNS: books.google.com.pr/books?id=GCJbwKipkYC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false (28-04-2019).
- Mancini, A. (2008): «Silvina Ocampo: “El chasco”, la inquietud y la historia». En: S. Saítta (comp.): *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 13-18.
- Méndez, M. (2008): «La dama desaparece: apuntes sobre la representación de Eva Perón en “Esa mujer” de Rodolfo Walsh» En: S. Saítta (comp.): *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 31-36.

- Navarro, M. (1994): *Evita*. Buenos Aires: Planeta.
- Néspolo, J. (2015): *Episodios de cacería*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Nesta, M. (2019): *Teodora y Evita. Dos vidas, un destino*. Buenos Aires: Editorial Vuelta a casa, Instituto Federal de Historia argentina e iberoamericana Coronel del Pueblo Manuel Dorrego.
- Onetti, J. C. (1994): «Ella». En: *Cuentos Completos (1933-1993)*. Madrid: Alfaguara.
- Onetti, J. C. «Ella»: <https://www.literatura.us/onetti/ella.html> (28-04-2019).
- Rosano, S. (2009): «“Ella” de Juan Carlos Onetti. Necrofilia y ficción». *Kipus: revista andina de letras*. 26, 5-17.
- Sáitta, S. (2002): «Eva Perón: De actriz a personaje literario». *La Nación*, 17 de julio, 14-17.
- Sáitta, S. (2008): «Introducción». En: S. Sáitta (comp.): *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 3-6.
- Sidicaro, R. (1996): *Los nombres del poder. Juan Domingo Perón. La paz y la guerra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Walsh, R. (1965): *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Walsh, R. (1965): «Esa Mujer»: <http://www.fadu.uba.ar/post/412-171-esa-mujer-rodolfo-walsh> (10-02-2020).
- Villalba, I. (2017): «El hombre que embalsamó a “Evita” Perón»: <https://it.scribd.com/document/437061161/El-hombre-que-embalsamo-a-Eva-Peron> (10-02-2020).
- Zanatta, L. (2009): *Eva Perón. Una biografía política*. Cosenza: Rubbettino.
- Zanatta, L. (2011): *Eva Perón. Una biografía política*. Trad. C. Catroppi. Buenos Aires: Sudamericana.

Between history and fiction: Evita, the story of a woman's body

Keywords: history, narration, rewrites, Onetti, Evita

The story of Eva Duarte de Perón (1919-1952) has inspired popular imagination round the world and has been the subject of numerous creations and recreations in literature, film and music; it has kindled love and provoked hate. On the occasion of the recent centenary of the birth of Eva Perón in 2019, we propose to study some stories written over the past sixty years on the subject of the body of Argentina's most famous woman. Taking as the starting point Juan Carlos Onetti's "Ella", the first such story which was written in 1953 and published in 1994 and which narrates the death of Eva Perón and the decision to embalm her body, the article studies Rodolfo Walsh's "Esa mujer" (1965) and Rodrigo Fresán's "The Only Privileged One" (1991). Onetti's story inaugurates a long literary tradition, which takes as its subject the mythification and immortalisation of the body of this Argentine female legend, and also anticipates a series of recurring motifs in the later treatments of the subject.

Zgodba o trupu neke ženske med zgodovino in fikcijo: Evita

Ključne besede: zgodovina, pripoved, predelave, Onetti, Evita

Zgodba Eve Perón (1919–1952) je zbudila ljudsko domišljijo po vsem svetu ter je bila predmet stvaritev in poustvaritev v književnosti, filmu in glasbi. Sprožala je ljubezen in sovraštvo. Ob nedavni stoletnici rojstva Eve Duarte Perón prispevek izpostavlja nekaj zgodb, ki so bile napisane v zadnjih šestdesetih letih o trupu najslavnejše ženske v Argentini. Izhodišče analize je zgodba »Ella« [Ona] Juana Carlosa Onettija, ki je bila napisana leta 1953 in objavljena 1994 ter pripoveduje o smrti Eve Perón in odločitvi, da je treba njeno truplo balzimirati, »Esa Mujer« [Tista ženska] (1965) Rodolfa Walsha in »El único privilegiado« [Edini privilegiranec] (1991) Rodriga Fresána. Onettijeva zgodba odpira dolgo literarno tradicijo, ki jemlje za snov mitifikacijo argentinskega ženskega telesa *par excellence* in njegov vpis v nesmrtnost ter anticipira niz motivov, ki se ponovno znajdejo v različnih poznejših različicah.

Vladimir Karanović

DOI: 10.4312/vh.28.1.53-70

Universidad de Belgrado



La marginalidad social como materia novelable: modos de prostitución en tres novelas galdosianas

Palabras clave: Benito Pérez Galdós, novela realista española, prostitución, marginalidad social, imagen de la mujer

1 Introducción

El tema de la conducta social o sexual desviada es inmanente a la novelística de Benito Pérez Galdós (1843-1920), uno de los escritores más conocidos y fructíferos del realismo español, cuyas novelas de los años 80 y 90 del siglo XIX revelan una palpitante polémica sobre los sugerentes mecanismos de control y medios de corrección de los elementos socialmente indeseables e inaceptables de la conducta femenina.

Michel Foucault en su obra *Vigilar y castigar* (1975) desarrolla los conceptos de la vigilancia y el panoptismo, partiendo de la historia de las enfermedades en las sociedades europeas y la organización rígida durante las temporadas críticas. La peste, como forma real o imaginada, p.ej., simboliza el caos o desorden y dispone de un correlato médico y político: la disciplina obligatoria. Así que detrás de los dispositivos disciplinarios encontramos una «obsesión por los “contagios”, de la peste, de las revueltas, de los crímenes, de la vagancia, de las deserciones, de los individuos que aparecen y desaparecen, viven y mueren en el desorden» (Foucault, 2018: 230). De ahí la necesidad de aislar, vigilar y corregir a las personas que muestran los elementos de un comportamiento «inaceptable» y socialmente «inadecuado». Este modelo se utiliza tanto en las sociedades burguesas del siglo XIX como en las sociedades modernas, aunque en estas últimas de una forma más moderada y adaptada. Una vigilancia permanente y total sirve para corregir al individuo, consciente de su estatus

de vigilado y objeto del posible castigo si no obedece las normas establecidas. Para Foucault, destaca Gary Gutting (2005: 84), la construcción arquitectónica ideal para este proceso es el *Panóptico* de Jeremy Bentham, el esbozo de una prisión con celdas individuales en forma circular que impiden el contacto de los encarcelados, y con una torre en el centro para los vigilantes como el punto que posibilita la perfecta visibilidad de cada celda particular. El proceso de vigilancia es latente pero el efecto del control y manejo de la conducta permanecen en la consciencia de los prisioneros como un mecanismo que garantiza el funcionamiento automático del poder.

En su texto *Historia de la sexualidad*, 1. *La voluntad de saber* (1976) Foucault (2016: 4) estudia, entre otros asuntos, el papel de la sexualidad y sus funciones en la sociedad burguesa del siglo XIX, destacando algunos postulados muy indicativos. Se trata de una sociedad represiva, rígida, bien organizada según la ideología burguesa y el principio capitalista de utilidad y aplicabilidad. La mujer y su papel sexual suelen mostrar una tendencia constante y exclusiva, dirigida a la procreación, mientras que lo que salga del marco procreativo o esté transfigurado por él ya no tiene su sitio ni ley, resulta expulsado, negado o reducido al silencio. Sin embargo, en las sociedades burguesas se dejan algunos espacios a las sexualidades ilegítimas, aunque con fines opuestos al contexto positivo, o productivo, dejándolas a los circuitos simplemente negativos, o de la ganancia. De ahí que el burdel y el manicomio serán espacios de tolerancia. La sociedad moderna desde el siglo XIX hasta la actualidad, testimonia Foucault (2016: 47):

ha intentado reducir la sexualidad a la de la pareja, pareja heterosexual y, en lo posible, legítima. También se podría decir que si bien no los inventó, al menos aprovechó cuidadosamente e hizo proliferar los grupos con elementos múltiples y sexualidad circulante: una distribución de puntos de poder, jerarquizados o enfrentados; de los placeres «perseguidos», es decir, a la vez deseados y hostigados; de las sexualidades acotadas, toleradas o alentadas; de las proximidades que se dan como procedimientos de vigilancia y que funcionan como mecanismos de intensificación; de los contactos inductores.

Esta descripción foucaultiana lleva a la conclusión de que la sociedad decimonónica era una sociedad de perversión notoria y patente a pesar de su puritanismo. Parte constituyente del sistema perverso es una red de poder, y el crecimiento de los comportamientos perversos es producto de una interferencia del

poder sobre el cuerpo y sus placeres (Foucault, 2016: 49). Además, Foucault intenta demostrar que estos discursos generados por los agentes del control social —educadores, médicos, políticos— no se dirigen hacia la actividad heterosexual dentro del matrimonio, sino hacia otros comportamientos sexuales entre niños, criminales, prostitutas, libertinos, dementes, etc. Cualquier tipo de desviación de la norma social de la relación matrimonial y monogámica se cualifica como un acto de patología o perversión sexual. Consecuentemente, la actividad sexual ilegítima ya no solo puede provocar una enfermedad social, sino que ella misma es la enfermedad (Aldaraca, 1992: 76-77).

En este análisis nos centramos en tres novelas galdosianas, *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y *Nazarín* (1895), en las que la prostitución aparece no solo en varias formas y grados, sino en conformidad con diferentes filosofías y puntos de vista ideológicos.

2 La mujer española del siglo XIX: el ángel del hogar vs. la prostituta

Las transformaciones sociales que se experimentan durante el siglo XIX en toda Europa llegan a España con retraso y se implementan parcialmente y con selectividad. Carmen Servén Díez *et al.* (2007: 17-18) destacan que en este periodo predomina un punto de vista específico en cuanto a la condición de la mujer, apoyado por la tradición, la literatura religiosa y los manuales de conducta. Así a la mujer pertenece exclusivamente el papel del «ángel del hogar», una mujer dulce y sacrificada, sin deseos ni opiniones personales, privada de todos los derechos esenciales, apartada de la vida pública y de los mecanismos de la decisión colectiva. Además, es un ser colocado por la jurisdicción vigente bajo la tutela de varones —padre, hermano o marido—. Aumentó el número de las mujeres dedicadas exclusivamente a las labores domésticas. La mujer burguesa tenía que ser una esposa gentil, bondadosa, amable, perfecta madre, siendo la subordinación al marido uno de los elementos fundamentales de la relación conyugal (De Vega, 2007: 66).

Los demás módulos de la conducta femenina también están presentes en la sociedad decimonónica. Aunque representa uno de los oficios más antiguos de la humanidad, la prostitución crecía junto con el desarrollo de las ciudades industriales de la Europa del siglo XIX. Según las palabras de Eulalia de Vega (2007: 58), «[l]a prostitución dominaba en aquellas ciudades europeas marcadas por la revolución industrial [y] se reclutaban entre las jóvenes obreras que

no podían resistir la miseria de sus salarios». Los burdeles del ambiente urbano se encontraban en los barrios aislados, sin mucho contacto con el centro y el espacio público. Disfrutaban de algún grado de control de las autoridades médicas e higiénicas y de las fuerzas del orden. El burdel también actúa como un espacio urbano específico:

un paréntesis salvífico de la rigidez impuesta por la urbanidad y, al actuar solamente en fragmentos de tiempo fugaces y contando con la invisibilidad [...], se configura como un espacio de libertad para el sexo masculino: el lugar donde se compensa la realidad plana y cansina, monótona, de su sexualidad reproductora conyugal. (Uría, 2008: 341-342)

Durante el mismo periodo la prostitución en España se percibe como una amenaza para la sanidad pública. De ahí que las prostitutas en los discursos polémicos de la época se reducen a símbolos de la suciedad y la descomposición orgánica, la pérdida de la fertilidad y la función reproductiva femenina. Siendo su oficio potencialmente peligroso y moralmente problemático, la prostituta es un ser desviado y anormal, cuya actividad debe ser permanentemente vigilada, controlada y dirigida mediante un abanico de estrategias disciplinarias (Fuentes Peris, 2003: 27).

Jo Labanyi (2011: 119) destaca que la prostitución y el adulterio, como dos actos simbólicos que llevan a la mujer fuera del hogar y de la esfera doméstica a la pública, son tema de varias novelas galdosianas, especialmente durante los años 80 y 90 del siglo XIX. Precisamente en este periodo el arte novelesco del realista canario alcanza su madurez y sus narraciones logran el grado de plenitud, cuando durante quince años va a escribir más de diez novelas sobre la sociedad española de entonces, entre las cuales destacan los títulos elegidos para el *corpus* analítico del presente artículo.

3 La prostituta Isidora: un objeto de drenaje y medio para guardar el orden social

La desheredada (1881) es la primera novela naturalista de la literatura española y una de las más representativas del grupo de las «novelas de la vida contemporánea» galdosianas. La protagonista Isidora Rufete es una muchacha que vive en un ambiente humilde y cree poseer documentos que la acreditan como hija ilegítima de la marquesa de Aransis. Después del rechazo de la presunta abuela, Isidora sufre mucho y poco a poco es arrastrada a la perdición. Después de

afrontar problemas económicos, tener relaciones con varios hombres y su encarcelación por falsas acusaciones de haber falsificado un documento, la protagonista acaba totalmente destrozada, y al abandonar a su hijo, se entrega a lo desconocido de las peligrosas y tentativas calles madrileñas, esperando su muerte y su desaparición final.

Isidora se dirige en varias ocasiones al mundo de la marginalidad social, escenas que sirven a Galdós para presentar los estratos sociales más bajos de la capital. Estos episodios muestran elementos cruciales del fondo psicológico e identitario de la protagonista, su ideología del elitismo social y la percepción de su propia existencia. Los fragmentos textuales nos facilitan la percepción de Isidora como una mujer libre, capaz de cuidar de sí misma, portadora de una autonomía urbana de la mujer que no necesita de ayuda masculina para encontrar su camino y enterarse de alguna información necesaria (Muñoz-Muriana, 2017: 79). Diferentes hombres quieren adueñarse del cuerpo y del alma de Isidora e intentan manejar su espacio residencial, movimientos, contactos sociales, etc. Por ejemplo, Alejandro Sánchez Botín quiere enjaularla en un piso lujoso y vigilar sus movimientos para que no pueda entrar en tentación o pecar:

[Botín] [q]uiere que me ponga guapa para él solo. Basta que cualquier persona me mire para que él se enfade, porque cree que con los ojos se le roba algo de lo que tiene por suyo. No quiere que me dé a conocer en la calle, porque no gusta de escándalos, y se asusta de que esto se descubra. Dice que aquí no estamos en París, y que es preciso no chocar, no dar motivo a la murmuración, no faltar a las buenas apariencias sociales. (Pérez Galdós, 2007b: 367)

Botín está casado, pero indudablemente se da cuenta de que su esposa es una mujer santa, católica, y no puede satisfacer su apetito sexual, así que sale a buscar divertimento y satisfacción fuera de casa. Consecuentemente, Isidora cumple la función bien conocida y aceptada en la sociedad burguesa y por los teóricos de la salud pública: un objeto de drenaje para el deseo sexual de Botín, siendo ella paradójicamente la guardadora del matrimonio burgués, ahora depurado de los deseos malvados e inaceptables. Y no solo en este caso, sino en todas las relaciones con Pez, Melchor de Relimpio o Bou, Isidora no desestabiliza el paradigma burgués, sino como una prostituta «latente», «ocasional» y «estilizada» protege a la sociedad burguesa madrileña de las amenazas desestabilizadoras y peligrosas que se relacionan con el excesivo deseo sexual masculino (Miller, 2018: 410).

Al renunciar a su reclamación de un estatus mejor, basado en la herencia, a Isidora le quedan pocas soluciones y está inevitablemente predestinada para el oficio de prostituta, porque de otro modo una mujer de la época no podía ingresar en un espacio público y en el mercado como un «individuo libre». La libertad de ese tipo estaba reservada exclusivamente para los hombres y la única posibilidad que tiene la protagonista es dedicarse al comercio que la comprende a ella como un objeto de consumo (Labanyi, 2011: 137). En la última salida a la calle, la protagonista entra en el mundo de la prostitución con un acto voluntario, concienzudo, tomando el control sobre el placer sexual de los hombres. Como acto de preparación Isidora se mira en el espejo, que se encuentra en su ámbito privado, y esto sirve para demostrar su último paso hacia la transgresión, el paso de lo privado a lo público, y, según las palabras de Sara Muñoz-Muriana (2017: 97), «para escapar de su pasado, el de la heredera, pero también del ángel del hogar deseados por las figuras masculinas que la han construido para su propio deleite como mujer ignorante, doméstica y dócil a ser consumida mediante el matrimonio». Así se origina una nueva identidad social, la de la prostituta anónima, que categóricamente intenta negar las señas de identidad impuestas por la sociedad burguesa. Por eso, el diálogo visual con el espejo, la auto-confirmación de su atractivo físico y el acto de la salida a la calle, con todas las consecuencias del consumo del sexo comercial, representan simbólicamente un acto de liberación final de Isidora, en el polo opuesto a una gama de expectativas para la mujer de la España decimonónica.

Ahora como prostituta, la protagonista transita por las calles madrileñas, aunque sin datos específicos del narrador sobre su ubicación:

Salió, efectivamente, veloz, resuelta, con paso de suicida; y como este cae furioso, aturdido, demente en el abismo que le ha solicitado con atracción invencible, así cayó ella despeñada en el voraginoso laberinto de las calles. La presa fue devorada, y poco después en la superficie social todo estaba tranquilo. (Pérez Galdós, 2007b: 498)

No importan los datos concretos, la ubicación céntrica o periférica, porque es algo irrelevante, y lo que cuenta es el fin: la limitación marginal de la prostitución, donde podrá quedar contenida e invisible. Lo descrito durante el encuentro de Isidora con la calle, ahora en calidad de prostituta, muestra el grado de degeneración del sistema burgués establecido, siendo el acto de prostitución en la sociedad capitalista solo una transacción económica más. También, la prostitución resulta un «mal necesario» para el sistema social de la España de entonces, y:

[1]a conversión en prostituta sería otra alternativa para restaurar el orden social y canalizar un deseo que de otra manera hubiera resultado pernicioso para la sociedad burguesa decimonónica. [...] la prostituta canaliza los desechos (el exceso de deseo masculino) a la periferia para que el centro (el orden burgués y la estructura social del matrimonio) no se contamine. (Muñoz-Muriana, 2017: 103)

El mundo de la prostitución en *La desheredada* es un ingrediente esencial de la sociedad burguesa basada en el exceso consumista. Precisamente al elegir el papel de la amante o la (futura) prostituta para la protagonista de la novela, Pérez Galdós quería destacar el grado de inflexibilidad de la sociedad española decimonónica para asignar a una mujer una posición diferente de los postulados patriarcales ya vigentes (Heneghan, 2015: 36).

4 El panoptismo, el ambiente correctivo y la prostitución instintiva

Una de las novelas más conocidas de la «segunda manera» galdosiana —*Fortunata y Jacinta* (1886-1887)— es sin duda la *summa* de su novelística hasta entonces, actualmente reconocida como una de las cumbres del realismo en lengua castellana (Bravo Castillo, 2010: 866). La novela está dividida en cuatro partes y presenta un extenso y detallado panorama de la vida española entre los años 1869 y 1876. El eje principal de la novela, considera Francisco Caudet (2000: 35), es la crítica de la sociedad española decimonónica y se produce «un inequívoco distanciamiento por parte de Galdós de la burguesía». Poco a poco, independiente de lo esperado, Galdós se identifica con una de las protagonistas —Fortunata—, el símbolo del pueblo español, que al final del siglo XIX empezó a comprender que era necesario distanciarse de la burguesía que lo había instrumentalizado y utilizado para sus fines particulares, y que tenía que actuar de acuerdo con el fin común y sus intereses de clase (Caudet, 2000: 37). Se trata de una novela que describe no un caso particular de adulterio repetitivo, tema tan presente en la novela realista y naturalista, sino toda una red de adulterios. Según las palabras de Biruté Ciplijauskaitė (1994: 324), una de las aportaciones más importantes consiste en el hecho de introducir como protagonista (adúltera) a una mujer del pueblo, que no presenta fachada alguna, no finge, no tiene un potencial de artificialidad, sino que quiere vivir sencilla y honestamente. Posiblemente esto es su mayor pecado y origen de todas las condenas efectuadas por la sociedad burguesa española, siendo su

autenticidad, sinceridad y naturalidad características peligrosas para el sistema de relaciones sociales entonces vigentes. Fortunata actúa según sus propios modelos y postulados de moralidad, que no coinciden con los de la iglesia o la sociedad española (Ciplijauskaitė, 1994: 326).

Jo Labanyi (2011: 224) destaca que «[a] diferencia de Isidora en *La desheredada*, Fortunata se hizo prostituta por necesidad y no por libre elección. Por consiguiente, su incorporación al mercado como mercancía de intercambio la convierte en víctima más que en agente libre». Fortunata es un personaje interesantísimo y, siendo la protagonista de la novela, se va desarrollando durante la trama novelesca. Al principio se trata de un personaje típico, esquematizado, perteneciente a los barrios madrileños de la época; no obstante, muy pronto se dirige a otras funciones narrativas, se insiste en su condición de marginada y símbolo de la corrección imprescindible para la mejora individual, social (e histórica, en un plano alegórico, siendo el personaje materia para el simbolismo transhistórico español). También, desde el principio hasta el final es uno de los personajes más callados de la novela. Nos enteramos de sus cualidades y asuntos de su vida, pero casi nunca a partir de su testimonio personal, sino indirectamente, mediante la narración ajena. Se trata de una madre simbólica, elemento de la maternidad y todo el potencial fértil (Vilarós, 1995: 48). En su representación materna, Fortunata es una imagen típica femenina proyectada por el hombre y la vista panóptica masculina. Su reclusión o encierro en el convento de las Micaelas obedece a varias razones y resulta muy indicativo para nuestro tema. Fortunata debe ser vigilada y corregida por no guardar su honor y virginidad ni mostrar arrepentimiento alguno, siendo así víctima de un sistema falocrático establecido y predominante en la sociedad española decimonónica (Vilarós, 1995: 136). Después de toda la deshonra y el abandono, la protagonista simplemente no puede salir del mundo de la prostitución y no podrá escapar de su marginalización social más que a través de una intervención masculina, la de Maximiliano Rubín. Fortunata resulta abandonada por Juanito Santa Cruz, pero todavía le pertenece en varios niveles reales o simbólicos, aunque Maxi desarrolla todo un plan para redimir a Fortunata, aceptando así inconscientemente una cierta esclavitud o sujeción de la muchacha, que él pretende liberar por medio del pago simbólico (Vilarós, 1995: 142-143).

Hay varios episodios que describen directa o indirectamente la actividad de la prostituta, aunque predominan descripciones y actos simbólicos, personificados en la suciedad, enfermedades venéreas o en el comportamiento desviado de los personajes. El mejor ejemplo es la estancia de la protagonista en el

convento de Las Micaelas, donde las monjas cumplen la función de controladoras y vigilantes de las mujeres incluidas en el programa correctivo:

A las cinco de la mañana ya entraba Sor Antonia en los dormitorios tocando una campana que les desgarraba los oídos a las pobres durmientes. El madrugar era uno de los mejores medios de disciplina y educación empleados por las madres, y el velar a altas horas de la noche una mala costumbre que combatían con ahínco, como cosa igualmente nociva para el alma y para el cuerpo. Por esto, la monja que estaba de guardia pasaba revista a los dormitorios a diferentes horas de la noche, y como sorprendiese murmullos de secreto, imponía severísimos castigos. (Pérez Galdós, 2007a: I, 605)

Esta institución obviamente funciona según el sistema carcelario del *Panóptico* de Jeremy Bentham, desarrollado a finales del siglo XVIII. La feminidad desviada tiene que ser clasificada y separada según diferentes criterios y según su potencial grado perjudicador para la sociedad. Por eso las mujeres se dividen en dos grupos: «Las Filomenas» y «Las Josefinas». Las primeras son «mujeres caídas», y las segundas son muchachas institucionalizadas por sus padres, preocupados por su comportamiento y con el deseo de facilitarles un específico tipo de educación femenina. Estos dos grupos no pueden comunicarse entre sí ni tener contactos directos, y las monjas se dedican a la disciplina, a la práctica de los rituales y a las reglas de la vida cotidiana (Fuentes Peris, 2003: 64-65). En este contexto hay que contemplar el sistema de trabajo obligatorio impuesto a las mujeres dentro de la institución, cuyo tipo (trabajo doméstico y manual), bajo la permanente vigilancia y control, refleja perfectamente la base ideológica y las intenciones de la institución correctiva: domesticar, reformar, adaptar a la mujer (caída) para una vida en conformidad con los postulados morales, religiosos y sociales de su contorno. Sin embargo, el contexto de Mauricia *la Dura*, su conducta y el rechazo de todas las reglas impuestas, hasta su expulsión del convento, testimonian sobre una intención del narrador de mostrar la ridiculez y el grado de fracaso del sistema ideológico vigente burgués, que percibe a la mujer de una manera unidimensional e ideológicamente estrecha, eligiendo solo las características y cualidades necesarias para su auto-desarrollo y siguiendo el principio de la utilidad mercantil. Según las palabras de Teresa Fuentes Peris (2003: 84), la expulsión de Mauricia del convento y su muerte posterior simbolizan la necesidad de eliminar físicamente de la sociedad a todos los individuos que no estén bajo el control burgués. Por otro lado,

Fortunata a primera vista parece obediente y respetadora de todas las reglas y el adoctrinamiento oficial recibido en esta institución correctiva. No obstante, el resto de la trama novelesca nos va a mostrar una Fortunata nueva, cargada de un potencial subversivo como directa consecuencia de los postulados morales impuestos, gracias a los cuales desarrolla una identidad autónoma. El personaje de Mauricia *la Dura* trae consigo una enorme fuerza erótica y simboliza de algún modo el conflicto de la mujer libre con la sociedad patriarcal. También, la amistad de Mauricia con Fortunata es determinante para el yo subconsciente de la protagonista (Turner, 1992: 88).

El origen de la idea de reclusión de Fortunata se encuentra en la ideología burguesa y religiosa sobre la formación de la mujer y su preparación para el matrimonio burgués. Siendo ella la pretendiente a la membrecía de la familia Rubín, doña Lupe y Nicolás, futuros suegra y cuñado de la muchacha, se dedican al asunto y organizan todo el proceso de la reclusión, para «reparar» y transformar a la muchacha. Por eso, la única solución lógica es la efectuación de una disciplina rígida y dura, una potencial transformación de la «mujer pública, adúltera y prostituta» hacia la mujer bondadosa y un «ángel del hogar» (Tsuchiya, 2011: 59-60). Al ver que una mujer como ella no puede eliminarse físicamente de su familia y los planes matrimoniales de la muchacha con su hermano Maximiliano, a Nicolás, un sacerdote, le queda el intento de la formación y transformación religiosa, moral y social, pero también el cambio de su cuerpo y de su espiritualidad según el modelo aceptable en la sociedad decimonónica. De ese modo se restablece, no solo el orden moral y religioso, sino también el orden social, formado por los individuos «sanos» y completamente integrados.

5 Desde la mujer pecadora hasta la prostituta arrepentida y corregida

En la llamada fase del realismo espiritual Pérez Galdós publicó su novela *Nazarín* (1895). Es la historia de Nazario Zaharín, un pobre hombre que decide abandonar su vida precaria de sacerdote de los barrios madrileños y convertirse en un clérigo andante, asceta y místico, seguidor del evangelio radical.

En esta novela la presencia del tema de la prostitución resulta más explícita porque se emana de personajes concretos de dos prostitutas o pecadoras: Ándara y Beatriz, una proviene de los bajos fondos urbanos, la otra, de la miseria de la villa de Móstoles. Como apunta Juan Varias (2001: 35-36):

[h]ay una dimensión simbólica en las dos mujeres: desde sus nombres (Ándara —Ana de Ara— alude a la madre de la Virgen María, por quien sentían especial devoción los gitanos; Beatriz nos remite a la enamorada de Dante) hasta sus personalidades contrapuestas (Ándara es violenta pero psíquicamente sana, [...] Beatriz tiene un carácter pacífico pero sufre de histeria, y tanto su biografía de «joven pecadora» como su relación con Nazarín la asemejan con María Magdalena). Comparten ambas una historia de aprendizaje o formación.

La presencia de la prostitución se relaciona indudablemente con la violencia, siendo la característica principal del mundo prostibulario en el inicio de la trama novelesca. Después de la llegada de Ándara a la casa de Nazarín en plena noche, buscando refugio y ayuda con su herida, le informa sobre su culpa porque formó parte del grupo de las cuatro mujeres que le robaron al pobre sacerdote esa misma mañana. Sin embargo, la riña entre las prostitutas por el reparto de la ganancia se intensifica y Ándara le comunica a Nazarín las consecuencias de su comportamiento — la posible matanza de su compañera:

—Que la bronca fue con la Tiñosa, y la Tiñosa es la que he matado, si es que la maté, pues ya voy dudando. ¡Control!, cuando yo la agarré por el moño y la tiré al suelo, ¡ay!, le di el navajazo con toda mi alma, para partirle la suya..., ¡mal ajo!; pero ahora... me alegraría de saber que no la había matado...

[...]

—No, señor; yo estoy hablando, si me dejan hasta el día del *Perjuicio* final, y cuando me muera hablaré hasta un poquito después de dar la última boqueada. Pues verá usted..., la tiré con la navaja en semejante parte y en semejante otra, con perdón..., y si no me *desapartan*, la mecho... La mitad del pelo de ella me lo traje entre las uñas, y estos dos dedos se los metí por un ojo... Total, que me la quitaron y quisieron *asujetarme*; pero yo, braceando como una leona, me zafé, tiré el cuchillo y salí a la calle, y de una carretita, antes que pudieran seguirme, fui a parar a la calle del Peñón. (Pérez Galdós, 2001: 124-125)

Estos fragmentos sirven para que el lector comprenda mejor el ambiente de los bajos estratos sociales y a la prostituta o ladrona dentro del grupo de los marginados. Poco a poco, en la conversación con Nazarín y el mejoramiento de la herida

Ándara, se presentan su personalidad, miedos, pensamientos, ideología, relaciones sociales y costumbres. El narrador se refiere en varias ocasiones a las características típicas de una prostituta, en este caso Ándara: el mal olor, la lengua sucia, un montón de estrategias para pintar partes corporales, etc. Por ejemplo, el olor que rodea a Ándara al llegar a la casa de Nazarín, según el estudio de Teresa Fuentes Peris (2003: 54), es consecuencia de una antigua ideología sobre la utilización de los perfumes para neutralizar lo máximo posible la suciedad u otros malos olores, excrementos, etc. En el episodio con el fuego y la destrucción de la casa del sacerdote se presenta todo el potencial cómico y simbólico de la situación, siendo ese el único modo y la solución más adecuada para resolver el problema del mal olor traído por la prostituta. Y no por casualidad porque según los postulados tradicionales y reglas sanitarias, el fuego era una medida muy eficaz contra las epidemias y muchas enfermedades contagiosas en la historia de la humanidad.

Los dos personajes de prostitutas sirven de apoyo argumental a la trama ideológica de la novela, así que comparten un potencial para el aprendizaje y una nueva formación. Primero Ándara y después Beatriz se hicieron compañeras de Nazarín, y lo que sorprende es el hecho de que la trama novelesca carece de una exposición de la transformación que tiene lugar en las dos mujeres pecadoras. Desde unas pecadoras con un pasado problemático y calidades morales poco aceptables, lentamente nos hacemos testigos de unas mujeres nuevas, casi reformadas, conscientes de sus pecados, cuyos sistemas morales y postulados espirituales cambian radicalmente hasta el final de la novela. Pérez Galdós lo ilustra con fragmentos de la graciosa y casi grotesca discusión entre ellas:

—¡Tus pecados! —dijo Ándara—. Vamos, no *desageres*. Los míos son más, muchos más. Si yo me pusiera a llorarlos como tú, mis lágrimas serían tantas que podría echarme a nadar en ellas. Tiempo tiene una de llorar. ¡Yo he sido mala, pero qué mala! Mentiras y enredos, no se diga; levantar falsos testimonios, insultar, dar bofetadas y mordiscos...; luego, quitarle a otra el pañuelo, la peseta o algo de más valor... y, por fin, los pecados de querer a tanto hombre, y del vicio maldito.

—No, Ándara —replicó Beatriz sin tratar de contener su llanto—; por más que tú quieras consolarme así, no puedes. Mis pecados son peores que los tuyos. Yo he sido mala.

—No tanto como yo. Vaya, que no consiento que te quieras hacer peor que yo, Beatriz. Mira que más malas y más perras que yo ha habido pocas, estoy por decir ninguna.

—No, no; he pecado yo más. (Pérez Galdós, 2001: 266-267).

El concepto de la prostitución y el imaginario de la mujer marginada cambian radicalmente en esta novela galdosiana, publicada en la última década del siglo XIX. Se trata de una novela que analiza varias preocupaciones espirituales y filosóficas del escritor, así que no solo el protagonista Nazarín, sino el resto de los personajes, especialmente las dos mujeres que lo acompañan, están en función de una representación simbólica y alegórica de la trama novelesca.

6 Conclusiones

La mujer española del siglo XIX, dentro de la rígida sociedad burguesa, en las esferas social, cultural, religiosa, fue instrumentalizada en conformidad con los postulados e ideología de la clase social más ascendiente de la época. La literatura realista en general, especialmente la novela, refleja los temas referentes a la imagen de la mujer, poniéndola en el centro del interés del proceso narrativo y analizando sus movimientos, relaciones sociales e interpersonales, deseos, intimidad, horizontes ideológicos, etc.

Existen dos polos opuestos del imaginario femenino en la sociedad española, y las europeas: la mujer puede ser percibida como «ángel del hogar» o «pecadora/adúltera/prostituta», y el grado de pertenencia a uno u otro grupo condiciona la posición de la mujer en la estructura de la sociedad vigente. La prostitución como tema literario aparece en la obra novelística de Benito Pérez Galdós de un modo original, adaptado y moderado, a pesar de la gran influencia que ejerce en su obra la narrativa más explícita de los escritores ingleses y franceses.

En el *corpus* literario analizado encontramos varios grados y modos de prostitución entre los personajes literarios. En la primera novela naturalista española —*La desheredada*— los actos de prostitución de Isidora se utilizan como medio de presentación de una ideología liberal y subversiva, dirigida a la crítica de la sociedad rígida que brutalmente intenta vigilar, controlar o ejercer dominación sobre la mujer y mostrarle la única posición «decente» que puede ocupar en el sistema establecido: la de la casada, madre y mujer bondadosa, cuyo cuerpo es nada más que un objeto de transacción material en el mundo

capitalista. Paradójicamente, la prostitución, una actividad indeseable, aunque útil como medio de drenaje de la sexualidad excesiva masculina, se convierte simultáneamente en un medio de liberación femenina y la única vía de recuperación de su libertad individual. El mismo tema en la novela *Fortunata y Jacinta* está presente en la protagonista Fortunata, mujer del pueblo, y en algunos personajes de su entorno, pero el foco y los horizontes ideológicos cambian radicalmente; ya no se trata de un acto de liberación femenina individual, sino que las relaciones carnales con varios hombres suelen interpretarse o justificarse como acto de amor, afición o puro instinto, tal vez inmanentes a una mujer simple y sincera en sus deseos y necesidades, sin pretensiones económicas. Además, Fortunata no puede calificarse como una prostituta en conformidad con los modelos naturalistas zolianos, sino como una adúltera, cuyos postulados morales u horizontes de la percepción social pueden variar según la ocasión y el contexto. De ahí la permanente vigilancia panóptica, reclusión o intento de reformación moral y espiritual más convencional, dentro del convento correctivo. Y por último, *Nazarín*, como la novela de la fase espiritualista de Pérez Galdós, es un intento tardío de interpretar o revalorizar algunos postulados sobre la marginalidad social, especialmente femenina, minuciosamente elaborados en las novelas de las décadas anteriores. La evolución moral y espiritual de las dos mujeres que acompañan a Nazarín no está motivada ni tampoco justificada en el desarrollo de la trama novelesca, pero es una señal muy clara de la evolución de la ideología del escritor canario y su integración en el sistema de pensamiento finisecular.

La prostitución como marco temático en el corpus analizado evoluciona desde su presencia en el nivel individual y concretizado (la mujer marginada y su liberación personal, la mujer del pueblo, peligrosa por sus instintos y el carácter adúltero de su ser) hasta el nivel colectivo (la mujer moralmente degradada, pecadora que poco a poco se transforma, y que simboliza y posiblemente representa la España finisecular). Las tres novelas analizadas comprueban indudablemente la suposición de que se trata de un tema presente en forma de tabú en la novela española realista y naturalista, así que tenía que ser elaborado de una manera moderada, simbólica, alegórica o simplemente en función auxiliar de otros postulados y horizontes ideológicos de Benito Pérez Galdós.

Bibliografía

- Aldaraca, B. A. (1992): *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*. Traducción de Vivian Ramos, Madrid: Visor, Colección Literatura y Debate Crítico, Libro 11.
- Bravo Castillo, J. (2010): *Grandes hitos de la historia de la novela euroamericana. Vol. II (El siglo XIX: los grandes maestros)*. Madrid: Cátedra, Crítica y Estudios Literarios.
- Caudet, F. (2000): *Benito Pérez Galdós*. Madrid: Ediciones Eneida, Colección Semblanzas.
- Ciplijauskaitė, B. (1994): «La mujer adúltera en *Fortunata y Jacinta*». En: Iris M. Zavala et al. (eds.), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 5/1 (Romanticismo y Realismo, Primer suplemento)*, edición completa al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 323-327.
- De Vega, E. (2007): *La mujer en la historia*. Madrid: Grupo Anaya, Colección «Biblioteca Básica de Historia», Monografías.
- Foucault, M. (2016): *Historia de la sexualidad, Vol. I. La voluntad de saber*. Traducción de Ulises Guiñazú, ensayo introductorio de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Foucault, M. (2018): *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Edición revisada y corregida, traducción de Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores.
- Fuentes Peris, T. (2003): *Visions of Filth. Deviancy and Social Control in the Novels of Galdós*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Gutting, G. (2005): *Foucault. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Heneghan, D. (2015): *Striking their modern pose (Fashion, Gender, and Modernity in Galdós, Pardo Bazán, and Picón)*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, Purdue Studies in Romance Literatures, Volume 65.
- Labanyi, J. (2011): *Género y modernización en la novela realista española*. Traducción de Jacqueline Cruz, Madrid: Cátedra/Valencia: PUV, Feminismos.
- Miller, G. (2018): «Contextualizing prostitution in Benito Pérez Galdós's *La desheredada* (1881)». *Romance notes*, 58.3, 403-414.
- Muñoz-Muriana, S. (2017): «*Andando se hace el camino*». *Calle y subjetividades marginales en la España del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert.

- Pérez Galdós, B. (2001): *Nazarín*. Edición de Juan Varias. Madrid: Ediciones Akal, Nuestros clásicos, Vol. 31.
- Pérez Galdós, B. (2007a): *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. 2 vols., edición de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.
- Pérez Galdós, B. (2007b): *La desheredada*. Edición de José Antonio Fortes, texto fijado por Susana Pedraza. Madrid: Ediciones Akal, Nuestros clásicos, Vol. 43.
- Servén Díez C. *et al.* (2007): «Introducción». En: *La mujer en los textos literarios*. Edición de Carmen Servén Díez, Concepción Bados Ciria, Dolores Noguera y María Victoria Sotomayor Sáez. Madrid: Ediciones Akal, 11-40.
- Tsuchiya, A. (2011): *Marginal Subjects. Gender and Deviance in Fin-de-siècle Spain*. Toronto / Buffalo / London: University of Toronto Press.
- Turner, H. S. (1992): *Benito Pérez Galdós. Fortunata and Jacinta*. Cambridge: Cambridge University Press, Landmarks of world literature.
- Uría, J. (2008): *La España liberal (1868-1917). Cultura y vida cotidiana*. Madrid: Editorial Síntesis, Historia de España 3er milenio, Libro 28.
- Varias, J. (2001): «Estudio preliminar». En: Benito Pérez Galdós, *Nazarín*. Edición de Juan Varias. Madrid: Ediciones Akal, Nuestros clásicos, Vol. 31, 5-47.
- Vilarós, T. M. (1995): *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad. Lectura parcial de Fortunata y Jacinta*. Madrid: Siglo XXI de España editores, Lingüística y teoría literaria.

Social marginality as a novel subject: modes of prostitution in three of Pérez Galdós's novels

Keywords: Benito Pérez Galdós, Spanish realistic novel, prostitution, social marginality, image of women

The 19th century was a landmark period for the status of women in European countries due to the founding of diverse movements for female emancipation as well as contemporary political and social debate challenging the submissive position of women in bourgeois society. This subject is reflected in Spanish literature of the time, especially in the realistic and naturalistic novel. Specifically, the topic of deviant social or sexual behaviour is an essential part of the novels of Benito Pérez Galdós (1843-1920), especially those concerning “contemporary Spanish life” which reveal the controversy surrounding the suggested mechanisms of control and modes of correction of socially undesirable and unacceptable elements. In this analysis I focus on three of Pérez Galdós's novels, *La desheredada* (1881), *Fortunata and Jacinta* (1886-1887) and *Nazarín* (1895), in which prostitution appears not only in various forms and degrees, but also presented from the perspective of different philosophies and ideological points of view. The subject of prostitution and of the women involved in it helped Galdós in developing and disseminating his criticism directed at the Spanish society of his time. Using as a starting point the theoretical postulates of Michel Foucault (on institutionalized surveillance, the correction of abnormal female behaviour, the marginalization of people deemed dangerous to social order etc.), as presented in his studies *Discipline and Punish* (1975) and *The History of sexuality, 1. The will to knowledge* (1976), the following thematic segments of literary discourse are analysed in this article: body discipline, the social and sexual oppression of Spanish women, male panoptic surveillance, and the image of women according to the postulates of bourgeois society in the 19th century.

Družbena marginalnost kot romaneskna snov: prikazi prostitucije v treh Galdósovih romanih

Ključne besede: Benito Pérez Galdós, španski realistični roman, prostitucija, družbena marginalnost, podoba ženske

V celotni Evropi je 19. stoletje ključno obdobje za položaj ženske, saj so se takrat povsod pričela pojavljati različna gibanja za žensko emancipacijo, pa tudi

politični in družbeni razmisleki na temo ženske in njene podrejene vloge v meščanski družbi. Ta tematika se zrcali tudi v španski književnosti omenjene dobe, zlasti v realističnem in naturalističnem romanu. Tema družbene in spolne odklonskosti je neločljiva od romanopisja Benita Péreza Galdósa (1843—1920), čigar romani o življenju v tedanji Španiji jasno razkrivajo polemike o zgovornih mehanizmih nadzora ter načinih korekcije družbeno nezaželenih in nesprejemljivih vidikov vedenja ženske. V pričujoči analizi se osredotočamo na tri Galdósove romane, *La desheredada* (1881), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) in *Nazarín* (1895), v katerih se prostitucija ne pojavlja le v različnih oblikah in stopnjah, temveč tudi v skladu z različnimi filozofskimi usmeritvami in ideološkimi stališči. Tema prostitucije in ženske kot njene protagonistke je Galdósu služila za oblikovanje in posredovanje kritike, usmerjene v tedanjo špansko družbo. Izhajajoč iz teoretskih postulatov (o institucionaliziranem nadzoru, o korekciji anormalnega vedenja ženske, o marginalnosti za družbeni sistem nevarnih posameznikov itd.), ki jih je Michel Foucault razvil v študijah *Nadzorovanje in kaznovanje* (1975) ter *Zgodovina seksualnosti, 1. Volja do znanja* (1976), v pričujočem članku analiziramo naslednje teme: telesna disciplina, družbeno in seksualno zatiranje ženske v španski družbi, panoptikon moškega nadzorovanja in podoba ženske v skladu s postulati meščanske družbe v 19. stoletju.

Vladimir Karanović

Vladimir Karanović es profesor titular de literatura española en el Departamento de Estudios Ibéricos en Universidad de Belgrado. Su campo de estudio es la novela picaresca española, la cultura del Siglo de oro, la novela del Realismo español y la novela española contemporánea. Es autor de varios artículos publicados en revistas científicas y en actas de congresos y de las monografías *Ideología del liberalismo y el tradicionalismo en La Regenta de Leopoldo Alas Clarín* (2013) y *Literatura del Realismo español* (2018).

Dirección: Katedra za iberijske studije
Filološki fakultet
Univerzitet u Beogradu
Studentski trg 3
11 000 Beograd
Srbija

Correo electrónico: vladimir.karanovic@fil.bg.ac.rs

Laura Ventura

DOI: 10.4312/vh.28.1.71-84

Universidad Carlos III de Madrid

Otra oportunidad para Fortunata: la relectura de la heroína trágica galdosiana en *La madre de Frankenstein*

Palabras clave: Grandes, Fortunata, Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, *La madre de Frankenstein*

Los escritores nunca escribimos en vacío. Siempre escribimos porque ha habido alguien que lo ha hecho antes y para que alguien lo haga después.

Almudena Grandes¹

1 Introducción

El objetivo de este trabajo es explorar la relectura que realiza Almudena Grandes de *Fortunata y Jacinta, dos historias de casadas* (1887), de Benito Pérez Galdós. Inspirada en los *Episodios Nacionales* (1872-1912) del autor canario, la saga de novelas que recorren cronológicamente un segmento de la historia de España, la escritora desarrolla una serie de novelas que se asemeja a esta arquitectura narrativa. Grandes reflexiona sobre la historia reciente de su país a través de seis ficciones que integran los *Episodios de una guerra interminable*. En esta última ubica a sus personajes en la posguerra española y, en diversos niveles, retrata la resistencia antifranquista. La última entrega de esta serie, la quinta, *La madre de Frankenstein* (2020), cuenta con una heroína, María, que evoca en múltiples aristas a Fortunata. El contexto de esta narración coincide con la incipiente segunda mitad del siglo XX, décadas después de la monumental

¹ Amorós, M. (2014): «Literatura, historia y memoria: Conversación con Almudena Grandes». En: *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 44, 107.

historia de “dos casadas”, aunque Grandes halla interesantes puntos en común entre ambos escenarios temporales.

De lo general a particular, se buscará comprender qué elementos toma Grandes de Galdós, por un lado, de los *Episodios nacionales*, y, por otro, de *Fortunata y Jacinta*. Luego, desde un enfoque comparatista se estudiará a ambas heroínas, a Fortunata y María: su origen adverso, su contexto, y, su transformación o educación, no precisamente institucionalizada. Desde una mirada de género, retrata Grandes la hipocresía, los abusos de una sociedad nacional católica. Se analizará cuál es la vuelta de tuerca que Grandes realiza en el diseño de su heroína y el destino que le depara la trama, no como dato azaroso, sino como manifestación ideológica.

Dada la reciente publicación de *La madre de Frankenstein*, no existe aún un corpus académico que estudie esta novela de una de las autoras más leídas de Hispanoamérica. Sí ha sido posible entrevistarla y es la propia escritora quien confirma el vínculo que existe entre el personaje galdosiano y el suyo, una relación especular entre dos destinos, pero al que Grandes aleja, en el caso de María, de la tragedia.

2 Grandes, al rescate de voces anónimas

La narrativa de Almudena Grandes (Madrid, 1960) pertenece a una generación de autores que publica sus novelas tras la muerte de Francisco Franco (1975). En democracia se comienzan a explorar, aún a través del realismo, formas narrativas alejadas del hermetismo y de *corsets* previos (estéticos, obligados por la censura, etc.). Señala María de la Paz Aguilera Gamero en este grupo a Grandes, Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Muñoz Molina y Luis Landero, exponentes de una «resurrección de la narratividad» donde se evidencia la proliferación de los subgéneros tradicionalmente considerados paraliterarios, por ser propios de la comunicación de masas o de la baja cultura” (2012: 12-14). Entre estos subgéneros a los que alude Aguilera Gamero se encuentra la novela erótica. Grandes irrumpió en el mundo editorial con *Las edades de Lulú* (1990), novela que fue adaptada al cine, dirigida por Bigas Lunas, y que contribuyó a forjar un nombre (y más lectores para Grandes). Posmoderna, pero no iconoclasta, Grandes es respetuosa y estudiosa de la tradición, en particular del legado de Galdós, del cual se convirtió en custodio. Su primera exploración sobre la Guerra Civil Española, aunque no completamente, pues la acción está construida en distintos planos temporales, fue *El corazón helado* (2007). Esta ficción puede considerarse,

según William M. Sherzer, precursora, por la ingeniería galdosiana, del plan narrativo que emprendería Grandes tomando *Episodios nacionales* como modelo (2015: 121). «Nacional es un adjetivo machacado y desvirtuado. El franquismo secuestró muchas cosas. Además, secuestró muchas palabras (España, patria...). Un título así no se entendería en un país en el que todavía mucha gente usa la palabra nacional para referirse a los franquistas», explica la elección del nombre de la saga en una entrevista en *El País* (2010). Consecuente con aquel plan publicó *Inés y la alegría* (2010, ganadora del premio Novela Elena Poniatowska), *El lector de Julio Verne* (2012), *Las tres bodas de Manolita* (2014), *Los pacientes del doctor García* (2017, premio Nacional de Narrativa) y, la más reciente, *La madre de Frankenstein* (2020). *Mariano en el Bidasoa* aún no ha sido publicada. Grandes, al igual que lo hacía Galdós, trabaja en esta saga mientras escribe en simultáneo otras novelas, ajenas a la construcción episódica y cronológica que retrata la historia reciente de España y así, por ejemplo, publicó *Los besos en el pan* (2015).

¿Cuáles son los elementos que toma específicamente Grandes de Galdós en su narrativa? En primer lugar, el modelo formal, una estructura que incluso desborda los límites de la propia novela. Es decir, utiliza un procedimiento donde hay personajes de novelas previas que aparecen luego en otras novelas, a pesar de que cada libro tenga su propia autonomía (una diferencia con las sagas, por ejemplo, épicas). Grandes construyó un mundo —el mundo de la resistencia, armada o intelectual— y en cada novela de la serie acude a él, aunque cambia la posición (temporal), la dirección de su mirada (hacia diversos escenarios), y se centra en algunos personajes a los que convierte en protagonistas. En segundo lugar, *Episodios de una guerra interminable* brinda la posibilidad de sumergirse en la «vida silenciosa de los pueblos», en términos de Miguel de Unamuno (1977: 100-110). El silencio, se verá a continuación, es un elemento clave del contexto de *La madre de Frankenstein*. Sara Santamaría Colmenero se refiere al vínculo entre Grandes y Galdós y cita a este último en *Monte de Oca* donde explica su afán por vincular la acción y la reacción de los personajes en cada ambiente, es decir, por aunar lo privado/doméstico con lo público/político

No hay acontecimiento privado en el cual no encontremos, buscándolo bien, una fibra, un cabo que tenga enlace más o menos remoto con las cosas que llamamos públicas. No hay suceso histórico que interese profundamente si no aparece en él, un hilo que vaya a parar la vida afectiva (2012: 469).

Tanto a Grandes como a Galdós los ronda un epíteto que busca menospreciar su estilo, o que, al menos en el siglo XIX y principios del siglo XX, sí tenía

este fin: *popular*. ¿De qué modo se manifiesta esta propiedad en *Grandes*? La autora es considerada una *bestseller*² y es invitada a programas de TV de gran encendido³. A su vez, es una comentarista de la actualidad. Por ejemplo, recogidas en *Mercado Barceló* (2003), publicó una antología de sus columnas en *El País*, voces que pueden ser leídas como una novela. Galdós también escribía, en particular durante su juventud, crónicas periodísticas (reportó para *La Nación* una serie sobre «El crimen de la calle Fuencarral», por ejemplo).

Grandes es licenciada en Historia y Geografía. Tras entrevistas y proceso de documentación, se sumerge, en la *intrahistoria*, tal como lo señalaba Unamuno (1977: 109-120), pero a través de la ficción y su resultado, señala Sherzer, entre otros autores, a partir de la utilización y edición estas voces desconocidas, es la obtención de «versiones mucho más sinceras, porque son gente anónima que no tiene, digamos, ninguna reputación que defender y tampoco tiene ningún partido político al que ensalzar» (2015: 121). A través de cada novela suma un capítulo a la crónica de su país, mediante la ficción, pero con rigor y atención al detalle, al léxico, al mobiliario, a los trajes, a las modas, y, en particular, al entramado social con sus vínculos e interacciones, vicios, traumas y prejuicios. *Grandes* convierte a la sociedad española de posguerra en materia novelable, tal como lo hacía Galdós con la de su tiempo. *Grandes*, del mismo modo en el que Galdós hace debatir a sus personajes sobre cuestiones políticas y filosóficas, se en columna en ocasiones detrás de ellos, o, al menos, el lector que conoce los textos de no ficción de ambos autores, donde emerge sus propia subjetividades y opiniones.

Si bien el rasgo señalado anteriormente es propio de la corriente decimonónica, y, sin perder la esencia galdosiana, *Grandes* recurre a distintas innovaciones. En el caso de *La madre de Frankenstein*, por ejemplo, se utilizan distintos planos temporales y no se construye el relato con un narrador omnisciente, sino con tres narradores en primera persona, dos de ellos mujeres. A su vez, una de estas voces, la de Aurora Rodríguez Carballeira es la de una paranoica, con un discurso con elementos de narradores como el de William Faulkner (Benjy, en *El sonido y la furia*) o de Samuel Beckett (*El Innombrable*). Con respecto al eje central de este trabajo, el vínculo especular entre *Fortunata y María*, la misma autora lo confirma en una entrevista publicada en el diario argentino *La Nación* (Ventura: 2020):

2 Cuando se concluyó este trabajo, a fines de junio de 2020, la novela ocupaba el octavo puesto de ventas a nivel nacional, según el ranking de Todos tus libros.com, y el sexto de las publicaciones de Planeta.

3 Presentó su libro en *La sexta noche* el 9 de febrero de 2020.

—¿Es María una especie de Fortunata, del libro *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós?

—Sí. (...) Galdós nos enseñó que la vida privada de las personas normales sirve para contar la gran historia de las naciones. La historia de *Fortunata* es tan eterna y tan universal, y sobre todo tan característica del franquismo, que supuso para la sociedad en general, pero para las mujeres en particular, una vuelta al pasado vertiginoso. Las mujeres españolas no volvieron a 1931. Volvieron al siglo XIX.

Grandes niega escribir «literatura femenina», en el sentido de que, como señala Rosana Llanos López, «Existen géneros pero no literatura sexista» (Valenzuela Cruz: 2009). Grandes sostiene que no escribe para mujeres, sino para un público amplio. Crea heroínas de posguerra en sus *Episodios de una guerra interminable*, como Inés o Manolita, a las que incluso incluye en el título de estas ficciones, porque son, dentro de todos los relatos y voces, las menos recogidas, las más silenciadas. *La madre de Frankenstein* alude a Aurora Rodríguez Carballeira, personaje histórico que asesinó a su hija y que constituyó una de las primeras referentes del progresismo y del feminismo español, pero, y, nuevamente, son las voces anónimas, y, en este caso la de María, una Fortunata de posguerra, a quien le brindará una tregua, un destino mejor.

3 Fortunata y María, en el espejo

En el mundo que crea Grandes hay un elemento ineludible: sus personajes leen a Galdós. En *La madre de Frankenstein*, en la biblioteca de la célebre interna del manicomio, doña Aurora, se encontraban las *Obras Completas* de Pérez Galdós. El doctor Velázquez estudia en Suiza y en la sección de español había una edición de *Fortunata y Jacinta*: «Ya la había leído, pero desde que lo vi, lo saqué un par de veces y, siempre, mientras lo leía, sentía que estaba en Madrid. Le tengo mucho cariño a ese libro» (2020: 266). María Castejón ingresa en el universo galdosiano a partir de *Tormento*, y a sus 17 años durante un verano, le cuenta a Velázquez, “me leí dos veces seguidas *Fortunata y Jacinta*” (2020: 265). Nótese que el pronombre utilizado de modo incorrecto es una propiedad del lenguaje con la que Grandes construye, tal como lo hacía Galdós, a sus personajes no solo con hondura psicológica, sino con fidelidad de su caudal léxico y de sus competencias lingüísticas. El palimpsesto, en términos de Gérard Genette, no se limita a la función intertextual, sino que su vínculo hipertextual es muy

profundo (1989: 13-14). Fortunata, en particular, ejercerá una función profética y didáctica sobre María. Alerta, a modo de espejo, a la muchacha en su vínculo con los hombres. «Fortunata me enseñó muchas cosas pero, cuando me hicieron falta, no quise acordarme de ninguna. No quise reconocermme en su ingenuidad, en su pasión, en sus decepciones», le confiesa María al doctor Velázquez (2020: 266). Hay entre ambos personajes un destino similar: las marcas del abuso y la traición ejercidas desde un señorito de alta sociedad hacia una muchacha pobre. Incluso en la adaptación de Mario Camus de esta novela para TV Española (1980), en el capítulo 10, hay una escena que no aparece en la novela. Fortunata, antes de morir, mira a Encarnación, la joven criada que vela por ella: «Yo era como tú», le dice casi como a modo de advertencia para que, luego de haber visto su tragedia, se cuide de embustes y controle sus pasiones. Galdós construye una novela de una gran modernidad para su época, aspecto que se evidencia en la «sensibilidad con que exploró la experiencia individual» (Gullón: 1987).

Señala Célia Gil de Souza que los personajes femeninos de *Grandes* están disconformes con su existencia y quieren cambiar su vida (2018: 178). María es un claro ejemplo de esta lectura. Nieta del jardinero del manicomio de mujeres de Ciempozuelos, hija de una camarera y de un actor de teatro —la asimetría social y el destrato del hombre hacia la mujer signan este vínculo—, María es criada por sus abuelos maternos luego de que sus padres muriesen en la Guerra Civil. La niña no es enviada a la escuela y, aunque se adapta a aquel contexto, convive con internas, a veces peligrosas. Es otra mujer, doña Aurora, quien le enseña a leer y a escribir y también, en una sociedad signada por la represión, a partir de la botánica, tendrá su rudimentaria educación sexual. Fortunata también queda huérfana a los 12 años y, desde entonces, sus tíos se convierten en sus tutores en un contexto social adverso, testigo de la violencia propia de la marginalidad. Maximiliano Rubín y Evaristo Feijoo buscarán, cual Pigmaleón, cincelarla. Ahora bien, «Fortunata es un personaje que intenta ser “construido” por numerosos caracteres del relato», sostiene Fernández (1992), aunque María, en cambio, quitando a Aurora, tendrá menos atención y, antes que ser construida, será salvada por otros. Será ayudada a escapar. María, por lo tanto, no se adaptará al contexto; saldrá de él, escapa, y su transformación será radical: María Castejón adquirirá una nueva identidad en Inglaterra, Mrs. Schiff, una nueva lengua, una profesión y una nueva vida: «Yo era esas dos mujeres», dirá con el paso del tiempo esta heroína (524).

María trabaja primero como criada en la casa de una familia rica y es abusada por el señorito del hogar, un émulo de Juan Santa Cruz, llamado Alfonso Molina.

Este último no tiene intenciones de casarse con María, hacia quien se siente atraído físicamente. El cuerpo de María carece de valor y es tomado como objeto de satisfacción, como pasatiempo. A través de su propia voz, porque María es narradora de esta novela coral, el lector advierte el abuso. A diferencia de Fortunata, conoce antes el atropello y el narcisismo de Molina. Grandes recrea un «baile de chachas» (274-277), un uso poco documentado de la época donde los señoritos llevaban a sus criadas a sitios oscuros para seducirlas y aprovecharse de ellas. No se trata de las citas en lo de doña Paca, que aparecen en la novela de Galdós, donde acude Fortunata y Mauricia en alguna ocasión. Esta práctica de la posguerra implica una violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y un doble abuso: el machista y el de una clase social sobre otra. No solo en la vestimenta, en el modo de hablar, sino también el modo de sobrevivir deja rastros visibles en las mujeres, en particular en sus manos. Juanito Santa Cruz dice que Fortunata tenía «las manos bastas de tanto trabajar» (227). Grandes se refiere en *Las tres bodas de Manolita*, a través de Isabelita, también a este hecho, a esta muchacha obligada a trabajar mientras sus padres, «rojos», cumplían una condena. En *La madre de Frankenstein* María se fija en las manos de sus compañeras, dañadas por la lejía y otros productos de limpieza: «Las cinco chicas que acompañaban a los amigos de Alfonso tenían las manos tan rojas, tan ásperas como yo» (274).

Molina incurre en la vida de María en dos momentos. La asedia como a una presa. El primero, ya mencionado, y el segundo, cuando ella se desempeña como auxiliar de enfermería, cuando ha logrado sobreponerse y sueña con tener un título oficial y construir una vida profesional. María goza con este hombre en un contexto de gran represión, pero, nuevamente se produce el engaño y el abuso. Fortunata no advertirá hasta el final de la novela quién es Juan Santa Cruz y deseará tener un hijo suyo. En cambio, María, no desea ser madre, es más pragmática que Fortunata. Sabe que nunca se casará con Molina (Fortunata se refiere a Juan, en reiteradas ocasiones, como su «marido»), sino que él lo hará con una joven de alta sociedad, a quien exhibirá públicamente y no la esconderá en un «sótano» (2020: 273). María se realiza un aborto, en un lugar clandestino, pero con la ayuda de dos médicos que no quieren lucrar con el acto. Entre la Madrid galdosiana y la que construye Grandes, no hay tantas diferencias, y hay vicios y personajes (el señorito de alta sociedad, en este caso) que permanecen enquistados: «Tampoco me dio la gana de reconocer a Juanito Santa Cruz, aunque el destino lo puso delante de las narices, y ni siquiera eso fue lo peor. Me convencí de que vivía en una época distinta, una sociedad distinta, una realidad distinta» (2020: 266).

«El hombre bien criado y la mujer ordinaria no emparejan bien. [...] El pueblo es sucio, la mujer de clase baja, por más que se lave el palmito, siempre es pueblo», dice Jacinta, como eco de la opinión de su tiempo (208). A diferencia de Fortunata, María es amada de modo genuino, sin miedo a convenciones ni estereotipos, y este amor es correspondido por el doctor Velázquez. Si el obstáculo en la novela de Galdós, señala Gullón, y coincide con Stephen Gilman, es «la falta de conciencia» de Juan Santa Cruz (1987), una barrera de índole sentimental, además de socioeconómica, porque una muchacha como Fortunata no sería nunca una buena esposa para el Delfín, en la novela de Grandes es el contexto franquista lo que separará a los dos amantes. El obstáculo o aquello que frustra la posibilidad de que María y el doctor Velázquez logren estar juntos no tiene rostro ni cuerpo. Es la persecución, la censura, el estado de vigilancia y la hipocresía lo que prohíba este vínculo y obligue a María a partir hacia el exilio.

En esta *bildungsroman*, porque así también puede leerse la historia de María, el aprendizaje implica la pérdida de inocencia, o de cierta inocencia, ya que esta heroína podrá reconocer, quizá tarde, pero al menos mucho antes de que Fortunata, la necesidad de su camino hacia la independencia. A su vez, María no siente encono hacia Jacinta, porque en esta novela no hay una antagonista o un antagonista que constituya otro vértice para un posible triángulo pasional. María no desea ser el «ángel del hogar», en términos de Gilbert y Gubar, sino un «monstruo» (1989: 30-34), ya que no sueña con casarse ni con tener un hijo con quien no ama. En este sentido, María se asemeja a doña Aurora, «la madre de Frankenstein», es decir, aquella que engendra un monstruo.

La novela de Grandes comienza en 1954, una época donde, advierte Velázquez, impera el silencio como «único valor seguro, el único remedio eficaz contra el infortunio probable» (2020: 62). Es también una época que Grandes califica como «cruel», el momento del estallido de otra guerra silenciosa que consistía en «hacerle la vida imposible a media España con el hambre y la desesperación» (Ventura: 2020). A pesar de que durante la República las mujeres habían conseguido libertades, luego de la Guerra Civil se produce un retroceso en cuanto a libertades. Carmen Martín Gaité escribe en *Usos amorosos de la posguerra*:

La propaganda oficial, encargada de hacer acatar las normas de conducta que al Gobierno y a la Iglesia le parecían convenientes para sacar adelante aquel periodo de convalecencia, insistía en los

peligros de entregarse a cualquier exceso o derroche. Y, desde los púlpitos, la prensa, la radio y las aulas de la Sección Femenina se predicaba la moderación (12-13).

María lee la popular revista *Chicas* que aconseja a las muchachas cómo deben interpretar las distintas convenciones del cortejo y de la seducción de la época: «Si te gusta bailar, no me parece mal que aceptes la invitación de ese muchacho, siempre con el permiso de tus padre, claro está, y asegurándote de la honradez de sus intenciones ...» (2020: 270).

Ni Jacinta ni Fortunata son narradoras, aunque, es cierto que Galdós les brinda la palabra y el espacio para que estos personajes se expresen a través de diálogos. Sus desgracias, su pasión, su obsesión emergen a partir de un narrador en tercera persona, subjetivo, que nunca oculta su simpatía o aversión a personajes y corrientes de pensamiento. Grandes le brinda mucho más que una voz a su heroína, verborrágica, a quien Velázquez llama «nuestra Scherezade particular» (2020: 254). Su relato, esta voz femenina, es necesaria porque el psiquiatra que, si bien es español, se comporta como un extranjero (ha estado fuera del país durante 15 años). María ayuda a que Velázquez comprenda los usos y costumbres de una sociedad y, en particular, el funcionamiento de un manicomio, regido por monjas, pero, a su vez, dependiente de una institución ejercida por el poder masculino, la Iglesia.

Sí Galdós retrata la sociedad de su tiempo, no solo la madrileña (*El abuelo*, por ejemplo) y a todo el entramado social, Grandes, condensa su atención en sus *Episodios de una guerra interminable*, y, en particular en *La madre de Frankenstein*, en el manicomio de Ciempozuelos, que opera como cronotopo, en términos bajtinianos, donde coinciden las diferentes clases sociales e intelectuales de su tiempo.

Era un modelo a escala de la sociedad a la que pertenecía, una miniatura patológica de un país enfermo. Las reglas que se aplicaban sin que nadie las discutiera eran tan rígidas que las enfermas ricas no tenían ninguna clase de contacto con los pobres, más allá de las consultas de los psiquiatras y la sala de espera del médico general que las trataba a todas (65).

Así como Galdós retrata la vida de las internas, en aquel establecimiento religioso (y correccional), de las Micaelas, y Grandes comienza sus *Episodios* con el retrato de las presas de la cárcel de Ventas (*Inés y la Alegría*), vuelve en *La madre de Frankenstein* a otro centro de detención, a otra cárcel. Nuevamente, la falta de libertad, el afán por educar y aleccionar a las mujeres, por señalar el camino de la

cordura, queda en evidencia. Grandes apela al manicomio para mostrar el estrato más desprotegido de la sociedad de aquel tiempo: «Honestamente le digo, si las cuerdas importamos poco, imagínese las locas, ellas son las últimas de todas las filas», dice la madre superiora del establecimiento (132).

Grandes le brinda una voz a Aurora Rodríguez Carballeira, intelectual, científica, política y también una paranoica. Hay un diálogo también entre las dos novelas estudiadas a través del tema de la locura, omnipresente en *Fortunata y Jacinta*: Maximiliano es inestable psicológicamente, incluso mesiánico (2020: 1267); como también lo es Mauricia, considerada una lunática por las monjas (2020: 640) y Fortunata es llamada «loca» en sus últimos días (2020: 1290), quien pasa sus últimos días en un ático (es la «loca del ático», en términos de Gilbert y Gubar). Grandes escribe con perspectiva histórica, como historiadora, y también, como intelectual de izquierdas (Sherzer: 121). «España era por entonces un manicomio», sostiene la autora (Ventura: 2020) y busca así retratar el atraso que supuso el franquismo para la ciencia, en este caso, a partir de los obstáculos de la psiquiatría y de la clopormazina para mejorar la calidad de vida de tantos pacientes. La locura y sus patologías, son, por lo tanto, leídas como metonimia, como una enfermedad silenciada, grave y atroz, un tabú, que afectaba a la sociedad española: el franquismo.

4 Una vida mejor

«María Castejón habría merecido una vida mejor que aquel sueño corrompido que había nacido muerto», dice Velázquez (202: 135). En el epílogo de la novela cuenta Grandes que María es la inspiración de su tata llamada Ina, quien también mereció una vida mejor, una muchacha que padeció la miseria y la asimetría de oportunidades de la posguerra. Hay en *Fortunata*, Ina y María una continuidad, la prolongación del mismo abuso y destrato, pero con diferente rostro. Lentamente y tras muchos años de lucha, la mujer española logra reivindicar su lugar en la sociedad: «En memoria de todas esas mujeres, que no pudieron atreverse a tomar sus propias decisiones sin que las llamaran putas» (2020: 550), culmina Grandes quien, mediante la ficción, imagina una vida mejor para María, el espejo de *Fortunata* o otras *Fortunatas*.

Para concluir, debe señalarse que en el año del centenario de la muerte de Galdós se generó un interesante debate en el que participaron en un medio nacional de gran tirada, *El País*, algunas de las plumas más destacadas de la narrativa actual. Durante algunos días los lectores siguieron los cruces que surgieron entre una publicación de Grandes, que solo pretendía dar cuenta de la efeméride

galdosiana. “En sus novelas toma siempre partido, y preocupado por difundir las causas en las que cree, le dice al lector lo que debe pensar, en vez de dejar que sea el lector por sí mismo el que piense”, escribía Javier Cercas (Premio Planeta 2019 por *Terra Alta*). Marta Sanz (Premio Herralde 2015 por *Farándula*), además comisaria de la muestra homenaje a Galdós en la Biblioteca Nacional, y Muñoz Molina y Cristina Morales (Premio Nacional de Narrativa 2019) salieron a respaldar a Grandes. Fue una controversia espontánea (Aguilar: 2020), es decir, no planeada editorialmente. El único ganador fue Galdós, puesto que evidenció que su legado y su influencia en generaciones posteriores de autores (también sus detractores) es un fenómeno vivo. Grandes es una heredera del universo galdosiano, un autor moderno en el siglo XIX, XX y también en el XXI, por mérito propio, pero también por las relecturas que ofrecen sus discípulos, narradores de una historia aún con muchos capítulos y voces por conocer.

Bibliografía

- Aguilar, A. (2020): «Galdós, una vieja polémica nacional». *El País*, 18 de febrero: https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581971375_773340.html (25-06-2020).
- Amorós, M. (2014): «Literatura, historia y memoria: Conversación con Almudena Grandes». En: *Pasajes. Revista de pensamiento contemporáneo*, 44, 102-110: http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/48883/44_102%20def.pdf?sequence=1&isAllowed=y (25-06-2020).
- Bajtín, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Cercas, J. (2020): «Galdós y Muñoz Molina». *El País*, 15 de febrero: https://elpais.com/cultura/2020/02/17/actualidad/1581971375_773340.html (25-06-2020).
- Fernández, M. S. (1992): «Estrategias de poder en el discurso realista: *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*». *Hispania*, Volume LXXV, 2: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/public/12604863131268282976624/p0000002.htm#I_5_?portal=0 (25-06-2020).
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gil De Sousa, C. (2018): *Los personajes femeninos de Almudena Grandes: actualidad, Post-Modernidad y Guerra Civil*. Tesis doctoral dirigida por Ignacio García Aguilar. Universidad de Córdoba.
- Gilbert, S. y S. Gubar (1998): *La loca del desván: la escritora y la tradición literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.

- Grandes, A. (2020): *La madre de Frankenstein*. Barcelona: Tusquets Greimas, A. (1971): *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gullón, G. (1987): «Galdós, escritor moderno: una mirada crítica actual (1987) a Fortunata y Jacinta». Instituto Cervantes: http://www.cervantes-virtual.com/obra-visor/galds-escritor-moderno---una-mirada-crtica-actual-1987-a-fortunata-y-jacinta-1887-o/html/004461da-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (25-06-2020).
- Martín Gaité, C. (1999): *Usos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Molina, A. (2020): «En defensa de Galdós». *El País*, 14 de febrero: https://elpais.com/cultura/2020/02/11/babelia/1581440075_111186.html (25-06-2020).
- Pérez Galdós, B. (2020): *Fortunata y Jacinta. Dos historias de casadas*. Barcelona: Penguin Random House.
- Rodríguez Marcos, J. (2010): «Los otros episodios nacionales». *El País*, 24 de junio: https://elpais.com/diario/2010/06/24/cultura/1277330401_850215.html (25-06-2020).
- Ventura, L. (2020): «Almudena Grandes: Que una persona que está cuerda se psicoanalice en España no se entiende». En: *La Nación*, 8 de marzo: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/almudena-grandes-que-persona-esta-cuerda-se-nid2340776> (25-06-2020).
- Santamaría Colmenero, S. (2012). «El orgullo de ser español y de izquierdas: la España republicana en dos obras de Almudena Sanz». En: Ferran Archilés i Cardona, Ismael Saz (eds.), *La nación de los españoles. Discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Valencia, Universidad de Valencia.
- Sherzer, W. M. (2015): «El compromiso político en la obra literaria y periodística de Almudena Grandes España contemporánea». *Revista de literatura y cultura*, XXIV-XXV, 2-1, 121-130.
- Unamuno, M. (1972): *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Valenzuela Cruz, M. (2009): «Soledad, pasión y frustración en los personajes femeninos de Almudena Grandes». *Especulo: Revista de Estudios Literarios*, 43: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero43/agrandes.html> (25-06-2020).

Fortunata's second chance: the rereading of Galdos' tragic heroine in Almudena Grandes' *La madre de Frankenstein*

Key Words: Grandes, Fortunata, Pérez Galdós, *National Episodes*, *Frankenstein's mother*

Almudena Grandes takes the Galdos' *National Episodes* as a model to create her own multi-novel saga, *Episodes of an endless war*. In *Frankenstein's Mother* (2020), the last novel in this series which explores the Spanish postwar period, two particular techniques make Grandes, both a writer and a historian, Benito Pérez Galdós's literary heiress. The first, a formal one, is her episodic and choruslike construction of the narration, where she gives a voice to anonymous characters in history and society; the second is her rereading of *Fortunata and Jacinta*, where she creates her heroine, María, as though as a mirror image of Galdos' Fortunata.

Še ena priložnost za Fortunato: recepcija galdosovske tragične junakinje v romanu *La madre de Frankenstein*

Ključne besede: Grandes, Fortunata, Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, *La madre de Frankenstein*

Almudena Grandes je uporabila Galdósov model romanesknega cikla *Episodios nacionales* in ustvarila lastno sago: *Episodios de una guerra interminable*. V *La madre de Frankenstein* (2020), zadnjem romanu iz serije, ki raziskuje čas po španski državljanski vojni, je mogoče opaziti dva postopka, ki pisateljico in zgodovinarko Almudeno Grandes napravita za dedinjo Benita Péreza Galdósa. Prvi, formalni, je epizodična in kolektivna struktura pripovedi, v kateri podeljuje glas brezimnim osebam iz zgodovine in družbe, drugega pa predstavlja recepcija romana *Fortunata y Jacinta*, in sicer s pomočjo vezi s Fortunato, katere odsev ugledamo v junakinji Maríi.

Laura Ventura

Laura Ventura es profesora de Literatura en el Departamento de Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid. Se desempeña como redactora en diversas secciones del diario argentino *La Nación* (Cultura, *La Nación Revista*, Ideas, Espectáculos, Exterior, etc.), donde también es crítica teatral. En su línea de investigación se encuentra el teatro argentino contemporáneo y la crónica latinoamericana. Junto con Pedro Luis Barcia escribió *El camino en la literatura. Viaje a través de lenguas y culturas* (2013), reeditado en 2019, y con él trabaja, también en coautoría, en una investigación sobre la imagen del túnel en la literatura.

Dirección: Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguaje y Literatura
Despacho 17.2.37
Universidad Carlos III de Madrid
C/ Madrid, 133
28903 Getafe (Madrid)
España

Correo electrónico: marventu@hum.uc3m.es

Daniel González Gallego

DOI: 10.4312/vh.28.1.85-100

Universidad de Córdoba



Eva Canel y la preceptiva galdosiana: ideario realista y perspectiva colonial en su narrativa breve

Palabras clave: realismo español, siglo XIX, América Latina, narrativa, novela

1 Introducción

Con motivo de su recepción en la Real Academia Española en 1897, Pérez Galdós decidió abordar en su discurso los factores extraliterarios que hacen de la novela el género por excelencia para «presentar con máxima diafanidad la vida» (Sotelo Vázquez, 2002: 142). Esta concepción literal del *realismo* como modo mimético de representación, sin embargo, debe albergar cierto valor documental y ser capaz de:

reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisionomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los trazos externos de la personalidad. (Pérez Galdós, 2006: 1)

El autor canario añade además que «la erudición social es más fácil que la bibliográfica, y se halla al alcance de las inteligencias perfectamente cultivadas» (Pérez Galdós, 2006: 3), por lo que esta imagen de vida que es la *Novela* en letra capital se aproximaría en cierto término a una narración histórica. Curiosamente, este realismo convive en el periodo finisecular con la profesionalización del periodismo, por lo que algunos géneros textuales como las crónicas, reportajes o diarios permiten la hibridación de retóricas literarias e

informativas o divulgativas. Nos interesa investigar esta parcela intermedia en la que lo empírico se funde con el discurso histórico particular, diferente al hegemónico y basado en experiencias personales vividas o contempladas en la que lo real escapa a un prisma subjetivo absoluto.

Por otra parte, la autora asturiana Eva Canel, coetánea de Galdós, ha resultado ser hoy en día una figura casi invisible, a pesar de su excéntrica personalidad, su ingente producción literaria y periodística tanto en España como en América Latina y, especialmente, su popularidad como figura pública dentro y fuera del ámbito literario.

En este contexto se desprende el objetivo del presente trabajo: acometer el análisis del realismo literario atendiendo a dos autores coetáneos que esgrimen planteamientos muy diversos respecto a la sociedad novelable de la España y la América Latina de fin de siglo. En primer lugar, exploraremos los límites de esta corriente basándonos, especialmente, en la percepción de los territorios colonizados desde dos perspectivas: la galdosiana, que hace de la novela un objeto mimético de la realidad española; y la caneliana, híbrido entre lo autobiográfico, lo novelado y lo periodístico que antepone la contundencia del mensaje a la técnica literaria (Kenmogne, 1995: 57). En este punto, las consideraciones de Labanyi (2000: 208) resultan fundamentales al señalar el realismo, paradójicamente, como el mecanismo que difumina los límites entre *realidad* y *representación*, siendo esta última susceptible de cierto sesgo ideológico. Ejemplo de ello es lo que afirma Cano Méndez a propósito de la edición de *Misericordia*: «Galdós no describe la realidad para apoyar el tipo de sociedad existente [...] sino para criticar, con humor a veces, con desesperanza otras, el sistema desigual» (Pérez Galdós, 1987: 25). Esta discrepancia entre ambos autores en cuanto a la concepción del Realismo propone reflexionar sobre la observación selectiva de lo cotidiano y lo histórico en un mismo contexto: el dominio colonial en Latinoamérica.

2 La caída imperial como materia novelable: la fraternidad panhispánica de Galdós

Como punto de partida del posterior estudio de la autora asturiana, Benito Pérez Galdós representa el paradigma de realismo español al que acompaña, en nuestro caso, un enfoque sobre América Latina bien distinto (en la práctica) al de Eva Canel. Sobre Galdós es destacable su compromiso político e

intelectual, reflejado tanto en sus novelas como en sus contribuciones en prensa¹. Las menciones explícitas al Desastre del 98 en general y a la cuestión de la independencia cubana en particular son mínimas, aunque sí es un objeto central en la quinta serie de los *Episodios Nacionales* (Rodríguez Puértolas, 1999: 107). Aunque Galdós no llegó a publicar su siguiente serie de novelas sobre la pérdida de las colonias, Troncoso Durán observa el tratamiento de este tema en episodios anteriores, en los que el autor retrata una metrópoli que «vivía de espaldas a esa realidad colonial», proponiendo «un ideal de fraternidad panhispánica» e incluso, en su narración de la Guerra del Pacífico, componiendo «una trama novelesca que funciona como símbolo de la idea anticolonialista que quiere transmitir a sus contemporáneos» (Troncoso Durán, 2017: 429, 431-432). La idea de comunidad panhispánica se desprende de *España trágica*, profetizando sobre los planes del general Prim respecto a las Antillas, frustrados tras el asesinato de este: «el ensueño de fundar una nueva España más grande y potente, formada de pueblos ibéricos que se aglomeren y unifiquen, no con atadijos administrativos, sino con ligamento moral, filológico y étnico» (Pérez Galdós, 1909: 175). La finalidad de esta unión, por tanto, es articular un conglomerado de elementos culturales y lingüísticos que no necesariamente suprime la relación de subordinación entre el imperio histórico y las antiguas colonias.

También se presenta, con una mayor carga crítica, una perspectiva de negación colonial en sus novelas contemporáneas, en un contexto madrileño urbano más próximo al aludido en su discurso de 1897². Esta responsabilidad literaria, con la que Galdós asume la novela como reflejo de la sociedad española, corresponde plenamente con su visión, aséptica y realista, del problema colonial:

Galdós no acepta que la conexión entre España y sus antiguas colonias sea algo natural, algo de esperar, sino que plantea la idea de que cualquier relación posible necesita tener una base mercantil, sin el deseo de ganar territorio ninguno. Su actitud es sumamente realista y reconoce que para que exista una nueva relación, los dos lados necesitan obtener beneficios. (Coffey, 2005: 707)

-
- 1 Para profundizar en la figura política de Galdós, véase V. Fuentes (1982): *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)* y J. J. Bellón Fernández (2018): «Textos políticos de Benito Pérez Galdós publicados en prensa», en Y. Arencibia et. al. (eds.). *La hora de Galdós*, 481-508.
 - 2 En este aspecto, es reveladora la visión de J. Gabilondo sobre la lectura de negación colonial en *Fortunata y Jacinta*: «el pueblo español, con Fortunata en el centro, constituye el salvaje colonial natural por excelencia, que [...] necesita ser moldeado y civilizado de acuerdo con la nueva cultura nacional de la burguesía, para así superar la naturaleza traumática de dicho pueblo» (2013: 23).

En este sentido, Galdós acepta resignadamente la pérdida de las colonias «como una realidad política» (Coffey, 2005: 705), plenamente consciente de «los problemas de fondo que aquejaban a la España de aquel entonces, entre los cuales se había de incluir, por fuerza, la cuestión antillana» (Bly, 1999: 36). A pesar de que este fracaso, según Ortiz-Armengol, hizo a Galdós «sentir muy vivo el dolor de esta humillación» (2000: 365), la decepción dio paso a la autorreflexión que el Desastre del 98 supuso para la intelectualidad española. Los motivos para esta actitud de Galdós, más allá del derrotismo en el que la nación se sumió, incluyen argumentos personales que vinculaban al canario directamente a la isla³. Pérez Galdós no permanece, al igual que la Canel, exento de contradicciones, teniendo en cuenta su participación en el periódico *El Debate*, opuesto a la autonomía cubana (Armas, 2015: 389), al mismo tiempo que apela a esa *fraternidad panhispánica*. Galdós adopta, en consecuencia, una postura narrativa distanciada de la visión colonialista, como en su descripción al personaje de Sánchez Botín en la novela contemporánea *Lo Prohibido*: «persona antipática, entrometido y de una vanidad pedantesca» y que, en cada regreso a España, «repetía la sagrada fórmula: “España derramará hasta la última gota de su sangre en defensa, etcétera”» (Pérez Galdós, 1971, I: 181-182)⁴.

En la convención realista de la novela, Galdós filtra diversos pensamientos a través de los personajes y, sin alterar la materia novelable que es la realidad, reproduce en el relato figuras simbólicas causantes de rechazos o empatías múltiples. En este punto, es conveniente repensar la existencia de contradicciones en el pensamiento galdosiano: el autor dispone múltiples perspectivas que no necesariamente son, en todos los casos, discursos autorales en boca de personajes de ficción. El realismo aséptico denota la neutralidad de Galdós impresa en sus novelas, profundamente alejadas de la práctica periodística de Canel y que «hacen hincapié en su creencia, cada vez más firme, que a España y a los españoles les faltaba la capacidad de aprender de su legado colonial» (Coffey, 2005: 706). Este aprendizaje comprende la asimilación de una riqueza cultural y, también, la autocrítica en las actitudes colonizadoras

3 Nos referimos a parte de la familia de Galdós establecida en América Latina. Sobre este aspecto pueden consultarse W. T. Pattinson (1986): «Los Galdós en Cuba: la primera generación», *Anales Galdosianos*, (21), 15-32; y, enfocándose más concretamente en la presencia de Galdós en la prensa latinoamericana, F. de Armas (2015): «Una conversación transatlántica: Benito Pérez Galdós y Domingo A. Galdós en *La estrella de Panamá* (1889-1901)», *Revista de Literatura*, LXXVII (154), 371-397.

4 Frederick de Armas señala la intervención del este personaje como instrumento que Galdós emplea para introducir ideas liberales sobre la explotación de Cuba (2015: 389, n55).

y los medios de subyugación de la población autóctona. A nuestro juicio, las alusiones galdosianas a la era colonial deben entenderse de dos modos. El primero de ellos conlleva la observación desde un prisma histórico que no vulnera la veracidad y objetividad del acontecimiento en cuestión y permite aprender de los errores para trazar una nueva (y mejor) historia de España alejada del derrotismo noventayochista. Por otro lado, los textos cumplen sobradamente como artefacto literario y documental que muestra, de modo descarnado, la realidad del país. La inclinación ideológica, a pesar de tener cabida en el pensamiento galdosiano, no opera explícitamente en los *Episodios Nacionales*, ni tampoco denota un elemento disuasorio más usual en el texto periodístico caneliano.

3 La perspectiva americanista de Eva Canel

En sus comienzos, Eva Canel ayudó a su marido Eloy Perillán y Buxó en la edición del periódico satírico *La Broma* mientras colaboraba en diversas publicaciones latinoamericanas. Tras la muerte de Eloy en 1889, la asturiana volverá a La Habana e intentará hacer de las letras su medio de subsistencia, siendo sus aportaciones a la «Sección Americana» de *La Ilustración Artística* su primer gran hito literario. Estas historias se reeditarán posteriormente en dos obras: *Cosas de otro mundo* (1889) y *De América* (1899). Ambas publicaciones comprenden un conglomerado de textos en los que dispone ante los lectores la riqueza paisajística, arquitectónica y cultural de América Latina que se articulan sobre tres ejes temáticos principales en Canel: la presencia de España en Cuba, el autorretrato y la situación de la mujer en la sociedad cubana (Ferrús Antón, 2011: 226-228). La inserción de Eva Canel en el mundo laboral del periodismo, así como su posterior salto al mercado literario, no fue precisamente sencilla. Sus continuas rencillas con medios de comunicación, dirigentes políticos y otros intelectuales no llegaron, sin embargo, a desestabilizarla completamente. La crítica patriarcal configuró siempre un espacio seguro desde el que atacar su esforzado trabajo editorial y activista:

Como a las mujeres de mi clase no se les puede llamar ladronas, ni jugadoras, ni falsarias, se las ataca en sus honestidades: en apariencia nada me hacía efecto; pero a solas lloraba y me moría de pena pensando en que aquello llegase a manos de mi hijo o de mi madre, pero rezaba y esperaba, y amparada en la fe, me atrevía yo con cuantos me saliesen al paso. (Canel, 1916: 16)

Canel no solía dedicar buenas palabras a sus colegas, especialmente a aquellos que consideraba enemigos ideológicos. La animadversión hacia ella fue notoria⁵ por sus hirientes críticas⁶, algunas de ellas publicadas en prensa y otras recogidas en su correspondencia privada con el Conde de las Navas. Entre los autores con los que Canel mantuvo ciertas tensiones, llegando incluso a culpabilizarles de la situación cubana, se encuentran Unamuno, Blasco Ibáñez y, por supuesto, Galdós (Simón Palmer, 2004: 162). Este último fue también duramente criticado a partir de la colecta que se organizó en su auxilio, estando ya ciego y en precaria situación económica:

¿Qué Galdós ha escrito novela? Sí señor: ¿Qué ha escrito bien? Sigamos afirmando, pero ¿Qué todo ha sido conveniente a España? Aquí ya no sigamos asintiendo porque nos jugaríamos en el asentimiento la elevación del patriotismo. Esa suscripción nacional para un *magnate de la pluma* como Galdós, es la negación más vergonzosa para España y para Galdós [...] A ver si nos ocurre con Galdós lo que con esos viejos avaros que se mueren de hambre y después de muertos se ve que dormían con un fajo de billetes de Banco debajo de su mísero cuerpo. (Simón Palmer, 2004: 161; 2008: 405)⁷

Canel no entiende esta pobreza dadas las elevadísimas ventas de las obras de Galdós (Labanyi, 1996: 8), reproche en el que se desliza la envidia de la asturiana al verse en una situación similar y carente del reconocimiento esperado por su patriotismo y su ferviente defensa de la monarquía (Simón Palmer, 2008: 405). Y es que Canel nunca cesó en su actividad propagandística, destacada por tantos medios impresos y por la que incluso se la llegó a amenazar

5 Además de la crítica misógina, Canel se enfrentó al cuestionamiento de la autoría de sus obras (Canel, 1916: 15-16), imputaciones como responsable del hundimiento del Maine (*La Prensa*, 27-11-1910: 3) y fue considerada una mujer que «no pierde la ocasión de perturbar, valiéndose de la candidez de los que la siguen» (*La Unión Católica*, 25-2-1898). Otros textos en los que la autora es vilipendiada, especialmente por su afiliación al carlismo y sus visiones sobre Cuba, son: «Cosas de Cuba» (*La Libertad*, 22/09/1892: 2); W. F. F., «Madrid, glosa de un artículo» (*El Noroeste*, 19/01/1916: 1); A. Hernández-Catá, «Noble aclaración» (*La correspondencia de España*, 24/10/1921: 8).

6 Las feroces descalificaciones de Canel son innumerables, por lo que nos remitimos al magnífico trabajo de Simón Palmer (2004) para citar algunos ejemplos. De los escritores republicanos llega a decir que «son los responsables de miles de soldados muertos» (162). Del novelista Alberto Insúa, critica sus personajes femeninos: «los hombres que escriben para el público presumen de saber manejar a las mujeres como si fuesen títeres teatrales» (166).

7 Simón Palmer recoge este testimonio de una carta de Eva Canel al Conde de las Navas fechada el 7 de mayo de 1914.

con el destierro de la isla de Cuba⁸. Su vehemente posición a favor del capitán general de Cuba Valeriano Weyler y, por ende, contra la independencia cubana, la hicieron impopular entre los sectores progresistas. Una vez sucedido el inevitable Desastre de 1898, la asturiana se tomó este suceso como una amarga derrota personal en la que se menospreció su trabajo⁹. Posteriormente, recondujo su postura tras los procesos independentistas y se interesó en la formación de la Unión Iberoamericana¹⁰ en la que se proyectase una imagen española positiva entre las naciones americanas (Sánchez Dueñas, 2013: 262). Con esta nueva perspectiva, Canel no renunció jamás a los principios conservadores que había esgrimido durante la mayor parte de su vida, aunque sí se aproxima ligeramente al ideal panhispánico sugerido por Galdós.

Lejos de reconocer las dinámicas de poder que España desplegaba sobre el territorio antillano, Canel excusaba al gobierno español y aducía el deseo emancipatorio cubano a la alta condescendencia y generosidad de los peninsulares. Así lo declaró en uno de sus discursos en el Casino General de México:

hoy goza Cuba derechos a que no aspiraban ni jamás soñaron los rebeldes de 1868, antes de serlo: hoy es Cuba un país tan libre, que del exceso de libertad provienen los males que todos lamentamos; y es, señores, que los españoles no sabemos educar a nuestros hijos contrariándolos, sino dándoles más y más gustos cuanto más y mayores son los caprichos con que nos acosan. (Canel, 1896: 4-5)

Esta fue una de tantas apariciones públicas de Canel que pretendían, en líneas generales, contextualizar las relaciones entre España y Cuba en

8 El suelto no tiene firma: «Se lamentan los individuos del partido unión constitucional, de la excesiva persecución que sufre la prensa del partido, pues ha llegado á darse el caso de que la distinguida escritora doña Eva Canel ha sido amenazada de ser expulsada de la isla si seguía exponiendo sus teorías» (*La Atalaya*, 20/12/1897: 1).

9 Canel abandona Cuba «llorando casi sin solución de continuidad» (Sánchez Dueñas, 2013: 262). Las referencias en prensa a la escritora tras el varapalo fueron notorias: «La mencionada señora, que tanto ha trabajado a favor de España, abandona la gran Antilla, pues no quiere permanecer en Cuba desde el momento que ondee allí la bandera norteamericana» (*Los Debates*, 01/10/1898: 2).

10 La intención de este organismo era «estrechar relaciones sociales, económicas, científicas, literarias y artísticas de España, Portugal y las naciones americanas donde se habla el español y el portugués» (Calle Velasco, 2004: 154). Sin embargo, se sigue perpetuando la idea de que «Iberoamérica era “el mercado natural” de España» (Martín de Vega et al, 1985: 163). Por tanto, el concepto de subordinación permanece aún presente en cierto modo y podría reducir las posiciones tanto de Canel como de Galdós a un plano panhispánico meramente lingüístico.

referencia a varios aspectos que justificaban el dominio peninsular sobre la isla. A pesar de intervenir en numerosos actos políticos, la autora manifiesta gran desconfianza hacia figuras públicas de este ámbito¹¹, además de considerar que debían ser, bajo su declarado criterio antifeminista, solamente hombres (Kenmogne, 1995: 54-56). Ella misma, como mujer periodista y exploradora, promueve paradójicamente un modelo opuesto al predicado que le brindaba la posibilidad de acceder a territorios profesionales masculinizados como era el periodismo.

Los contradictorios modos de Canel sugieren varias explicaciones lógicas: Barcia Zequeira plantea la incógnita de si estos vaivenes ideológicos de Canel son realmente tácticas para expresar siempre el mensaje más adecuado para cada público particular (2001: 241). El empleo de ciertas estrategias de manipulación discursiva se basaría, por tanto, en la conexión «entre pensamiento y praxis del protagonista [...] que articula procesos y realidades culturales disímiles, transmitiendo impresiones, sentimientos y opiniones de origen distinto y diverso» (López y González Natale, 2018: 125). En los términos del Realismo literario que Canel practica, la conexión entre lo teórico y lo práctico (Rovira Martínez de Contrasta, 2014: 88-89) propicia una reflexión en torno a la coexistencia de dos Evas diferentes que justificaría su ambigüedad: «la que vive y la que escribe» (Ferrús Antón, 2011: 228). Canel parece tener bien clara esta división cuando rememora sus comienzos en la escritura en la plaza Matriz de Montevideo: «aquí supe que jamás haría prensa de despacho, porque el periodista debe caminar para acercarse a la verdad. Pero, para escribir bien debe utilizar la cabeza, no los pies. Aquí descubrí mi vocación, por azar, quizá, pero no por casualidad» (citada por Torres Rondón, 2010: 70). Las dicotomías entre teoría y práctica, viaje y creatividad o periodismo y literatura son las que configuran dos modos de realidad aparentemente enfrentados que, inevitablemente, se funden en la perspectiva colonial caneliana.

11 Kenmogne aclara que Canel reprocha a los políticos, generalmente, «su egoísmo, la búsqueda del interés personal, la sed del poder» (1995: 55). Se trata de una más de las contradicciones de Canel: en primer lugar, se considera republicana al igual que su marido Eloy Perillán Buxó, y será tras su muerte cuando la autora vire hacia el conservadurismo monárquico y católico. Por otro lado, su recelo general hacia la clase política española contrasta con las admiraciones profesadas hacia figuras como Narváez, O'Donnell o Cánovas del Castillo (Kenmogne, 1995: 55), además de su dedicación a valorar la obra política de Antonio Maura (Canel, 1909: 6-71). Aunque Canel no fue explícitamente una figura de este ámbito, sí fue partícipe de varias conferencias sobre tales asuntos, siendo una de las más polémicas la del Casino Español de México en 1896, en la que critica con dureza al senador norteamericano John Sherman en el fragor de la insurrección cubana.

a) Aproximaciones a la metaficción

A caballo entre la autobiografía, el reportaje y la novela corta, las fuentes documentales de Canel refieren en todo momento a un imaginario americano construido desde su propia experiencia como exploradora. Además de los subtítulos que Canel añade a los capítulos (leyenda, tipo, recuerdo...), la autora también delimita con frecuencia el discurso histórico y el elemento novelado en el mismo texto. Es el caso, por ejemplo, de «Los azotes de San Simón (Histórico)»:

Un bravo militar que ya no existe, me lo contó, dándome palabra de honor de [s]er verdad en todos sus detalles. El cuento, pues, no es mío. Yo no pretendo más que darle forma literaria. Si ficción hay, que no lo creo, pertenece ésta a un coronel peruano que murió peleando con denuedo, contra los chilenos, en los campos de San Juan, el 13 de Enero de 1881. (Canel, 1899, I: 195)

Esta posición es frecuente en la prosa caneliana, en la que la autora «se limita a describir y transcribir» (Ferrús Antón, 2011: 223) y que, en cierto modo, se complementa a la dualidad previamente presentada entre la *Eva viajera* y la *Eva escritora*. De esta forma, Canel cumple dos objetivos: acredita su fuente documental para preservar el rigor informativo (especialmente en textos híbridos con la escritura periodística) y establece un pacto de ficción con su lector, facilitando así un espacio narrativo libre para la confluencia entre lo real y lo creativo. En otros casos, este pacto no es tan explícito y Canel permite al lector reflexionar sobre la verosimilitud de lo narrado: «Magnífica fiesta había tenido lugar en casa de la marquesa cuatro días antes de la mañana *en que comienza esta más ó menos verídica historieta*» (Canel, 1899, I: 33, cursiva nuestra). La imagen de vida que debería ser la novela se difumina aquí, y se deslinda de lo galdosiano en la recreación de perfiles y sucesos históricos en una forma literaria libre, al margen del realismo normativo y susceptible de manipulación.

b) Dialéctica colonial y visión patriótica

Los ideales políticos de Eva Canel se imprimen en sus creaciones literarias en tanto que su perspectiva es extranjerizante, inclinada a potenciar lo exótico y a destacar su patriotismo peninsular. Al partir de una fórmula literaria romántica española, esta técnica «tiende a diluir la diversidad latinoamericana en función de una unidad, que apunta a una identidad no nacional, sino continental» (Ferrús Antón, 2011: 224). Así, la realidad de cada nación hispanoamericana se aglutina en un conjunto racial reducido a un imaginario dicotómico

colonizado-colonizador, destacando diferencias de todo tipo entre ellos: «pequeño, grueso, bastante feo, con un defecto en la vista y en la raza que más se inclinaba á la conquistada que á la conquistadora» (Canel, 1899, I: 195). Igualmente, los diversos elementos dan lugar a determinados tipos americanistas, femeninos en muchos casos (tamaleras, candomberas, pechoñas...)¹². A este respecto, Jennifer Jenkins Wood apunta acertadamente que, si bien Canel suele mostrar atisbos críticos hacia esta sociedad de dominantes y dominados, como es su rechazo al esclavismo (Canel, 1899, I: 21), esto no impide que la autora fundamente su discurso sobre ciertos estereotipos raciales (2013: 179), llegando incluso a hacer humor de esta misma esclavitud que previamente denunciaba¹³. Esta recurrencia de tipos normativiza la realidad latinoamericana de Canel y contradice el ideario estético galdosiano que aboga por la observación de *lo real descarnado*:

Cierto que la falta de unidades de organización nos va sustrayendo los caracteres genéricos, tipos que la sociedad misma nos daba bosquejados, cual si trajeran ya la primera mano de la labor artística. Pero a medida que se borra la caracterización general de cosas y personas, quedan más descarnados los modelos humanos, y en ellos debe el novelista estudiar la vida [...] al descomponerse las categorías, caen de golpe los antifaces, apareciendo las caras en su castiza verdad. Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora sólo con dar a los seres imaginarios vida humana más social. (Galdós, 2006: 5)

En estos tipos se incluyen generalizaciones respecto a los indios americanos, como los mostrados en «Una fiesta serrana». En este episodio Canel acude a la inauguración de una vertical en su honor en la mina peruana del Cerro del Pasco, y pronuncia un discurso de agradecimiento haciendo alusión a la situación socioeconómica del territorio¹⁴:

12 Por ejemplo, en la descripción del entorno de la tamalera limeña: «Vivía Manonga en una casita baja [...] aunque no sucia, como son por regla general las de otras mujeres de su raza y clase» (Canel, 1899, I: 167). Otro ejemplo, referido por Jenkins Wood (2013: 180), atañe a las mujeres brasileñas: «Negras, medio desnudas, cruzaban por todas partes con grandes canastas chatas en la cabeza [...] Las mujeres de color son en el Brasil corpulentas y varoniles: cubren el cuerpo desde la cintura para arriba con una camisa bastante escotada y muy caída de los hombros, camisa que destapa imprudentemente lo que por respeto al pudor, y casi pudiera añadir que también á la belleza, debiera estar oculto» (Canel, 1899, I: 24).

13 Véase «Caballería de Marina» (Canel, 1899, II: 7-29), y las anotaciones de Jenkins Wood al respecto (2013: 196).

14 Este comportamiento refuerza el alto concepto que Canel tiene sobre la caridad peninsular, mencionado previamente en este artículo (Canel, 1896: 4-5).

Hablé de los indios: pedí para ellos protección, mucha protección y mucho cariño. Supliqué á los hombres importantes que allí se reunían, exdiputados unos y muy influyentes todos en la política, que no abandonasen aquella raza inteligente y noble, [...] imploré civilización para ellos: «escuelas, muchas escuelas», dije. Al concluir mi breve peroración, supe que los indios habían dejado sus fiestas para agolparse a escucharme. (Canel, 1899, I: 111)

A este acto benevolente pronto le sucede una escena polémica que recoge crudamente la mirada peninsular sobre el pueblo latinoamericano:

Subimos mi amiga Virginia Ortiz de Villate y yo á la «vertical» y comenzamos á sembrar reales de níquel [...] revolcábanse en pelotones informes, rodando unos, á puñetazo limpio otros; y chillando todos como diablos sueltos, se disputaban el dinero que a manos llenas les arrojábamos. (Canel, 1899, I: 112)

Aunque no es frecuente, también existen discursos en la obra que señalan directamente a los indígenas como enemigos del colonizador, tal y como Canel desliza en su relato de la leyenda de Elisa Bravo¹⁵. Si bien la predilección por la leyenda corresponde en gran manera a los ideales románticos, Canel no pone en duda lo *real* de la historia: «Refiere la tradición esta leyenda con detalles de verosimilitud espeluznante» (Canel, 1899, II: 43). El pacto de ficción propuesto por la autora se inclina, en este caso, hacia lo testimonial; proponiendo una retórica imperialista en conflicto con su ideal de concordia hispanoamericana. Canel ofrece una visión no contrastada de los araucanos que perjudica su percepción en virtud del colonizador:

El araucano no quiere ni admite ninguna clase de cultura; es enemigo del blanco, y se acabó; batallarán siempre y batallarán unas y otras generaciones. Si los blancos tratan bien á los prisioneros indios y los restituyen á sus dominios, no hacen otro tanto los indios con los blancos; prisionero que cae en sus garras, ya puede contarse con los muertos. (Canel, 1899, II: 31)

En este sentido, Canel es plenamente consciente de que, aunque sus textos puedan presentarse como documentación histórica, su parcela sigue siendo

15 Esta aristócrata chilena fue presuntamente raptada por los mapuches, víctima de un naufragio. Sergio Villalobos indica la falta de evidencias de raptos o asesinatos en este territorio (1995: 203-204), por lo que la historia real permanece sumida en el misterio.

la ficción, creando la impresión de verdad mediante artificios exclusivos de la novela (Sotelo Vázquez, 2002: 142). Remitiendo al subtítulo de *De América*, se observa un similar tratamiento de estos viajes, tradiciones y novelitas cortas, prejuiciados por una visión imperialista que la propia Canel rectificará: «los españoles tenemos la fea costumbre de burlarnos de todo cuando por vez primera salimos de nuestra patria. Pero a la segunda... ¡oh! á la segunda somos más justos y menos imprudentes» (Canel, 1899, I: 20).

4 Conclusiones

La definición de novela como imagen de vida por excelencia establecida por Galdós suscita cierta reflexión acerca de la articulación mimética de la obra realista. Bajo este ideario, nos proponemos aplicar esta teoría a una autora coetánea a Galdós mucho más desconocida como es Eva Canel. Ambos escritores, comprometidos con la realidad sociohistórica de España, mantienen posturas ideológicas opuestas, siendo Canel una acérrima defensora de los valores tradicionales, de la institución monárquica y del dominio español en la isla de Cuba. Esta divergencia entre ambos se traducirá en una actitud de resignación por parte de Galdós frente a la contradictoria Canel, que adoptará posiciones opuestas con sus roles como viajera y escritora.

Bajo esta premisa, observamos que la sociedad novelada de Canel recurre, además del hibridismo entre autobiografía y costumbrismo, a la combinación de lo histórico y lo privado para imprimir una realidad concreta basada en la dinámica colonial. Su obra *De América* (1899) ofrece una perspectiva narrativa que se desmarca parcialmente del aséptico modo galdosiano, aduciendo a una retórica de dominantes y dominados en la que el enlace entre *realidad* y *representación* queda en entredicho, así como la imagen de vida transmitida por Canel se muestra sin establecer claramente cuánto hay de crítica y cuánto de verosimilitud en su ingente contribución a las letras españolas.

Bibliografía

- Armas, F. de (2015): «Una conversación transatlántica: Benito Pérez Galdós y Domingo A. Galdós en *La Estrella de Panamá* (1889-1901)». *Revista de Literatura*, LXXVII (154), 371-397.
- Barcia Zequeira, M. d. C. (2001): «Eva Canel, una mujer de paradojas». *Anuario de Estudios Americanos*, LVIII, 1, 227-252.

- Bly, P. (1999): «Galdós, el 98 y sus artículos en *La Prensa* de Buenos Aires». En: José María Ruano de la Haza (ed.), *La independencia de las últimas colonias españolas*, *Ottawa Hispanic Studies*, 24, Ottawa: Dovehouse, 15-37.
- Calle Velasco, M. D. de (2004): «Hispanoamericanismo. De la fraternidad cultural a la defensa de la Hispanidad». En: Mariano Esteban de Vega, Francisco de Luis Martín y Antonio Morales Moya (coords.), *Jirones de hispanidad. España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas en la perspectiva de dos cambios de siglo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 151-172
- Canel, E. (15/05/1896-10/06/1896): «Discurso leído por la distinguida escritora Eva Canel en la noche del 25 de marzo último en el Casino Español de México». *El Correo de Llanes* (suplemento), 207-212, 1-24.
- Canel, E. (1899): *De América: viajes, tradiciones y novelitas cortas*. 2 vv. Madrid: Establecimiento tipográfico de F. Nozal.
- Canel, E. (1909): *Por la justicia y por España*. Buenos Aires: Establecimiento tipográfico de Robles y Cía.
- Canel, E. (1916): *Lo que vi en Cuba (a través de la isla)*. La Habana: La Universal.
- Coffey, M. L. (2005): «Las colonias perdidas: un episodio nacional que no escribió Galdós». En: *Galdós y el siglo XIX. Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 704-713.
- Ferrús Antón, B. (2011): «Dos modos de narrar América Latina: autobiografía y costumbrismo en Eva Canel». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 40, 219-231.
- Gabilondo, J. (2013): «Galdós, Etxeita, Rizal — Madrid, Mandaka, Manila: sobre la negación colonial y las articulaciones (post)imperiales del Pacífico-Atlántico hispánico». *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 9, 13-44.
- Jenkins Wood, J. (2013): *Spanish Women Travelers at Home and Abroad, 1850-1920: from Tierra del Fuego to the Land of the Midnight Sun*. Maryland: Bucknell University Press.
- Kenmogne, J. (1995): «Una escritora asturiana en América: Eva Canel». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 546, 45-61.
- Labanyi, J. (2000): *Gender and Modernization in the Spanish Realist Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- Labanyi, J. (2014): *Galdos*. Londres: Routledge.

- López, C. y R. González Natale (2018): «Eva Canel en Argentina: combates por la identidad. Análisis del ensayo *Por la Justicia y por España* (1909)». *Revista Temas de historia argentina y americana*, 2 (26), 120-140.
- Martín de Vega, M.; C. Martín Montalvo y M. T. Solano Sobrado (1985): «El hispanoamericanismo, 1880-1930». *Quinto Centenario*, 8, 149-164.
- Ortiz-Armengol, P. (2000): *Vida de Galdós*. Madrid: Crítica.
- Pattinson, W. T. (1986): «Los Galdós en Cuba: la primera generación». *Anales Galdosianos*, 21, 15-32.
- Pérez Galdós, B. (1909): *España trágica*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía.
- Pérez Galdós, B. (1971 [1884-1885]): *Lo Prohibido*. 2 tt. Madrid: Castalia.
- Pérez Galdós, B. (1987 [1897]): *Misericordia* (ed. Susana Esperanza Cano Méndez). Madrid: Alba.
- Pérez Galdós, B. (2006 [1897]): *La sociedad presente como materia novelable. Discurso ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción*: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf> (20-10-2020).
- Rodríguez Puértolas, J. (1999): *El Desastre en sus textos: la crisis del 98 vista por los escritores coetáneos*. Madrid: Akal.
- Rovira Martínez de Contrasta, M.º I. (2014): «Misery, Hope and Humanity in Benito Pérez Galdós's *Misericordia* (1897)». *Lectora*, 20, 97-105.
- Sánchez Dueñas, B. (2013): «Preocupación patriótica y compromiso nacional en las escritoras españolas finiseculares». En: Carmen Servén e Ivana Rota (eds.), *Escritoras españolas en los medios de prensa. 1868-1936*. Sevilla: Renacimiento, 237-266.
- Simón Palmer, M. d. C. (2004): «Los intelectuales españoles a través del epistolario de Eva Canel y el Conde de Navas». En: Antonio Cruz Casado (ed.), *Bohemios, raros y olvidados. Actas del Congreso Internacional, celebrado en Lucena (Córdoba), del 4 al 7 de noviembre de 2004*. Córdoba: Diputación Provincial/Ayuntamiento de Lucena, 149-181.
- Simón Palmer, M. d. C. (2008): «Vivir de la literatura. Los inicios de la escritura profesional». En: Pura Fernández & Marie-Linda Ortega (eds.), *La mujer de letras o la letraherida: discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 389-407.
- Sotelo Vázquez, A. (2002): *El naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Almar.
- Torres Rondón, E. (2010): *20 mujeres y una leyenda*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo.

Troncoso Durán, D. (2017): «Las colonias y los *Episodios galdosianos*». *Letras de Hoje*, 52 (4), 429-436.

Villalobos, S. (1995): *Vida fronteriza en la Araucanía: el mito de la Guerra de Arauco*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.

Eva Canel and the Galdosian precepts: realist ideology and the colonial perspective in his short prose

Key words: Spanish Realism, 19th century, Latin America, narrative, novel

The present paper explores Eva Canel's literary production in relation to Galdós' *lo real descarnado*, taking as a reference point his acceptance speech at the Spanish Royal Academy in 1897. The similarities and differences between Canel and Galdós' *modus scribendi* are analysed in a specific context: the colonial era and the Spanish crisis at the turn of the century. The analysis centres on the link between *reality* on the one hand, and *representation* on the other, which forms the basis for literary mimesis. This in turn enables us to understand the mechanisms used by Eva Canel to construct a historical account in line with her authorial strategies.

Eva Canel in Galdósova preceptiva: realistični idearij in kolonialna perspektiva v njeni kratki prozi

Ključne besede: španski realizem, 19. stoletje, Latinska Amerika, pripovedništvo, roman

Pričujoči članek raziskuje literarno produkcijo Eve Canel v smislu galdosovskega *lo real descarnado* (surovi realizem), pri tem pa se naslanja na govor kanarskega romanopisca ob sprejetju v Špansko kraljevo akademijo leta 1897. Podobnosti in razlike med pisanjem Eve Canel in Galdósovim *modusom scribendi* analiziramo v specifičnem kontekstu: kolonialna doba in španska kriza ob koncu stoletja. Naša raziskava izhaja iz obstoječe povezave med *resničnostjo in prikazom*, na kateri temelji koncept literarnega posnemanja (*mimesis*), in nam bo omogočila opredelitev mehanizmov, po zaslugi katerih je Eva Canel zgodovinsko pripoved zgradila v skladu s svojimi avtorskimi strategijami.

Daniel González Gallego

Daniel González Gallego es graduado en Filología Moderna: Inglés y en Lengua Española y su Literatura por la Universidad de León. Ha cursado el Máster en Español de la Universidad de Córdoba con perfil investigador en el itinerario de Literatura Hispánica. Actualmente investiga sobre mujeres, literatura y periodismo en España y América del siglo XIX con una tesis dedicada al periodismo literario de Eva Canel en el programa de Lenguas y Culturas de la Universidad de Córdoba.

Dirección: Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Córdoba
Plaza del Cardenal Salazar, n.º 3
14071 Córdoba
España

Correo electrónico: l62gogad@uco.es

M. Carmen Domínguez Gutiérrez

DOI: 10.4312/vh.28.1.101-116

Universidad Ca' Foscari Venecia



Galdós en el exilio republicano español y su recepción hispanoamericana

Decía un poeta inglés, Patmore, que hay que tener muchísima fe para no creer más que en lo que vemos. Esta es la profunda fe religiosa de Galdós; y por creer tanto en lo que veía pudo realizar su temporalidad tan visible, tan claramente; tan novelescamente, es decir, tan humana y poéticamente.

(José Bergamín, 1944: 49)

Tras la derrota en la Guerra Civil, la mayoría de la intelectualidad que había participado de los valores democráticos republicanos se vio obligada a salir del país, refugiándose principalmente en América Latina y, en particular, en México. En aquellas latitudes siguieron desempeñando su oficio de escritores, de periodistas y agitadores culturales, escribiendo en prensa y revistas, participando en homenajes y congresos o dictando clases y conferencias. En los años republicanos habían construido, como sucede con toda generación literaria, una genealogía en la que fundar su propia poética. Es sabido que el homenaje dedicado en Sevilla a Góngora —en ese momento un poeta poco reconocido— y la foto de ese encuentro, acreditaron al primero como legítimo e indiscutible antepasado literario y a los organizadores del homenaje, como miembros de la Generación del 27. En el exilio, fuera del canon de su propio país, la reflexión sobre sus orígenes literarios se hizo incluso más intensa y de esa faceta de profesores y conferenciantes resultaron publicaciones en forma de ensayos o manuales en los que confirmaban que los pilares de esa genealogía se fundaban

en la literatura escrita en los siglos de Oro, de Cervantes a Calderón pasando por Lope o Quevedo. Y que sus referentes inmediatos eran Bécquer, Rubén Darío, Miguel de Unamuno o Juan Ramón Jiménez. En la nómina del siglo anterior, el cercano y convulso XIX, muchos de ellos citaron a un autor, Benito Pérez Galdós, pero no fue una figura tan indiscutida ni aclamada por todos ellos como fueron las anteriormente citadas. Es por esto que, en el centenario de la muerte del novelista canario, resulta interesante recuperar lo que algunos de estos poetas exiliados escribieron sobre su obra y las reflexiones que publicaron en y para un público hispanoamericano.

Galdós fue un escritor muy leído por sus contemporáneos, pero poco apreciado entre los escritores de su época y la inmediatamente posterior. Duramente criticado por Ramón Valle-Inclán, con el que mantuvo una relación difícil más allá del mítico insulto de ‘garbancero’ –en realidad no lo pronunció él sino su personaje, Dorio de Gadex, en *Luces de Bohemia*– por la ‘superficialidad’ con que afrontaba el análisis de la historia en sus textos;¹ por Miguel de Unamuno, el caso más radical de aversión al mundo y obra galdosianas, o por Pío Baroja. También por Antonio Machado que, en el prólogo a *La corte de los milagros* de Valle-Inclán en 1938 afirmaba que

Don Ramón, que escribe para la posteridad y, por ende, para los jóvenes de hoy, olvida a veces, lo que nunca olvidaba Galdós: mostrar al lector el esquema histórico en el cual encuadraba las novelas un tanto frívolas de sus Episodios Nacionales. Pero don Ramón, aunque menos pedagogo, es mucho más artista que Galdós, y su obra es, además, mucho más rica de contenido histórico y social que la galdosiana. (Machado, [1938] 1983: 244)

Por el contrario, Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza, por donde pasaron prácticamente todos los miembros de la generación del 27, tuvo un gran ascendente sobre el autor canario que, a su vez, le profesaba un gran respeto (Granados Palomares, 1993: 59). Quizá no sea casual que, por este motivo, en la generación del 27 –o en la más alargada de la República como la mayor parte de ellos gustaba llamar– la recepción galdosiana fuese menos controvertida, aunque no totalmente exenta de detractores. Quizá fuese porque el necesario parricidio literario para el relevo generacional ejecutado por los miembros de las generaciones del 98

1 Sobre este tema hay una inmensa bibliografía. Cfr. Rodríguez Padrón, 2006 y Granados Palomares, 1993.

y 14 había allanado el camino. Atentas, amorosas y cuidadosas fueron las lecturas galdosianas de José Bergamín, Luis Cernuda y Max Aub, a pesar de mantener posturas distintas en la crítica de su literatura. Amable la de Rafael Alberti, que lo recordaba en su autobiografía cuando siendo él muy joven y recién llegado a Madrid, encontraba a un Galdós muy anciano en el parque de El Retiro posando para el escultor Victoriano Macho; cariñosa la de Federico García Lorca, agradecida la de Vicente Aleixandre y desdeñosa la de Guillén (Granados Palomares, 1993: 60).

En estas páginas se abordará lo que tres de ellos, José Bergamín, Luis Cernuda y Max Aub escribieron sobre este autor desde el exilio republicano en México. En el mapa literario que construyeron en tierras aztecas, Benito Pérez Galdós ocupó un lugar estratégico y una posición privilegiada.

En 1944, en México, José Bergamín escribe «Galdós, espejo trágico de España», el primero de varios ensayos dedicados al escritor canario. Las primeras palabras del texto son de arrepentimiento por no haber sabido, en sus años juveniles, entender la grandeza galdosiana y haberse dejado influir por el juicio de las generaciones inmediatamente posteriores al autor que lo atacaron en varios flancos, a saber: Valle-Inclán quien, a pesar de compartir con Galdós el interés por la historia como materia novelable, difería profundamente en el modo de expresarla y percibirla. Para él, inventor del grotesco esperpento, la aproximación galdosiana era demasiado pueril; Manuel Azaña, quien criticó la prolijidad galdosiana por considerarla evidente signo de imprecisión; y Ramón Gómez de la Serna que despreció la obra del autor en su totalidad.

Figuración, forma y fábula son, pues, las tres grandes críticas literarias que se le hacen en las primeras décadas del siglo XX. Y cabe añadir una cuarta, esta vez política, respecto a su anticlericalismo y su supuesta ausencia de imparcialidad. Esta crítica, Bergamín, tan convencido católico como anticlerical, la resuelve en una frase cuando afirma que «toda la novela galdosiana [responde] al principio esencial e inherente de expresar la realidad viva, reflejando las costumbres de la española que tiene delante [por lo que] la culpa no es de Galdós, sino de la sociedad española y de los católicos españoles, donde existían, en efecto, ese cura, ese obispo, ese *neo*, ese señor y esa señorita» (refiriéndose a los personajes de la novela *Gloria*) (Bergamín, [1944] 1972: 41). En cuanto a las tres críticas literarias, Bergamín se propone contrarrestarlas de la siguiente manera: defiende que Galdós forma parte de una estirpe de costumbristas – entendiendo por tales a los artistas y las obras que prestan atención a las costumbres típicas de un país– que, según él, se inauguraba con el *Poema del Cid* y

pasaba, por supuesto, por «Berceo, Don Juan Manuel y Juan Ruiz, Cervantes y Quevedo, Las Celestinas, Lope, don Ramón de la Cruz...» (44) para llegar sin solución de continuidad hasta Galdós, incluyendo como miembros de pleno derecho a Velázquez y Goya. Este costumbrismo para Bergamín («no hay obra literaria española, clásica ni romántica, que no pueda llamarse costumbrista») en realidad es una suerte de mimesis aristotélica profundamente influida por el pensamiento de Schopenhauer donde el autor cobra particular importancia pues «el poeta dramático o ético debe saber que él es el destino y que por ello debe ser tan inexorable como este; también debe saber que él es el espejo del género humano» (Schopenhauer, 2005: 487). Es un costumbrismo que asegura la continuidad de la literatura española.

Bergamín adopta la metáfora del espejo como instrumento en el que el poeta se mira para describir su proyección. Un espejo que a lo largo del tiempo ofrece visiones muy distintas por la variedad de cronologías que cubre y, sobre todo, por la diversidad de las miradas de los autores que se asoman a él. Pero no por esto deja de ser costumbrismo, afirma. Para limitar la discusión a los márgenes decimonónicos, considera que Larra es el primero en utilizar ese espejo trágico que le devuelve una estampa de España que lo empuja al suicidio (y no solo, afirma, por el amor de una mujer casada). La mirada de Galdós nos devuelve su novela costumbrista, una novela que es distinta a cualquier otra del mismo periodo no por ser mejor o peor que las demás, sino por su propia naturaleza. Usando como ejemplo *Fortunata y Jacinta*, por ser la más prolija, leída y conocida del autor, recupera la crítica de las generaciones anteriores para rebatirla: frente a la crítica de imprecisión por exceso de profusión de Manuel Azaña, Bergamín sostiene que jamás con tan ‘pocas’ palabras se dijeron tantas cosas. «La *forma* de Galdós es la precisión y concisión personificadas» (Bergamín, [1944] 1972: 47).

En la genealogía costumbrista española elaborada por Bergamín, Goya aparece como el legítimo abuelo de Galdós para afirmar que «el tiempo también pinta [...] o escribe novelas» (Bergamín, [1944] 1972: 47). Y en la novela galdosiana

el tiempo es el personaje principal [...] y es en esa [la novela galdosiana], su razón de ser temporalidad aparente o visible (que eso es, en definitiva, lo que quiere decir costumbrismo) en lo que Galdós fundamenta la esencia de la novelaría, su propia sustancia imaginativa: el alma y la vida de la novela. El *costumbrismo* novelesco de Galdós no es otra cosa que la materialización visible del tiempo. (Bergamín, [1944] 1972: 47)

Afirma Bergamín que «el hombre empieza a ser hombre, es decir a tener conciencia de serlo cuando se viste», refiriéndose claramente a la expulsión bíblica de Adán y Eva del paraíso terrenal, con la conciencia del pecado original y la vergüenza de la desnudez, «y por vestirse, se pone, por primera vez el hábito de la tragedia». Así, según Bergamín nace la novelería, el *costumbrismo* entendido como el «hábito de la temporalidad fugitiva», como el «cumplimiento mortal de un destino: la cosa trágica» pues «la costumbre es el hábito de las tragedias de los pueblos».

Nietzsche, del que Bergamín fue ávido lector, escribió en la *Segunda intempestiva* que el animal vive de manera ahistórica. Pero el hombre se convierte en hombre cuando comprende la palabra ‘fue’ con la que entiende que su existencia es un tiempo imperfecto, nunca consumado (Nietzsche, [1874] 2003: 41). Por eso solo a través de la capacidad de utilizar el pasado para poder vivir, y de hacer de lo ocurrido historia, el hombre se convierte en hombre.² Ahora bien, hacer historia, dice el filósofo, no consiste en la simple acumulación de datos (el historicismo de su tiempo que tanto critica) pues esto no permite ir al fondo de la cuestión histórica, por una parte, porque es tan imposible recordar todo como olvidarlo. Por otra, porque esta imposibilidad obliga a elegir determinados datos en detrimento de otros, lo que destruye la supuesta objetividad científica del historicismo. De aquí que el filósofo considere necesario abordar la historia de manera trágica, sabedora de no poder construirse por la imposibilidad de priorizar entre cada uno de los hechos históricos individuales y obligada, pues, a narrarlos.

Aunque Bergamín la sustenta en el Génesis, coincide con la teoría nietzscheana en la existencia de dos entidades: una invisible –la conciencia humana o destino trágico–, y otra visible –la temporalidad pasajera, simples hechos históricos para el alemán, costumbrismo para el español–. Por eso en una novela de Galdós «todos los acontecimientos, toda la figuración fabulosa que actúa en un periodo de tiempo determinado, se verifica, por esa temporalidad visualizada plásticamente, en el mundo aparente de lo que se ve» (Bergamín, [1944] 1972: 49). De aquí que para Bergamín en las novelas de Galdós no haya exceso de fabulación ni de figuración. Ni prolijidad o profusión en la forma, «porque ese tiempo vestido, esa tragedia aparente, cotidiana y sencilla, se va

2 «es verdad que el hombre solo llega a ser hombre en tanto que pensando, reflexionando, comparando, separando y sintetizando limita ese elemento ahistórico, [...] es decir, mediante esa fuerza de utilizar el pasado como instrumento para la vida, transformando lo acontecido en Historia nueva. Pero no es menos cierto que, por medio del exceso histórico, el hombre deja, por el contrario, de serlo» (Nietzsche, [1874] 2003: 46).

desarrollando con ímpetu, con esa máxima velocidad trágica del tiempo humano». Y es aquí donde reside la gran diferencia de la novela galdosiana que la convierte en magistral porque la forma, la figuración y la fabulación se entretrejen con aparente superficialidad. En la novela galdosiana no hay psicología, hay alma: «el enigma del ser humano nos sale al paso, a cada paso, en las figuraciones novelescas de Galdós [...] pero con otro estilo, diría, de visión de plasticidad imaginativa más intensa, más luminosa» (Bergamín, [1959-1963] 1972: 71) Es la identificación y el reflejo de la conciencia humana y el mundo. Porque, dice Bergamín, cuando Cervantes y Dostoievski se asoman al espejo lo que hay detrás es Dios. La base especular de sus novelas está llena de Dios. La tragedia se produce cuando no hay nada. En las novelas galdosianas, en cambio, no hay dios. ¿Qué hay, pues, detrás del espejo? El pueblo español. De hecho, puntualiza Bergamín, Galdós afirmaba «no soy yo, es mi público (su pueblo) el que escribe mis novelas» (Galdós, 1897).

José Bergamín intuye tempranamente la tendencia a la dramatización de la novela de Benito Pérez Galdós, rasgo que comparte claramente con Miguel de Cervantes:

Cuando Galdós casa, poéticamente, a la novela con el drama teatral [...] intuye con certera verificación poética la gran verdad que hizo de toda obra novelesca, explícitamente, un drama teatral y de todo drama teatral, implícitamente, una novela. Novela y Teatro, decimos, que son mundos de apariencia vana: pero no engañadora. Todo lo contrario: desengañados.

La novela, pensamos y dijimos otras veces, nace del desengaño: como la poesía de la desesperación. (Bergamín, [1959-1963] 1972: 64)

A pesar de su pasión teatral ninguno de los dos alcanzó gran éxito con su dramaturgia, pero adoptaron algunas de las técnicas teatrales en sus novelas. En el caso galdosiano los diálogos y la independencia de sus personajes, que al rebajar la omnisciencia canónica del autor le permitieron jugar con distintas voces y modos de pensar y mantener una perspectiva sin precedentes en las letras españolas (Rodríguez Padrón, 2006: 16) pues sus personajes «no son abstractas generalizaciones de un tipo sino seres vivos de verdad; y que, al serlo, aciertan a veces, otras se equivocan, en su pensamiento y conducta; pero sin expresar una idea o pensamiento o sentimiento que el novelista haya tratado de imponerles» (Bergamín, [1959-1963] 1972: 74).

Los escritores del 98 erraron los tiros, consideraron que el afán de Galdós por someterse sin concesiones a las reglas del realismo literario le había llevado a la exasperación de utilizar el lenguaje vulgar y coloquial en un medio donde no tenía cabida. En realidad, Galdós recuperó el lenguaje popular con toda su poesía, viveza y musicalidad (Millares, 2020), lenguaje que, concluye Bergamín, supone una subversión a las convenciones literarias y es, precisamente, en esta subversión galdosiana donde radica su genio. En la novela galdosiana hay una pluralidad de voces que obligan al autor a multiplicar sus lenguajes y consecuentemente la forma de la novela, para personalizarlos e independizarlos. Porque

aquellos seres galdosianos en pugna con el medio social en que viven y en lucha de ideas y sentimientos contradictorios que les prestan su realidad viva para nosotros, son, y no solamente nos lo parecen, independientes de la voluntad de su autor desde el instante en que adquieren a nuestros ojos existencia propia. No se trata de ningún pirandellismo unamuniano que les fija una voluntad contraria, opuesta a la del autor con quien dialogan de ese modo para independizarse. Eso no pasa de un divertido truco que no sale de la cabeza del autor, quien dialoga con sus fantasmas. La realidad novelesca es otra. Y la existencia personal del personaje de novela rompe, desde que nace a la imaginación, todo vínculo con su creador imaginativo. El autor puede sorprenderse de aquellos seres a que su lenguaje ha dado vida, pero no puede dialogar con ellos una vez creados si no es al modo del lector que los recrea. El autor puede recrearse en su obra como un lector cualquiera pero no descrearla una vez creada. (Bergamín, [1959-1953] 1972: 72-73)

Repite incansablemente Bergamín que Galdós aclaraba siempre que no era él quien escribía sus novelas, sino sus lectores y que ahí residía la clave del error de interpretación de su obra por parte de la crítica literaria: «el vulgarismo que le atribuimos a su estilo es, en realidad, su realidad imaginativa misma; su ilusión de vida real que nos da a leer con sus ojos y sus oídos como recordábamos que decía Quevedo. Y esa ilusión de vida se nos teatraliza por lo novelesco del mismo modo que lo teatral se nos vuelve novelería» (Bergamín [1975] 1983-84: 196-197).

En todas las novelas galdosianas el lector es un cómplice del narrador, está al corriente de los acontecimientos, se interesa por lo que ocurre y va formando

juicio sobre lo que acontece y sobre las consecuencias de las acciones de los personajes. A su vez, en algunas ocasiones es el narrador galdosiano el que aclara la razón por la que se menciona tal o cual detalle que no sería imprescindible para la buena marcha de la narración. Sea como fuere, es el lector el que debe integrar los diversos elementos de la novela y darle sentido. Los narradores dialogan con él, solicitan su aprobación o censura, por encima del hombro de los personajes. Se establece una curiosa asociación entre el novelista y el lector que, a medida que avanza en la lectura, sustituye al novelista, ocupa su lugar pues tiene que ir rellenando los huecos, los tiempos muertos —que en realidad no son tales—. Es el lector el que suple lo que no se dice, influido por lo que el narrador ha contado. «Los huecos son prefabricados y el lector los llena, pero recordando lo dicho por los narradores» (Germán Gullón, 1970: 78). Será el lector el que, atando los cabos que el novelista le proporciona, concluya o redondee la novela.

Max Aub, parisino de nacimiento, español por elección, tras la guerra civil pasó por varios campos de concentración y acabó exiliado en México, donde se dedicó a una febril actividad intelectual. En 1945 dictó un «Discurso sobre la novela contemporánea», apuntes que en 1966 publicó en el *Manual de historia de la literatura española*. En esas páginas, al igual que había hecho antes Bergamín, convirtió en parabienes las críticas que el escritor canario había recibido de las generaciones pretéritas. Donde estos vieron defecto en forma, fábula y figuración, Aub escribió que «desde Lope ningún escritor fue tan popular; ninguno tan universal desde Cervantes».

No es casual la atención que Aub fija en Galdós pues también a él le interesa la dramatización del hecho histórico. Desde la ficción narra la cotidianeidad de individuos comunes que pertenecen a su siglo, en este caso el XX, como Galdós había hecho para el XIX. Y lo hace con la intención de dotar al pasado de significado (interés que comparten, como demuestra el ciclo de novelas de Aub sobre la guerra civil española, *El laberinto mágico*). Con ese afán pedagógico por novelar el mundo y convertirlo en libro abierto para la sociedad. Por eso, lo más destacable de la obra galdosiana, en opinión de Aub, es que el novelista canario ha hecho más por el conocimiento de España, de sus habitantes y sus geografías que todos los historiadores juntos pues:

Perdiérase todo el material histórico de esos años, salvándose la obra de Galdós, no importaría. Ahí está completa, viva, real, la vida de la nación durante los cien años que abarcó la garra del autor. Existen, para siempre, sus centenares y centenares

de personajes históricos e imaginados, tan ciertos los unos como los otros. (Aub [1966] 1974: 450)

A propósito de la técnica galdosiana, Aub apuntaba que solía ser dramática o melodramática ceñida a los dos modelos tradicionales: en el que se presentaba el problema y se solucionaba a lo largo de la fábula o en el que se preparaba la sorpresa. Fuera uno u otro, Galdós siempre conseguía mantener despierto el interés del lector que no sospechaba los desenlaces a costa de, en ocasiones, forzar la verosimilitud. A propósito de la prosa, en cambio, sostenía que

No es brillante, ni afiligranada, su estilo pierde la rigidez académica, el reubicamiento arcaizante para lograr el castizo contraste diario con el pueblo. [...] Un estilo vulgar, una manera de escribir al alcance de los más: el estilo sobrio, claro y neto de los grandes novelistas del siglo XIX. Un estilo objetivo. Un estilo liberal, directo, preciso, arrastrado por los sucesos que, cuando aún el temblor del propio sentimiento a lo que describe, da en aciertos impares. Una manera de dibujar y pintar tan varia y viva que, cuando rompen a hablar sus miles de personajes [...] nunca se confunden y cada cual se presenta en los dinteles del recuerdo con su indumentaria propia y sus pensamientos correspondientes. (Aub [1966] 1974: 447)

Luis Cernuda, exiliado en México, dedicó un ensayo muy personal en 1954 a Galdós en el que resaltaba la figura del escritor pues encontraba muchos puntos de conexión en la vida de ambos. El texto de 1954 es «una especie de manifiesto del escritor que se sabe contrario a las corrientes oficiales de la literatura» (Rosell, 2008: 3). Galdós había sido vapuleado por la generación del 98 y por la posterior del 14. Aunque fue un escritor muy leído en su tiempo, la crítica literaria lo despreció y ninguneó sistemáticamente. Y Cernuda concluyó que

no podemos dudar de que Galdós fuera en su tiempo un autor leído, ni de que lo siga siendo hoy; el número de sus ediciones lo comprueba. Ahora, que fuera o que sea un autor comprendido, en su tiempo o en el nuestro, es otra cuestión. Baste con indicar cómo entonces y ahora se le solía y se le suele comparar, a él, no solo con Varela, sino con Pereda. Se diría que aún no han nacido sus lectores verdaderos, y puesto que va transcurrido largo espacio de tiempo desde la composición y publicación

de sus obras, durante la mitad segunda del siglo pasado, y de su muerte, hace más de treinta años, sin que dichos lectores aparecieran, pudiera añadirse, tal vez sin riesgo grave de equivocarse, que hay poca probabilidad de que aparezcan nunca. (Cernuda, [1954] 1994: 517)

Es evidente que en esta afirmación había mucho de personal porque también Cernuda se sentía, más aún en el exilio, abandonado y excluido. Sostuvo que la honestidad y discreción galdosiana «le impidió utilizar su obra para hablar de sí y hacer en ella su propio reclamo, como lo han hecho hasta la náusea las gentes del 98» (Cernuda, [1954] 1994: 517).

Como ya había hecho Bergamín, Cernuda desmonta la crítica galdosiana de las generaciones posteriores pues no considera que la prolijidad de su obra sea un problema, al contrario «entiéndase que la cantidad de obra en Galdós no supone, como en Lope o en cualquiera de nuestros dramaturgos torrenciales, una dilución del poder creador a expensas del aquilatamiento. Todo lo que Galdós escribió, cuenta» (Cernuda, [1954] 1994: 518). Como tampoco lo es su escritura pues

Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene ‘estilo’. No sé qué llamarán estilo quienes tal cosa dicen. Galdós creo para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura, ni parece que nadie haya intentado continuarlo o podido continuarlo. Cada personaje de sus novelas nos habla por sí mismo; es un lenguaje directo y revelador, familiar y sutil a un tiempo. (Cernuda, 1994: 518)

También Cernuda se une a las críticas de Galdós como dramaturgo, pero resalta que de aquel instinto dramático surgió el uso del diálogo y del monólogo en sus novelas, dejando que sus personajes hablaran por sí mismos, que se independizaran de su autor. «Así inventa una lengua ‘dramática’ que anticipa lo que años después se llamaría ‘monólogo interior’» (Cernuda, [1954] 1994: 521).

En definitiva, para todos estos autores Galdós se presenta como un visionario, como el ‘escritor de su siglo’, como el novelista que mejor sabe sacar a la luz las miserias y las bondades de su tiempo, sus luces y sus sombras. Para Bergamín sobre todo porque en sus novelas hay alma (figuración). Para Cernuda porque su escritura es tan brillante que todavía no han nacido sus lectores (forma). Para Aub porque aunque borrasen la historia de todo el siglo no importaría, porque queda su obra (fábula). En definitiva, los tres pilares de la obra del

autor canario son devotamente defendidos de las duras críticas que el canario recibió de los escritores de las generaciones del 98 y 14.

Los elogios de estos tres intelectuales republicanos en el exilio mexicano tienen un eco en la definición de contemporáneo del filósofo italiano Giorgio Agamben: «il poeta –il contemporaneo– è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci ma il buio. Tutti i tempi sono, per chi ne esperisce la contemporaneità, oscuri. Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente» (2008: 13). Por este motivo concluyen estas páginas con una reflexión de Carlos Blanco Aguinaga³, crítico literario que durante sus años de juventud y formación estuvo en contacto con la intelectualidad republicana exiliada en México adonde llegó él también exiliado, pero aún niño. Además de considerar muy acertada su reflexión la recupero en este texto porque me parece el mejor ejemplo de la recepción hispanoamericana de un autor a través de la sensibilidad literaria de los exiliados republicanos y de una intelectualidad mexicana afín a considerar la literatura en lengua española en claves diferentes a las territoriales o nacionales. Y es, precisamente, el que mejor desentraña las luces y las sombras que nos propone Galdós cuando nos advierte que «no debe el lector cometer el error que el autor no comete cuando nos lleva a interesarnos por un personaje que, de por sí (si «existiera»: fuera de la novela), podría no ser en nada interesante» pues «el que un personaje carezca de cualidades extraordinarias y le ocurran cosas vulgares, no significa en absoluto que no aparezca viviendo con la complejidad suficiente para atraer al lector hacia su problemática» (Blanco Aguinaga, 1978: 21). Aguinaga, desde su materialismo histórico, nos advierte de que a Galdós hay que leerlo como lo que es. Su sustrato es la historia misma, la historia de lo que él llama el ‘mestizaje oligárquico’ que no es sino la categoría que otorga para denominar el avance inexorable de la burguesía en detrimento de la aristocracia oligárquica. A sus personajes hay que leerlos por lo que son. En el caso concreto de Máximo Manso (*El amigo Manso*), que ejemplifica, un insignificante pequeño burgués. Pero en la obra galdosiana en conjunto –que, decía Torres Bodet que

3 Nacido en España, con 10 años salió junto a su familia al exilio en México donde estudio en el Colegio Luis Vives en el que enseñaban una buena parte de los intelectuales y donde entabló una fuerte amistad con los hijos de otros exiliados republicanos, los llamados «exiliados de segunda generación». Después estudió en Harvard y se doctoró en el Colegio de México con Alfonso Reyes (quien, en 1943, en México, había escrito unas letras sobre Galdós. *Cfr.* Reyes 1957). Se dedicó a la crítica y la enseñanza de la literatura en lengua española en varias universidades americanas. Durante los últimos años fue, además, catedrático extraordinario en la Universidad del País Vasco.

es como hay que valorar a Benito Pérez Galdós (1969: 170)— es la bisagra que ha de permitir a un pequeño burgués (el hijo de un carnicero) arribar a las esferas del poder.

El interés galdosiano por las relaciones dialécticas entre literatura e historia es evidente y la técnica literaria esgrimida para remitir a los hechos históricos es la alusión indirecta por dos procedimientos contrarios: la simple mención de la fecha en la que están ocurriendo ciertos hechos —sin que se especifique por qué esa fecha es importante fuera de la ficción— o la referencia a hechos sin años o años sin hechos concretos. Pero

hasta tal grado es avasalladora la personalidad de los personajes (y no solo de Fortunata), tal es el arte de novelar de Galdós, que, si acaso, lo que ocurre es lo contrario, no siendo extraño, por lo tanto, que las mejores lecturas críticas de la novela, sin pasar en absoluto por alto las relaciones que el narrador establece entre Fortunata y «pueblo», subrayen precisamente la especificidad de los personajes y sus peripecias. (Blanco Aguinaga, 1978: 56)

En suma, de la misma manera que un grupo de poetas amigos, en 1927, en una fiesta sin más pretensiones que disfrutar de la poesía de un autor olvidado como Góngora, convirtieron el homenaje en una restitución del autor a una genealogía literaria, el exilio republicano —Bergamín o Cernuda participan en ambos ‘homenajes’— devolvió a Galdós a la centralidad que de pleno derecho le correspondía en dicha genealogía. Porque como defiende Burger

Tenemos un pasado, pero nos damos una Historia. Y nos la damos a la luz de un diseño —un diseño de lo que somos y lo que queremos ser: de ello depende lo que hemos sido. No es el pasado lo que nos determina y define, sino que, en tanto le conferimos al pasado que tenemos una estructura significativa... y a través de ella lo convertimos en nuestra historia, en nuestro ‘haber-sido’ [...] nos definimos a nosotros mismos mediante nuestra propia historia. (Burger 2007: 36)⁴

Concluye Bergamín sugiriendo un paralelismo entre la España fratricida que fue durante el siglo XIX, reflejada por Galdós y Goya y la que se repitió en los

4 Cfr. Burger, R. (2007). *Im Namen der Geschichte: Vom Mißbrauch der historischen Vernunft*. Zu Klampen. Trad. de Lucía Luna Elek en Herbert Frey.

inicios del XX (1979b: 172). Porque «es ese mismo espejo que nos explica una España pasada el que [...] justifica una España futura» ([1944] 1972: 55). De hecho, en esa metáfora del espejo, la tragedia contemporánea española que él creyó ver reflejada fue la del exilio republicano.

Bibliografía

- Agamben, G. (2017⁵): *Cos'è il contemporaneo*. Milano: Nottetempo.
- Aub, M. (1945): «Discurso De La Novela Española Contemporánea». *Jornadas*, 50, Colegio De México: www.jstor.org/stable/j.ctv8bt2w5.
- Aub, M. ([1966] 1974): *Manual de historia de la literatura española*. Madrid: Akal.
- Bergamín, J. ([1944] 1972): «Galdós, espejo trágico de España: hablar de Galdós». En: *De una España Peregrina*. Madrid: Al-Borak, 33-56.
- Bergamín, J. ([1959-1963] 1972): «Galdós, espejo trágico de España: el pensamiento religioso de Galdós». En: *De una España Peregrina*. Madrid: Al-Borak, 56-76.
- Bergamín, J. ([1975] 1983-84): «Galdós visionario». *Sábado Gráfico*, 930, 29 marzo 1975, 21. Compilado en «José Bergamín: el pensamiento de un esqueleto. Antología periodística». *Revista Litoral*, 1, 193-197.
- Bergamín, J. (1979): «Tolstói y Galdós». En: *Calderón y cierra España*. Madrid: Planeta, 156-166. Reedición de *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Bergamín, J. (1979b): «Galdós y Goya». En: *Calderón y cierra España*. Madrid: Planeta, 167-172. Reedición de *La corteza de la letra*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Blanco Aguinaga, C. (1978): *La historia y el texto literario. 3 novelas de Galdós*. Madrid: Editorial Nuestra Cultura.
- Cernuda, L. ([1954] 1994): «Galdós». En: *Prosa I*. Madrid: Siruela. Vol. 2, 517-524.
- Frey, H. (2015): «Nietzsche: la memoria, la historia: la *Segunda intempestiva* entre la crítica al historicismo y la negación de la filosofía de la historia». *Cuicuilco*, 64, 271-290.
- Granados Palomares, V. (1993): «Galdós entre el 27». En: Jesús Bombín Quintana (coord.), *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos* (1990). Vol. 2, 57-66.
- Gullón, G. (1970): «Tres narradores en busca de un lector». *Anales galdosianos*, V, 9, 75-80. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-narradores-en-busca-de-un-lector-0/>.

- Gullón, R. (1970): «La última serie». *Anales galdosianos*, V, 9, 23-35. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-historia-como-materia-novelable-o/>.
- Machado, A. ([1938] 1983): «Prólogo» a *La Corte de los Milagros* de Ramón María del Valle-Inclán. Recopilado en: Julio Rodríguez Puértolas, Gerardo Pérez Herrero (eds.), *La Guerra. Escritos: 1936-39*. Madrid: Emiliano Escolar Editor, 239-244.
- Millares, S. (2020): «Galdós y la mezquindad». *Infolibre*, 18 de febrero 2020: https://www.infolibre.es/noticias/opinion/plaza_publica/2020/02/18/galdos_mezquindad_104067_2003.html.
- Nietzsche, F. ([1874] 2003): *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. [II intempestiva]*. Ed. Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Pérez Galdós, B. (1897): *La sociedad presente como materia novelable. Discurso leído ante la Real Academia de España en su recepción con contestación del Excmo Sr. D. Marcelino Menéndez y Pelayo*. Madrid: Viuda e hijos de Tello. Edición facsímil: <https://onemorelibrary.com/index.php/es/libros/literatura/book/literatura-espanola-132/discursos-la-sociedad-presente-como-materia-novelable-2964>.
- Pérez Galdós, B. (1870): «Observaciones sobre la novela contemporánea en España». *Revista de España*, 57. Disponible en <https://serescritor.com/wp-content/uploads/2019/02/Observaciones-sobre-la-novela-contempor%C3%A1nea-en-Espa%C3%B1a-pdf.pdf>.
- Pérez Galdós, B. (1897): «La sociedad presente como materia novelable». Discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua. Disponible en <https://www.biblioteca.org.ar/libros/130020.pdf>.
- Pozuelo Yvancos, J. M., Aradra Sánchez, R. M. (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- Reyes, A. ([1943] 1957): «Galdós». En: *Obras Completas*. México: Fondo de Cultura Económica. Vol. 6, 332-337.
- Rodríguez Padrón, J. (2006): «Galdós, ahora». *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 2, 9-18.
- Rosell, M. (2008): «Dos creadores heterodoxos, críticos de Galdós: el ensayo de Luis Cernuda y Max Aub». *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 6, 57-68.
- Sánchez Cuervo, A., Hermida de Blas, F. (coords.) (2013): *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y de su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva – CSIC.

- Saquillo, J. (2013): «Crucificado por el dolor de España: los exilios de José Bergamín». En: Antolín Sánchez Cuervo, Fernando Hermida de Blas, (coords.), *Pensamiento exiliado español. El legado filosófico del 39 y de su dimensión iberoamericana*. Madrid: Biblioteca Nueva – CSIC. Posición 2995-3286.
- Schopenhauer, A. (2005²): *El mundo como voluntad y representación. II*. Trad. P. López de Santa María. Madrid: Trotta.
- Torres Bodet, J. (1969): *Tres inventores de la realidad. Stendhal, Dostoyevski, Pérez Galdós*. Madrid: Editorial revista de Occidente.

Galdós in republican exile and his Hispano-American reception

Key words: Galdosian criticism, José Bergamín, Luis Cernuda, Max Aub, Carlos Blanco Aguinaga

This work explores the Galdosian reading keys offered by three Spanish republican exiles in Mexico – José Bergamín, Max Aub and Luis Cernuda – as well as the Spanish-American reception – in the figure of Carlos Blanco Aguinaga – of the generation of writers who succeeded Galdós. In the texts of the three exiled intellectuals, the criticisms of writers of the generations following Galdós are taken apart and the writer's centrality in Spanish literature is restored. He is duly recognised as heir to a literary tradition inaugurated by Cervantes, Quevedo and Lope de Vega, precisely for the same reason that Galdós himself highlighted, drawing on his own work, in his acceptance speech on the occasion of his admission to the Royal Spanish Academy in 1897, namely his endeavour to novelize the society that surrounded him.

Galdós v republikanskem pregnanstvu in njegova recepcija v Latinski Ameriki

Ključne besede: Galdós, José Bergamín, Luis Cernuda, Max Aub, Carlos Blanco Aguinaga

Članek se poglobi v ključne za branje Galdósovih del, ki nam jih ponujajo trije republikanski izgnanci v Mehiki – José Bergamín, Max Aub in Luis Cernuda –, ter prek lika Carlosa Blanca Aguinaga v hispanoameriško recepcijo generacije po Galdósu. Besedila treh izgnanih intelektualcev ovržejo kritike pisateljev generacij po Galdósu in kanarskega pisatelja ponovno postavijo v središče

Matías Escalera Cordero

DOI: 10.4312/vh.28.1.117-131

Alcalá de Henares

“La novela en el tranvía”: los orígenes del realismo dinámico, crítico y cervantino de Galdós

Palabras clave: Galdós, realismo, cuentos, fantasía, simbolismo

... por mi insuficiencia y pocas letras y porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos... Miguel de Cervantes

*... si por una parte mi incapacidad crítica y mi instintivo des-
pego de toda erudición me imposibilitan para explicar ante
vosotros un asunto de puras letras, por otra, una ineludible ley
de tradición y de costumbre ordena que estas páginas versen
sobre la forma literaria que ha sido mi ocupación preferente, la
novela ... Benito Pérez Galdós*

Más allá de algunas estériles polémicas periodísticas, con motivo de su frustrado centenario; intercambios de egos literarios y mediáticos, o amagos irrelevantes e impresionistas, acerca del valor o no de la obra y de la figura de don Benito. Más allá de ese planteamiento mostrenco de la cuestión —si es bueno o malo; mejor o peor que este o que aquel, discusión obsoleta e inútil donde las haya—, partiremos aquí del análisis crítico, inevitablemente sucinto, de uno de sus relatos iniciales, “La novela en el tranvía”¹, el cuento de 35 páginas

¹ Todas las referencias al texto se harán a partir de la edición original digitalizada, localizable en la biblioteca virtual Cervantes Virtual: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-en-el-tranvia--o/html/ffc17306-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Hay una edición moderna accesible también en: Benito Pérez Galdós (1997): *Cuentos Fantásticos*. Madrid: Cátedra, 71-104.

que el joven Galdós publica en *La Ilustración*, en 1871, a los 28 años; poniéndolo en relación con algunas de sus obras mayores y de su concepto mismo de la novela, para proponer un acercamiento reflexivo, no tanto desde el punto de vista de una estricta crítica universitaria, que no se pretende, sino, más bien, desde el punto de vista de este novelista que ha reivindicado siempre el proyecto galdosiano de novelar el presente histórico como suyo propio y que «directa e indirectamente» comparte «las inquietudes y los anhelos» de nuestro escritor, tanto en el modo de observar de modo crítico –y satírico, a veces– «la sociedad contemporánea», con una intención y «un compromiso humanista e ilustrado para con ella», respondiendo humildemente a la convocatoria que la propia dirección de *Verba Hispanica* nos ha hecho para este número concreto de recuerdo y homenaje a don Benito el Garbancero («¡Sí, y a mucha honra!...» Replicaríamos al alimón, mi maestro, Julio Rodríguez Puértolas, y yo, si pudiésemos coincidir, una vez más, para la ocasión, pues garbanzos era justamente lo que comía el pueblo, ya que no tenía otra cosa que llevarse a la boca).

Una sencilla reflexión, por otra parte, en torno a un hecho que, en ocasiones, se ha minusvalorado, el que en la obra narrativa de Galdós, las herramientas y los abordajes narrativos no se ajustan, en absoluto, al romo y reductor modelo *realista* que los coetáneos modernistas, la Generación del 98 y, luego, más adelante, los *modernos* a cualquier precio, como Juan Benet, en los años setenta del siglo pasado, o más recientemente Javier Cercas, por ejemplo, quisieron ver o hacernos creer. Y no me refiero solo, a su última etapa, de *El caballero encantado*, sino antes a novelas como *El Amigo manso* o, antes, a este cuento y otras como *Tristana* o *Nazarín*, o *La desheredada*, o *Ángel Guerra*, por ejemplo.

Y es que, desde muy temprano, Galdós abre su escritura a elementos considerados *no realistas*, tanto de carácter fantástico o simbólico (en el sentido *simbolista* que, en su misma coyuntura histórica, el tránsito entre los dos siglos, se está abriendo paso y que va a cambiar radicalmente las bases del arte europeo occidental), como de enfoque y perspectiva, tales como la fragmentación y multiplicación de la voz narradora.

Una fragmentación y multiplicación presente ya, de un modo estructuralmente decisivo, en este temprano relato, “La novela en el tranvía”, y que, si bien es cierto, tal «diversidad de narradores responde al proceso de creación de folletines en el S.XIX, donde la autoría no interesa demasiado frente al texto» (Sánchez Fernández y Padilla Mangas, 1993: 826), es un rasgo que definirá una parte de la novela literaria del siglo XX, en la búsqueda de la desaparición

de una voz dominante y la emergencia de lo narrado, en cuanto texto/objeto complejo, múltiple y autosuficiente, en sí mismo.

Pues, como señala Alfonso J García Osuna (2009: 291), al analizar la multiplicación de las perspectivas narradoras en el relato: «La estrategia galdosiana no se basa en el rechazo del mundo real; lo que hace es sugerir que el lenguaje crea ángulos individuales de percepción sobre el mundo cuya subjetividad no coincide con la aspiración autorial de lograr la objetividad fiel y precisa».

El monólogo interior (véase el genial arranque de *La desheredada*, de 1881, al que el propio Clarín, como crítico perspicaz, estuvo atento; escrito seis años antes de que Dujardin publicase la primera novela compuesta a partir del llamado *flujo de conciencia*); o ese «sistema de contrastes» que SAGRARIO RUIZ BAÑOS (1993: 521-529) señala como un rasgo de modernidad en la novela *Ángel Guerra*, pero que valdría muy bien para muchas otras, especialmente, para las otras dos que constituirían, junto con ella, esa especie de famosísima trilogía espiritual, es decir, *Nazarín* y *Misericordia*, en las que domina una técnica de contrastes que combina la *sublimación* y el *esperpento* —*avant la lettre*—, tanto en el diseño de los personajes (Ruiz Baños, 1993: 521-529), como de los ambientes: qué decir, en este sentido, de *La de Bringas* o de *Miau*. Son técnicas de la novela y del arte que viene que don Benito utiliza con pleno sentido constructor. Sin olvidarnos de los tratamientos claramente *existencialistas* de algunas de las tramas, personajes y conflictos novelados por él —en esas mismas novelas citadas y en otras—, que es una de las fronteras que la crítica antigaldosiana considera que el escritor canario no logró atravesar y explorar satisfactoriamente.

Es en este sentido en el que “La novela en el tranvía” se convierte en una especie de epítome anticipatorio de una buena parte de la obra del autor, una historia *cervantina*, en la que se mezclan elementos de construcción típicamente realistas y no realistas, pero debidamente *verosimilizados*; mediante un multiperspectivismo polifónico, que parte, sin embargo, de una imagen o metáfora central esencialmente aristotélica: un tranvía es como la vida; dicho de otro modo, un trozo de la vida es la vida, y la novela está, por tanto, en el relato de los distintos trozos de vida que, en cada momento, el autor elige novelar (pura *mímesis* aristotélica, como se ve); el problema es que en la observación y el relato del mundo novelado intervienen múltiples voces narradoras y no todas ellas son de la misma naturaleza, ni poseen el mismo estatus ni idéntica solvencia.

Así, pues, en este relato, en realidad, un verdadero *ensayo anovelado*, tal como lo denomina Ascensión Rivas (2009: 139), pues, en él, «el problema de las

relaciones entre la realidad y la ficción [Galdós] lo analiza por medio de la acción misma», se puede decir que está ya intuido y pergeñado el proyecto realista galdosiano, de raíz cervantina, sensu estricto; radicalmente *mimético*, como la misma Ascensión Álvarez lo nombra, pero atravesado también por esa necesidad de superación de una mimesis puramente mecánica que atraviesa gran parte de sus obras.

Por todo ello, ya desde el principio, en esta pequeña historia folletinesca, tan significativa en tantos aspectos, tal como concluye Alfonso J. García Osuna (2009: 292), en su análisis de la misma:

La historia no será la de la desafortunada mujer, víctima del desalmado mayordomo, sino la del proceso según el cual el narrador construye dicha historia; es la historia del proceso narrativo que nos muestra que la manera de captar la realidad es un proceso subjetivo, como por ende debe ser la manera en que los lectores captamos las palabras en un texto... /... paradójicamente, la persecución de la realidad usando los mecanismos del lenguaje tiende a producir un caudal ilimitado y heterogéneo de lenguaje... /... [La] intención básica [de Galdós] de convertir las dificultades que presenta esta relación en una fuente de invención novelística le lleva a un cuestionamiento del realismo ingenuo, liberando su imaginación y permitiéndole alcanzar los niveles creativos que alcanzó. A pesar de, o quizás a causa de las características del realismo, Galdós toma pasos importantes e innovadores hacia una ficción auto-consciente, hacia la rescisión de la mimesis como modo consciente y aceptado de narración.

Es como si el joven Galdós intuyese, siguiendo, así, la senda trazada por Cervantes, que las técnicas realistas deben ser *dinámicas* y no deben poner objeción ninguna a disolverse, desarrollarse y transformarse, cuando sea necesario, para la exposición de los fundamentos últimos de lo real, como sucede con la Segunda Parte del *Quijote*, con respecto de la Primera Parte de la obra cervantina, si consideramos las dos partes de *Don Quijote* como una sola entidad. Y todo ello –al contrario de lo que el folletín o la novela burguesa al uso hacían, que alejaban al lector de lo real, creando ilusiones idealizadas de realidad novelada– Galdós lo consigue recurriendo a una escritura de matriz simbolista o fantástica, en ocasiones, y, por supuesto, a recursos *metaficcionales*, como hizo Cervantes, pero sin perder nunca de vista la naturaleza histórica y material (presente) de lo real mismo.

O, dicho de otro modo, tal y como lo formula Julio Rodríguez Puértolas (2000: 319) en una de sus numerosas contribuciones al estudio de Galdós y del realismo español del siglo XIX: si está claro que el Realismo hunde sus raíces en el Romanticismo, no es menos cierto (afirma, citando a Soutchkov) que, así como el Romanticismo da preeminencia al Yo como columna vertebral del hecho artístico y único mundo poetizable, el Realismo considera el mundo en su totalidad, como un sistema de interrelaciones en los que el Yo es uno más de esos elementos y resultado del conjunto de condicionamientos establecidos en él.

Por tanto, una novela moderna, desde Cervantes, no puede desprenderse de la «forma social e histórica» concreta en que se da. Y eso es así no solo para Marcelino Méndez Pelayo o Clarín, dos críticos de signos ideológicos diametralmente opuestos, a los que se remite (Rodríguez Puértolas, 2000: 320), sino para una buena parte de la crítica literaria del siglo veinte (ya se materialista o estructuralista, añadimos nosotros).

Y, si la *realidad* de la que se nutre la novela realista –de modo explícito (Stendhal) o implícito (Flaubert) – es esencialmente *histórica* en el pleno sentido del término, la novela misma, como todo producto humano, es reflejo de la historia, pero no un reflejo mecánico, sino *mediado* y rectificado por los valores estéticos e ideológicos del productor del reflejo, de aquel que pone el espejo frente al camino –el *autor*, tal como lo conocemos en nuestra tradición–, que selecciona tanto lo que va a ser reflejado como lo que no va a ser reflejado, a partir de sus opciones de clase e ideológicas, como señalan críticos tan solventes como Macheray (Rodríguez Puértolas, 2000: 322).

Lo interesante de determinar, de cualquier modo, es cómo se lleva a cabo ese proceso de trasposición, es decir, a partir de qué mediaciones ideológicas, orgánicas, en términos Lukácsianos: ya sean profesionales, estéticas, religiosas, nacionales o políticas; y de clase, lo hace. Y si la representación *subjetiva* de la realidad *objetiva* que se novela se hace a partir de la elección de actantes típicos de esa realidad, considerada esta en sus aspectos típicos, también; implicando dialéctica y estéticamente la individualidad de los sujetos con la materialidad social e histórica en que se desenvuelven (Engels / Lukács); o si, por el contrario, se eligen actantes *excepcionales* en situaciones *excepcionales*, aparentemente *deshistorizados* o desmaterializados, y por qué se opta por uno u otro camino (Rodríguez Puértolas, 2000: 323).

Para Rodríguez Puértolas (2000: 324):

... se trata, en fin, del descubrimiento de la dicotomía deshumanizadora y alienante entre esencia y existencia. Vida, acción,

aventura, expresión de la propia individualidad, dificultadas, cuando no imposibilitadas de ejercerse libremente en el marco de la novela burguesa...

Un tipo de novela, dominante en el siglo XIX, tipo Dickensiana, en los términos de crítica materialista, no es estrictamente realista, pues hurta la complejidad de lo real, en la que mundo interior y mundo exterior, material e histórico, esencia y existencia, se imbrican y se explican mutuamente.

Y eso es justamente a lo que Galdós aspira, desde muy temprano, y lo que termina alcanzando, como Clarín en su tiempo, o Cervantes, en el suyo (y esa es la raíz de su radical *cervantinismo*, por así decirlo). La novela burguesa es, al contrario que el proyecto realista crítico, un producto idealista, costumbrista y plano, pues cercena uno de los pilares sobre los que se sustenta la novela moderna, la existencia en el mundo material e histórico de los seres (idea que articula el famoso discurso del propio Galdós ante la Real Academia, en febrero de 1897):

Nada de lo cual puede hacerse, desde luego, sin romper de algún modo los esquemas del realismo decimonónico, esto es, del realismo burgués convencional establecido, fijado y ordenado por la propia manipulación de los conocidos espejos. Sin romper, en fin, la *forma* de esa novela. ¿Será preciso recordar que ello supone la ruptura del realismo burgués, por medio, por ejemplo, de los sueños, la imaginación, la fantasía, el juego entre verdad (¿qué verdad?) y mentira (¿qué mentira?), y en otro orden, por medio del monólogo interior de la corriente de la conciencia? ¿Será preciso recordar otra vez .../... *Fortunata y Jacinta* o *Misericordia* o *El caballero encantado*? (Rodríguez Puértolas, 2000: 326)

Al final, es el sujeto imaginado (personaje/actante) el crisol dialéctico en el que esencia y existencia, el adentro y el afuera se combinan y se funden (Cervantes, al principio, y Cervantes, al final).

Y eso es lo que ya se intuye en este temprano ejercicio de relato/ensayo anovelado (Rivas, 2009) que es “La novela en el tranvía”, publicado en *La ilustración de Madrid*, entre el 30 de noviembre y el 15 de diciembre de 1871, justo el año de la inauguración de la primera línea de tranvías madrileños, que atravesaba el barrio de Salamanca; y del cual, el tantas veces citado, J. F. Montesinos (1973: 117) ya nos dice que es de «curiosa factura.../... en el

campo de la ficción libre» y en el que el protagonista/narrador nos introduce en la supuesta historia del supuesto asesinato de una supuesta condesa que engaña supuestamente a su marido y a la que un supuesto brutal mayordomo ha supuestamente chantajeado. Y toda esta serie de suposiciones comienzan con un personaje secundario, un desconocido pasajero que inicia el relato de una historia que no concluye, pues se baja del tranvía sin hacerlo; a lo que siguen una serie de situaciones rocambolescas, como la casual lectura de un fragmento de una hoja de periódico, una casual conversación entre otros dos pasajeros que suben al coche, o la imaginación ensoñadora del propio narrador, ensartador/testigo de todo ello.

En medio de todo lo cual, de tantas azarosa vicisitudes y suposiciones, no importa ya si la historia es ficción o realidad; en realidad, si tenemos en cuenta que todo esto no es más que literatura, es solo ficción. Por lo que, al final, si añadimos a esto los comentarios del pasajero/narrador/ensartador acerca de los problemas del acto mismo de la lectura y de la interpretación de las historias, no tenemos otro remedio que considerar “La novela en el tranvía” como un auténtico ejercicio de metaficción; de ahí su carácter de verdadero ensayo literario. Lo importante, así, pues, en este relato fundacional, no es la historia en cuanto tal, sino la forma en la que se va narrando, los diversos modos de abordar su construcción a lo largo del mismo.

Tal como señala Wang Yuqi (2013), al analizar lo fantástico en el realismo galdosiano, Benito Pérez Galdós, no solo en las novelas y en el teatro, sino también en los cuentos, fusiona estrategias realistas y no realistas, tanto en el diseño del espacio/tiempo narrativo, como de las estrategias narrativas usadas, especialmente la forma autobiográfica, las ensoñaciones, los seres fantásticos, etc. Pues, «aunque no todos sus relatos contienen elementos fantásticos, a algunos podemos darles la definición de *cuentos fantásticos* sin vacilación...» (Wang, 2013: 2).

Desde un punto de vista de construcción del nuestro, “La novela en el tranvía”, es verdad, como señala Anna Füller (2006), que, aunque en la narración marco no existe ninguna acción importante por sí misma y solamente sirve para enmarcar la historia secundaria, «esta es muy dependiente de aquella. Es decir: la historia intercalada necesita los sucesos del marco –las personas que entran en y bajan del coche, el paquete de libros que hay en el suelo, la inglesa que se queja etc. – para que el narrador-protagonista pueda unir todas las pequeñas partes a una historia lógica, coherente y continua» (Füller, 2006: 14). Esto es, el marco reflexivo: la novela está en la realidad/tranvía, si sabemos

observarla; se amplía notoria y definitivamente con las peripecias narrativas intercaladas, para cerrar de modo taxativo y definitivo la tesis sostenida en este que hemos dado en llamar *ensayo anovelado*, siguiendo a Ascensión Rivas, que, finalmente, quedaría así: la novela está en la realidad/tranvía, si sabemos observarla, pero también si sabemos reelaborarla estética e imaginativamente. Y esta convicción del joven Galdós permanecerá, estará presente y se desarrollará a lo largo de toda su obra.

Pero pasemos a analizar detenidamente el relato en sí; ¿qué es lo que presupone desde el punto de vista de una lectura crítica?

Veamos. En primer lugar, algo esencial para el autor del relato, el joven Galdós, es que la *casualidad*, el *azar*, la *intriga* y la *expectación* creada y estimulada por la *curiosidad*, son el origen universal del relato literario, y que la *ironía* es la tonalidad dominante en el relato moderno europeo, desde el *Lazarillo* y Cervantes. Y, en segundo lugar, que la *ficción dentro de la ficción* (la lectura del trozo de folletín o el tratamiento del personaje de Mudarra) es uno de los mecanismos fundamentales de validación de lo real/ficticio en ese mismo relato moderno europeo, desde Cervantes:

Mas era imposible que la dama continuara haciendo desesperados esfuerzos para mantener su serenidad, sabiendo que Rafael había bebido el veneno. ¡Trágica y espeluznante escena! -pensaba, yo, más convencido cada vez de la realidad de aquel suceso- ¡y luego dirán que estas cosas sólo se ven en las novelas! [AL PRINCIPIO DE LA SECUENCIA VI]

Elementos que, junto con la *verosimilización* física y empírica de lo ideal/fantástico; por ejemplo...:

Lector yo de muchas y muy malas novelas, di aquel giro a la que insensiblemente iba desarrollándose en mi imaginación por las palabras de mi amigo, la lectura de un trozo de papel y la vista de un desconocido [AL FINAL DE LA SECUENCIA III].

O también:

A medida que era más intenso aquel estado letargoso, se me figuraba que iban desapareciendo las casas, las calles, Madrid entero [AL PRINCIPIO DE LA SECUENCIA IV].

Y:

A tal extremo había llegado mi obcecación, que concluí por penetrarme de aquel suceso mitad soñado, mitad leído, y lo creí como ahora creo que es pluma esto con que escribo... /... como si todo ello no fuera elaboración enfermiza de mi propia fantasía, impresionada por sucesivas visiones y diálogos... /... El recuerdo más vivo que conservo de tan curioso lance, fue el de haber despertado del profundo letargo en que caí, verdadera borrachera moral, producida, no sé por qué, por uno de los pasajeros fenomenos de enajenación que la ciencia estudia con gran cuidado como precursores de la locura definitiva [SECUENCIA VII].

Se constituyen en fundamentos narrativos de la novela realista crítica.

Hay, como se ve y como ya hemos señalado, un aspecto de la narración especialmente tratado y desarrollado en este pequeño *ensayo anovelado*, los diversos estatus del narrador: uno, el narrador testigo (Cascajares); otro, el narrador autobiográfico (la asociación del viajero con el Mudarra del folletín); y, por último, el narrador omnisciente (en la historia soñada):

... la vi sentada junto a un velador, la mano en la mejilla, triste y meditabunda como una estatua de la melancolía. A sus pies estaba acurrucado un perrillo, que me pareció tan triste como su interesante ama... [SECUENCIA IV].

Pero donde, realmente, se concentra el concepto de la novela del joven Galdós es justamente en el fragmento, que a continuación reproducimos, de este auténtico relato/ensayo; está al inicio de la Secuencia II.

Este es el fragmento nuclear, desde nuestro punto de vista, porque en él se resume la poética novelística de Galdós, ya plenamente asumida y reflexionada desde ese momento:

Pero al fin dejé de pensar en lo que tan poco me interesaba, y recorriendo con la vista el interior del coche, examiné uno por uno a mis compañeros de viaje. ¡Cuán distintas caras y cuán diversas expresiones! Unos parecen no inquietarse ni lo más mínimo de los que van a su lado; otros pasan revista al corrillo con impertinente curiosidad; unos están alegres, otros tristes, aquél bostezo, el de más allá ríe, y a pesar de la brevedad del trayecto, no hay uno que no desee terminarlo pronto. Pues entre los

mil fastidios de la existencia, ninguno aventaja al que consiste en estar una docena de personas mirándose las caras sin decirse palabra, y contándose recíprocamente sus arrugas, sus lunares, y este o el otro accidente observado en el rostro o en la ropa.

Es singular este breve conocimiento con personas que no hemos visto y que probablemente no volveremos a ver. Al entrar, ya encontramos a alguien; otros vienen después que estamos allí; unos se marchan, quedándonos nosotros, y por último también nos vamos. Imitación es esto de la vida humana, en que el nacer y el morir son como las entradas y salidas a que me refiero, pues van renovando sin cesar en generaciones de viajeros el pequeño mundo que allí dentro vive. Entran, salen; nacen, mueren... ¡Cuántos han pasado por aquí antes que nosotros! ¡Cuántos vendrán después!

Y para que la semejanza sea más completa, también hay un mundo chico de pasiones en miniatura dentro de aquel cajón. Muchos van allí que se nos antojan excelentes personas, y nos agrada su aspecto y hasta les vemos salir con disgusto. Otros, por el contrario, nos revientan desde que les echamos la vista encima: les aborrecemos durante diez minutos; examinamos con cierto rencor sus caracteres frenológicos y sentimos verdadero gozo al verles salir. Y en tanto sigue corriendo el vehículo, remedo de la vida humana; siempre recibiendo y soltando, uniforme, incansable, majestuoso, insensible a lo que pasa en su interior; sin que le conmuevan ni poco ni mucho las mal sofocadas pasioncillas de que es mudo teatro: siempre corriendo, corriendo sobre las dos interminables paralelas de hierro, largas y resbaladizas como los siglos (SECUENCIA II).

Lo primero que habría que destacar de este fragmento crucial es, precisamente, su estructura típicamente argumentativa y ensayística, así como su directa vinculación con el título mismo del relato, “La novela en el tranvía”, que, como no se le habrá escapado al lector, posee una doble lectura clarísima, pues hay una *novela*, en efecto, que se encuentra, se gesta y se desarrolla en un tranvía, a lo largo de su trayecto, la del supuesto asesinato de la condesa; pero hay otra lectura subyacente aún más interesante, que constituye, justamente, la tesis de partida de este fragmento del relato que nos da la clave de su interpretación: el tranvía es neta imagen de la vida, y levantar la vista y observar el

tranvía, es decir, la vida, es obligación del *novelista* y el objetivo central de la *novela*. Y la vida, la realidad (en el tranvía) y sus habitantes, poseen múltiples ángulos y manifestaciones, *esenciales* y *existenciales*, en ocasiones, chocantes y de naturaleza muy diversa; sus rasgos, a veces, son explicables, pero, otras, son sencillamente *inexplicables* (*frenológicos*, se dice) y todos, no obstante, deben ser novelados, todos tienen cabida en una *novela* que pretenda ser imagen del tranvía, o, lo que es lo mismo, de la vida. Y ninguno debe ser despreciado o arrumbado: normalmente el *afuera*, las condiciones materiales, sociales, políticas e históricas, tal como hace la novela burguesa tradicional, centrándose en un adentro, descontextualizado, desmaterializado, ideal y sin anclaje real e histórico. Comparemos, si no, la España rural novelada en *Doña Perfecta* y en *Pepita Jiménez*. Nada tienen que ver.

La realidad completa, la de dentro y la de fuera, y el tiempo presente, en su compleja totalidad, como materias novelables, era, así, una idea que, tal como se puede apreciar, tras la atenta lectura de este relato, ya estaba en el joven Galdós, años antes de que lo estableciese de modo explícito su discurso en la Academia.

Por último, hay algo que resulta esencial para entender el concepto que de la novela maneja Galdós, en el umbral mismo de su trayectoria, y que explica definitivamente su posición ante la escritura.

Hacia el final del relato, el narrador –protagonista a su modo– afirma: «... ha sido preciso que transcurran meses para que las sombras vuelvan al ignorado sitio de donde surgieron volviéndome loco, y torne la realidad a dominar en mi cabeza» [FINAL DE LA SECUENCIA VII].

Y esto porque, como ya sabíamos: «... lector yo de muchas y muy malas novelas, dí aquel giro a la que insensiblemente iba desarrollándose en mi imaginación por las palabras de mi amigo, la lectura de un trozo de papel y la vista de un desconocido...» [FINAL DE LA SECUENCIA III].

Vale decir que, para él, ficción no es realidad. Y, de rechazo, que tampoco debe serlo para nosotros, pues confundir ambos niveles solo puede llevarnos a lamentables malentendidos y confusiones (Cervantes, al principio; Cervantes, al final).

De ahí los territorios tan estrictamente delimitados y separados –a lo largo de todo el relato–, de, por una parte, el narrador/ficción y, por otra, del lector/realidad. Y entender esto, aparentemente tan obvio (que no lo es), resulta imprescindible para terminar de comprender el concepto de la novela que

Galdós va concibiendo desde época muy temprana. Que la novela es un constructo artístico –artificial e ideológico– y que la estrategia *realista* de novelar, por tanto, no consiste en la pretensión de reproducción *real*, mecánica y positiva de la realidad; sino, como señala en su discurso de entrada a la Academia y en sus obras mayores –que lo dejan, en la práctica, notorio y diáfano–, el Realismo consiste en la reproducción estética, poética y literaria –con todos los protocolos propios de la literatura– de lo real/material histórico; a partir, eso sí, de la *verosimilización* estricta de los materiales narrativos usados –también la imaginación fantástica– y del *tratamiento irónico* de los mismos. Y es en este sentido en el que la poética novelística de Galdós es propiamente cervantina y distinta de la novela burguesa, idealista y acrítica, aunque de apariencia realista, que domina la mayor parte del siglo XIX, sea siguiendo la veta Dickensiana, en Europa, o Perediana (de José María Pereda) y Valeriana (de Juan Valera), en España.

En la «larga marcha hacia la novela» en España, que Joan Oleza (1998: 410) sintetiza y describe:

... los contemporáneos se habituaron a hablar, a partir de 1870, de un *Renacimiento* de la novela española, que enlazaba con el brillante momento fundacional, en el Siglo de Oro, y dejaba tras de sí una larga edad oscura.../ ... ese prolongado naufragio del género en el país que lo vio nacer a la modernidad [se dio] precisamente por la frustración del proceso de la modernidad en España y por el consiguiente fracaso del proyecto histórico que la burguesía productiva encarnaba...

En esa lenta y tardía recuperación de la senda cervantina, debida, sobre todo, como se ha dicho, al fracaso de la modernidad en nuestro país, Galdós, fue, sin duda, uno de los hitos señeros e indiscutibles.

Bibliografía

- Füller, M.A. A. (2006): Interpretación de “La novela en el tranvía” de Benito Pérez Galdós. Múnich: GRIN Verlag, 1-16: <https://www.grin.com/document/84445>. (01-06-2020).
- García Osuna, A. J. (2011): «Novela en el tranvía: Galdós y la problematización del esquema discursivo del XIX». En: Yolanda Arencibia, Rosa María Quintana (ed.), *Noveno Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 288-293.

- Montesinos, J. F. (1973): «Galdós en busca de la novela». En: Douglas M. Rogers (ed.), Benito Pérez Galdós, El escritor y la crítica. Madrid: Taurus.
- Montesinos, J. F. (1982): «Galdós en busca de la novela». En: Francisco Rico, Historia y crítica de la literatura española. Vol. 5, Tomo 1. Barcelona: Crítica, 482-485.
- Oleza, Joan (1998): «La génesis del realismo y la novela de tesis». En: L. Romero Tobar (ed.), «El siglo XIX, II». En: V. García de la Concha (ed.), Historia de la literatura española. Madrid: Espasa Calpe, 410-435.
- Rivas Hernández, A. (2009): El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós. Salamanca: Universidad de Salamanca, 133-145.
- Rodríguez Puértolas, J. (2000): «Realismo, realismos, realidad: entre espejos anda el juego». Príncipe de Viana. Anejo, no. 18, año LVI, 318-329.
- Ruiz Baños, S. (1993): «El sistema de contrastes como rasgo de modernidad en Galdós: sublimación y esperpento en Ángel Guerra». En: Jesús Bombín Quintana (ed.), Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 521-529.
- Sánchez Fernández, A., Padilla Mangas, A. M. (1993): «Acercamiento a la narrativa corta de Benito Pérez Galdós: La novela en el tranvía». En: Jesús Bombín Quintana (ed.), Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 823-833.
- Wang, Y. (2013): Lo fantástico en el realismo de los cuentos de Galdós, Máster Universitario en Literatura Española. Universidad Complutense Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española II (Literatura Española). Tutora: Prof^a Ángela Ena Bordonada, 1-54.

“La novela en el tranvía”: the origins of Galdós’ dynamic, critical and cervantine realism

Keywords: Galdós, novel, realism, fantasy, symbolism

Starting from the analysis of the short story “La novela en el tranvía”, a reflection is proposed – not so much from the point of view of academic criticism, but, rather, from the point of view of the novelist (author) who lays claim to the Galdosian project in order to novelize the historical present as their own – around an observation that is rarely taken into account or has been undervalued. This is the observation that in Galdós’s narrative work, the tools and narrative approaches did not always fit the reductive model of the realist bourgeois novel of the 19th century, which modernist contemporaries, the Generation of 98 and later authors like Juan Benet in the 1970s, wanted to see or make us believe. This observation holds not only for Galdós’ late work such as *El caballero encantado*, but also to earlier novels such as *El amigo manso* or, from his earliest works such as the short story “La novela en el tranvía”. In fact Galdós very early incorporated non-realistic, fantastic or symbolic features into his writing.

Roman v tramvaju: začetki Galdósovega dinamičnega, kritiškega in Cervantesovega realizma

Ključne besede: Galdós, realizem, kratke zgodbe, fantazija, simbolizem

Po bežni analizi kratke zgodbe *La novela en el tranvía* (*Roman v tramvaju*) članek ponuja razmislek – ne gre toliko za stališče akademske kritike, temveč bolj za stališče romanopisca (avtorja) – o argumentih v prid Galdósovega načrta, da v romanih zgodovinsko sedanost prikaže kot lastno. Gre za dejstvo, ki ga malokrat upoštevamo ali je sploh zanemarjeno, in sicer da se v Galdósovem pripovednem delu narativna orodja in pristopi niso vedno prilagajali omejevalnemu modelu meščanskega realističnega romana 19. stoletja, kot so želeli videti ali v kar so nas prepričevali modernistični sodobniki, predstavniki Generacije 98 in pozneje avtorji v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kot je bil Juan Benet. In ne gre samo za njegovo zadnje obdobje iz časa romana *El caballero encantado* (*Začarani vitez*), temveč že za prejšnje romane, kot je *El amigo Manso* (*Prijatelj Manso*), ali dela na samem začetku, kot je ta kratka zgodba. Dejstvo je, da Galdós svoje ustvarjanje že zelo zgodaj odpira nerealističnim, se pravi fantastičnim in simboličnim elementom.

Matías Escalera Cordero

Matías Escalera Cordero es profesor titular de Lengua Castellana y Literatura (Consejería de Educación de la CAM: DAT-Este, Alcalá de Henares, Madrid, España). Es autor de las novelas *Un mar invisible* (2009), *El tiempo cifrado* (2014), los relatos *Historias de este mundo* (2011), los poemarios *Grito y realidad* (2008), *Pero no islas* (2009), *Versos de invierno: para un verano sin fin* (2014); *Del amor: de los amos y del poder: de los esclavos* (2016), *Poemas del tiempo y del delirio/Poems of Time and Delirium* (2019) y *Recortes de un corazón herido: por la esperanza* (2019), la obra de teatro *El refugio* (2009) y el ensayo *Memorias de un profesor malhablado* (2013). En su vertiente crítica, ha publicado más de una veintena de artículos especializados, además de su participación en los libros *La (re)conquista de la realidad* (2007), del que fue coordinador, y *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio* (2009). Fue Secretario, y actualmente asesor internacional, de la revista de filología *Verba Hispanica*, de la Universidad de Ljubljana, en la que fue profesor.

Dirección: Calle José Chacón, 3. 5°C
28805-Alcalá de Henares, Madrid
España

Correo electrónico: matiasescalera@hotmail.com



Fernández Cordero, Carolina (2020)

Galdós en su siglo XX, una novela para el consenso social.

Madrid: Iberoamericana; pp. 336.

Esta reciente monografía de Carolina Fernández Cordero se propone escudriñar los últimos veinte años de la carrera de Benito Pérez Galdós, que ha dejado a la crítica desorientada por no encajar en el estilo que ya conocía y estimaba de Galdós, el realismo. La autora quiere evidenciar que el Galdós del siglo XX es digno de estimación y de estudio para aportar nuevos cauces críticos a la literatura española. Por ello la autora analiza distintos géneros literarios del escritor que van desde la novelística hasta los discursos políticos y una parte del teatro de los últimos veinte años, atisbando sus alegatos literarios. La obra se divide en II partes; la primera abarca la relación del escritor canario con su contexto histórico, político - social y matiza el perfil del intelectual del tiempo. El segundo capítulo se centra en la descripción de la nueva clase media; el tercero analiza la figura del «intelectual total» y el cuarto se ocupa de la descripción del movimiento obrero. El capítulo V trata el «Regeneracionismo radical».

La II parte se abre con el capítulo VI, que presenta un estudio del desarrollo y de la difusión de la novela en el siglo XX, donde se mantiene que Galdós sentía la exigencia de encontrar nuevos cánones de escritura que se ajustaran a la nueva modernidad, sea literaria sea social, que protagoniza una nueva clase media. El capítulo VII se ocupa de América, nuevo espacio literario y elemento ideológico crucial; y a continuación de la combinación entre lo teatral y lo narrativo, de lo maravilloso y del mito a través del análisis de *Alma y Vida*, *Prim*, *La vuelta al mundo en la Numancia*, *Casandra*, *El caballero encantado*, eje central de toda esta producción, *los Episodios Nacionales (V serie): Amadeo I, La Primera República, De Cartago a Sagunto, Cánovas*.

La obra en cuestión es una investigación literaria profunda y apasionada desde una perspectiva histórico-social, que en el año de las celebraciones por el centenario de la muerte de Galdós, pretende rescatar la producción del Galdós maduro, que la Generación del 98 y cierta crítica póstuma ha preferido dejar de lado, demostrando que, en realidad, el escritor canario todavía tenía mucho que decir, supo hacerse eco de las novedades estéticas del momento y dialogar con sus contemporáneos. Merece la pena destacar el primer capítulo de la I parte, titulado «*Electra*, puerta de entrada al siglo XX», donde analiza

el significado del escándalo que ocurrió al representar *Electra*, definido por la autora como el manifiesto de la nueva manera de pensar y de escribir de Pérez Galdós, en contraste con la cansina clase burguesa vigente y el conservadurismo religioso, culpables del retraso de España. En el capítulo V, titulado «Regeneracionismo radical y republicanismo», la autora mantiene que la obra galdosiana está marcada por una tendencia al «Regeneracionismo radical». Se analiza el contenido de *El caballero encantado* y de *Prim*, detectando alegatos regeneracionistas basados en la doctrina de Costa en la primera obra y atisbos de republicanismo en la segunda. La autora insiste en el hecho de que el Galdós maduro ha abrazado cierto regeneracionismo radical, con fuerte tendencia al socialismo, por lo cual se apuesta por una lectura global marcada por este hilo conductor. De resultados, me parece oportuno insistir en el hecho de que en ocasión del 40 aniversario de la Gloriosa, Galdós se sumó con un texto en dos versiones, una con unos tonos más acalorados, y la otra con un tono más literario y nostálgico. Quizá hubiera sido oportuno profundizar en este aspecto que, según la autora, no influye mucho en la lectura del mensaje galdosiano, que sin embargo es borroso.

Una parte especialmente reseñable, en cuanto a la relevancia dentro de la tesis del libro, es la dedicada a los hechos acaecidos en los años 1907-1909, especialmente el apoyo de Galdós —para cuya presentación escribirá unas cuartillas— a la alianza del Bloque de las Izquierdas, donde confluían demócratas, liberales y republicanos, para contrarrestar a los conservadores, que impulsaban el absolutismo y se sometían al poder de la Iglesia. Se menciona, por ejemplo, que Galdós lideró la manifestación del 28 de marzo de 1909 contra Maura junto a Sol, Ortega y Azcárate e hizo pública una carta al gobernador civil de Madrid en contra del poder de la Iglesia y de los poderes empresariales individuales; y cómo Galdós se adhirió con fe al concepto de república, asociado a un estado de paz, frente al concepto de monarquía, que se asocia a la guerra y marca un distanciamiento del pueblo. Galdós buscaría, pues, la colaboración entre las clases sociales, deseando un cierto activismo liderado por el pueblo, para posibilitar la aparición, en España, de una nueva clase media. Ahora bien, es preciso destacar que la autora, aun reconociendo el interés de Galdós por las doctrinas de Joaquín Costa, y su cercanía al reformismo moderado de Azcárate y Melquiades Álvarez, insiste en el hecho de que los sentimientos de don Benito están con las ideas republicano-socialistas, dejando así de lado los años en que apoyó a Azcárate y Melquiades Álvarez, que se consideran una etapa transitoria, a pesar de que su aportación, se piensa, fue significativa. En efecto, dentro de la Conjunción Republicano-Socialista estos dos políticos se

hicieron portavoces del Reformismo, que transigía con la monarquía en la figura de Alfonso XIII, que en aquellos años absolvió a los obreros protagonistas de los Sucesos de Cullera de 1911. En 1913 los reformistas y Galdós mismo se despidieron de la Conjunción y en 1914 Galdós fue diputado por Gran Canaria por el Partido Reformista de Melquiades Álvarez, aunque poco después lo abandonaría para concentrarse en sus trabajos literarios, por lo que Galdós no abandonó nunca, en realidad, sus principios liberales burgueses, y su admiración por la doctrina socialista se debió, fundamentalmente, a la simpatía que sentía por Pablo Iglesias.

Otro aspecto que se pone de manifiesto es que el interés por el teatro no proviene, al final, por la búsqueda de nuevos moldes narrativos, en rigor a la verdad, siempre pensó en el teatro, antes que en cualquier otro género, ya en sus primeros años dedicados al periodismo en Madrid. Aun así, la autora ensalza la caracterización viva de los personajes y de sus estados de ánimo como síntoma de gran modernidad.

Galdós, en definitiva, fue un regeneracionista liberal-progresista que soñaba con una fusión entre plebeyos y aristócratas, para suplantar el viejo tejido social burgués ramplón y efímero. Y, como escritor y dramaturgo, estuvo siempre, también al final, fuertemente comprometido con el destino de la gente común, del pueblo, y con la verdad.



Mariacarmela Ucciardello

Universidad Autónoma de Madrid



INFORMACIONES PARA AUTORES/AS

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista que a partir de 2018 se publica en números temáticos. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán y gallego. Los trabajos serán evaluados por el sistema de revisión de pares (sistema de selección de artículos de doble ciego) y analizados por el consejo de redacción.

Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista que se encuentran en la página web: <https://revije.ff.uni-lj.si/VerbaHispanica> y al tema del número temático correspondiente.

Los que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

Las colaboraciones en la revista no serán remuneradas.

Envíe su artículo hasta el 31 de mayo del corriente año por correo electrónico (verba.hispanica@ff.uni-lj.si) o a través de la página web.



Hemos recibido en canje las siguientes revistas y publicaciones:

ANALECTA MALACITANA

Universidad de Málaga, Málaga – España

ANUARIO DE ESTUDIOS FILOLÓGICOS

Universidad de Extremadura, Cáceres – España

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Real Academia Española, Madrid – España

CATALAN JOURNAL OF LINGUISTICS

Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona – España

CUADERNOS DEL INSTITUTO HISTORIA DE LA LENGUA

Cilengua, La Rioja – España

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

ESPAÑOL ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Universidad de Alicante – España

ESTUDIS ROMANICS

Institut d'Estudis Catalans, Barcelona – España

ESTUDOS LINGÜÍSTICOS CLUNL

Universidade de Lisboa, Lisboa – Portugal

HELMANTICA

Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca – España

IBEROAMERICANA

Iberoamerikanisches Institut, Berlin – Alemania

IBERO-AMERICANA PRAGENSIA

Univerzita Karlova, Praga – República Checa

LENGUA Y MIGRACIÓN

Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares – España

LINGÜÍSTICA ESPAÑOLA ACTUAL

Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid – España

MÉLANGES

Casa de Velázquez

MOENIA

Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela – España

MONTEAGUDO

Universidad de Murcia, Murcia – España

OCNOS

Universidad Castilla de la Mancha, Cuenca – España

OLIVAR

Universidad Nacional de La Plata, La Plata – Argentina

REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

REVISTA DE LENGUAS PARA FINES ESPECÍFICOS

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Gran Canaria – España

REVISTA DE LEXICOGRAFÍA

Universidad de La Coruña, La Coruña – España

REVISTA DE LINGÜÍSTICA TEÓRICA Y APLICADA

Universidad de Concepción, Concepción – Chile

REVISTA DE LITERATURA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid – España

VOCES

Universidad de Salamanca, Salamanca – España