

Galdós y la teoría de la novela de Lukács

Rafael Bosch

La doctrina sobre la novela propuesta por György Lukács constituye una de las contribuciones más importantes a la crítica literaria contemporánea y, como defensa del realismo contra las tendencias subjetivistas y naturalistas del siglo XX, tiene aplicación evidente a la obra novelística de Benito Pérez Galdós, que sin duda es una de las grandes figuras de la novela clásica tal como la entiende Lukács.

La primera presentación de las doctrinas de Lukács se encuentra en su *Teoría de la novela*,³¹⁷ que no ha sido traducida hasta ahora ni al inglés ni al español³¹⁸ y pertenece al apogeo hegeliano de la juventud del crítico. Apareció por primera vez en Berlín en 1920, tres años después de que Lukács se hubiese hecho marxista y dos después de que ingresase en el partido comunista de su Hungría natal, pero el libro había sido escrito hacía varios años, durante la primera guerra mundial.³¹⁹

La *Teoría de la novela* es un libro muy curioso y muy valioso por causa del realismo del autor, por lo menos en su primera parte. Siendo premarxista y extremadamente hegeliano en su enfoque, sin embargo mantiene una actitud histórica que funda los juicios críticos en consideraciones filosóficas sobre la evolución histórica de las sociedades materiales, tal como el estudio concreto nos muestra esta evolución y no como mera articulación ideal del progreso humano. Es cierto que también Hegel nos ha dado en su *Filosofía de la historia* una visión realista de los procesos históricos fundada en los modos materiales de vida, pero a menudo sus presupuestos idealistas se han interferido con sus hallazgos realistas, sobre todo en la concepción general. En cambio la actitud histórica de Lukács, en la primera parte de su libro, es completamente consistente con muchas de las posiciones ulteriores adoptadas por el autor en cuanto marxista. Lukács ha repudiado después esta obra, sin duda por causa de las inclinaciones idealistas que exhibe, y debemos reconocer que todo el libro parece escrito mirando a la vida real desde lejos, desde lo alto de las nubes de las esencias transcendentales puras de la filosofía postkantiana, pero lo que se ve desde arriba no es mera ilusión: los ojos del observador atraviesan la niebla y trazan un mapa preciso del mundo que yace allá abajo. Y esa realidad es el hombre y su vida es la historia, no ya la historia del espíritu, sino la historia de las sociedades humanas.³²⁰ Por lo que nos

importa aquí esta coincidencia del Lukács premarxista con el marxista no es por razones de coincidencia de la visión social sino por el hecho de que el crítico ha sido realista desde el principio, de modo que el idealismo hegeliano de su juventud apenas ha deformado la base realista de su pensamiento. Así que la parte de su libro que establece los principios de la novela, la primera parte, puede seguir considerándose como válida a la hora de tener en cuenta las teorías de Lukács sobre la novela realista y no debemos hacer ninguna distinción por el hecho de que entre la *Teoría de —170→ la novela* y los otros libros en que Lukács expone su doctrina novelística haya un cambio de orientación político-social: a pesar de este cambio, podemos considerar la teoría de la novela de Lukács como una doctrina realista consistente, que se desarrolla evolucionando pero sin interrupción ni cambios de rumbo. Esto es importante para nuestra aplicación de esa doctrina a la novela realista de Galdós.

Tres tareas se nos plantean en este trabajo: en primer lugar, resumir la *Teoría de la novela* de 1920; después, comoquiera que la doctrina general de Lukács incluye un estudio sobre *La novela histórica*³²¹ y precisamente Galdós ha escrito una serie de novelas históricas que por su volumen e importancia constituyen la aportación más significativa de un español a ese género, debemos estudiar también esa parte de la doctrina de Lukács y considerar en qué relación se encuentra con ella la novela histórica de Galdós; y finalmente debemos considerar el principal libro sobre la novela escrito por Lukács, que lleva en inglés el título de *Realism in Our Time*³²² y después de hacer esto podremos comparar la teoría general de la novela de Lukács (no solamente su teoría de la novela histórica), a la producción de Galdós. En la primera parte de este artículo no consideraremos más que los principios de la *Teoría de la novela*.³²³

I. La Teoría de la novela

«Siendo una filosofía de la historia», declara Lucien Goldmann en su libro *Pour une sociologie du roman*,³²⁴ «el pensamiento de Lukács implica la idea de una transformación progresiva del conocimiento». Pero Lukács no es ningún mero defensor optimista del progreso humano. Se da cuenta de un modo realista de que la humanidad, al avanzar, no sólo adquiere nuevas potencias sino que también pierde algo. Y ese algo que se pierde y debe ser recuperado recibe de este pensador hegeliano un nombre hegeliano: totalidad.

La totalidad es una categoría importante en la filosofía de Hegel, y se aduce significativamente en muchos lugares aunque nunca se defiende como el centro mismo del sistema, cosa que ciertamente no es. René Lefèvre llamó «hambre de totalidad» a la pasión que dominó a un pensador hegeliano anterior, Karl Marx. Antes de hacerse marxista, el joven Lukács ya estaba poseído por esa pasión, de manera mucho más abstracta y general que en Marx, pero con la misma intensidad y carácter fundamental. La diferencia entre estos dos hegelianos reside en que, mientras Marx vincula la preocupación por la totalidad a la vida concreta del hombre en nuestro mundo básicamente material, Lukács considera la totalidad como una categoría transcendental o *a priori* que se cierne sobre el hombre y guía su vida. Pero ambas son concepciones similares por cuanto se refieren de modo directo y realista a los ideales de la vida efectiva y también por cuanto son ideales absolutos. El modo es directo y realista en ambos casos por causa del desarrollo histórico del hombre en que se plantea la cuestión.

¿Cuál es, pues, el origen de este énfasis dado a la totalidad por Lukács en la época en que todavía era un hegeliano espiritualista? Creemos que se puede encontrar parcialmente en el hecho de que su punto de partida esté en la —171→ estética y en parte en el carácter de totalidad dinámica que forma el nódulo dialéctico de la filosofía hegeliana.³²⁵

Así que Lukács titula la primera parte de su libro «Las formas de la gran épica en sus relaciones con el conjunto de la civilización según que ésta constituya un todo acabado y cerrado o que sea problemática». «Gran épica» es el término que Lukács aplica al supergénero que comprende tanto la epopeya como la novela, pues hay una continuidad de ambas y la última es un desarrollo de la primera. Y es importante que Lukács establezca la totalidad -en la epopeya- y su falta -en la novela- como, la diferencia decisiva. Claro que esta diferencia es sólo relativa, pues todas las formas literarias incorporan una aspiración a la totalidad, sólo que la epopeya tiene la totalidad en sus fundamentos y la novela no tiene más que la búsqueda de totalidad.³²⁶

Lukács comienza con un elogio entusiasta de los tiempos primitivos en que el curso inmanente de la vida y su esencia transcendente eran una sola cosa. La epopeya homérica nos da una imagen de la Grecia antigua caracterizada por la unidad de pasión y razón, el mundo exterior y el espíritu íntimo del hombre, la existencia y la esencia (en suma, un mundo que realizaba la totalidad). En esta época, la epopeya plantea la cuestión de cómo puede hacerse esencial la vida. Pero la respuesta se da antes de la pregunta por la perfecta concordancia entre todos los factores de la vida, unidos y homogéneos. No hay separación entre el hombre y el mundo, no hay oposición entre el yo y el tú. Este mundo de armonía es cerrado y perfecto: el sentido positivo en que descansa esta vida es la totalidad. Las formas en que el arte de la antigua Grecia y la epopeya expresan su perfecta totalidad son formas de toma de conciencia de todo lo que pertenece a la unidad de la vida y que hasta entonces había dormido como una aspiración. No había constreñimiento en estas formas, como lo habría después en el mundo moderno, cuando el hombre perdió la totalidad y se abrieron abismos imposibles de franquear entre el yo y el mundo, entre el saber y el hacer, entre el alma y las formas. Este proceso de desintegración de la totalidad comenzó en la misma Grecia. En el curso de este proceso, dice Lukács, se ve alejarse la substancia, desde su inmanencia en la vida según Homero hasta la transcendencia según Platón, y las etapas de la evolución son: epopeya, tragedia, filosofía. El mundo de la epopeya responde a la pregunta: «¿Cómo puede hacerse esencial la vida?», mientras que la tragedia responde a la pregunta: «¿Cómo pueden hacerse vivas las esencias?» Finalmente, para la filosofía (del tiempo de Platón), las esencias se alejan de la vida y ya sólo son realidad transcendente. Esta ruptura está enormemente intensificada para el hombre moderno. Su mundo es de soledad. «El cielo estrellado de Kant no brilla más que en la sombría noche del conocimiento puro; no alumbra ya el sendero de ningún viajero solitario y, en el mundo nuevo, ser hombre es estar solo». Ni en filosofía ni en literatura y arte hay ya ninguna totalidad espontánea del ser. Por ello la nueva literatura introduce la incoherencia estructural del mundo en el universo de las formas. Cuando Lukács se refiere a esta introducción de la desunión, apunta evidentemente a una explicación de la novela, que nace de la desunión y la revela en su forma y substancia.

Entre las transformaciones históricas de los géneros, algunas sólo producen —172→ cambios que no afectan a los principios, pero otras alcanzan al *principium stilisationis*, mostrando un cambio en el sentir de los tiempos que implica el surgimiento de nuevos

géneros orientados hacia un nuevo fin. La inmanencia de la vida puede hundirse mientras permanece firme la trascendencia de la esencia: esto explica por que la tragedia, que se mueve en el reino de la esencia, continúa a pesar de todos los males del mundo de la realidad, y los cambios sufridos por la tragedia, como por ejemplo la disminución del carácter trágico en Eurípides, no afectan al principio del género. Pero la literatura de la vida inmanente debe cambiar fundamentalmente con los nuevos tiempos y producir nuevos géneros: por eso la epopeya desaparece y la novela ocupa su lugar. Es verdad que el concepto de la existencia, de la vida, y su relación con la esencia, no podrían cambiar sin afectar a la tragedia, que se hace más existencial, como en Shakespeare, y más semejante a la epopeya y novela, o se refugia en esencias tan puras que, como en Alfieri, pierden la relación con la existencia y la vida. En tiempos modernos, el drama tiende a alejarse de la tragedia y a acercarse a formas épicas y a veces líricas. Pero los límites siguen siendo respetados por los que comprenden que la tragedia presenta la totalidad intensiva de la esencia mientras que la gran épica presenta la totalidad extensiva de la vida. El objeto de toda obra épica es la vida, la realidad, su existencia y estructura efectivas, mientras que el drama está gobernado por la esencia. El drama produce una imagen simbólica e intensificada de lo trascendente; la epopeya y la novela, con riqueza extensiva, retratan el desarrollo inmanente de la vida real. Por eso no puede haber estilización utópica de la «gran épica».³²⁷ El concepto de esencia implica su totalidad, pero el concepto de vida no requiere la totalidad de la vida. Por ello tenemos géneros en que sólo se presenta una parte o fragmento, como el cuento y el idilio. En el drama, subjetividad y objetividad coinciden porque la subjetividad activa es una especie de conciencia general, pero en el estilo de la gran epopeya la subjetividad y el mundo difieren. En el cuento prevalece la subjetividad porque el autor o el narrador eligen un fragmento de la realidad, lo que da al cuento su carácter lírico. El idilio es más subjetivo que el cuento, pero sólo porque la naturaleza y los otros hombres son reducidos a la subjetividad lírica.³²⁸ En cualquier caso, la subjetividad lírica es creadora del mundo. El hombre se aleja de la naturaleza y de los otros hombres porque ha perdido confianza en el mundo exterior y sólo lo mira en cuanto reflejado en su subjetividad. La gran épica, por el contrario, se basa en el reconocimiento y exploración de la objetividad independiente. Esta objetividad que deja al autor hablar en persona, al mismo tiempo le permite establecer una cierta distancia, retirarse detrás de sus personajes en vez de hablar por sí mismo. Lukács alaba especialmente a Cervantes por imponerse el silencio a sí mismo y dar el derecho a hablar al humor del mundo. Esta es también la fuente de una gran diferencia entre el estilo épico y el dramático, pues el drama gira alrededor de un centro transcendental que el estilo épico no reconoce. Y esto explica también por qué la organización dramática de la gran épica no se presta a las limitaciones esenciales e intensificativas del drama.

La epopeya y la novela son las dos objetivaciones de la gran épica. La diferencia entre ellas no depende de las predisposiciones del escritor sino de las —173→ determinaciones históricas. La novela es una epopeya problemática porque es la epopeya de un tiempo en que la totalidad extensiva de la vida no se da inmediatamente, en que se hace problema el sentido inmanente de la vida pero se sigue buscando la totalidad. Son dos géneros diferentes. Tanto el verso trágico como el épico, en formas diferentes, eliminan la trivialidad, pero ésta es, por el contrario, parte integral de la prosa de la novela. En los tiempos modernos, el verso épico se hace lírico o desaparece completamente en favor de la prosa. Ésta es la diferencia entre Ariosto y Cervantes. El verso manifiesta la distancia propia de la gran epopeya con desnuda simplicidad, mientras que la prosa domina la distancia mostrando los diferentes pasos de la acción

compleja. Toda forma de la literatura moderna expresa una distancia fundamental de la existencia, un mundo en que el sinsentido aparece como portador y prerequisite del sentido. La novela lleva esta base al límite del absurdo porque acepta como elemento fundamental la vanidad de las más hondas y verdaderas búsquedas humanas y el fracaso último del hombre. En el mundo de la novela no se da ningún fin inmediato, y las estructuras descubiertas por el alma pierden sus raíces evidentes en la necesidad y ética suprapersonales. Este mundo tiene una segunda naturaleza, la de las relaciones sociales, pero también relaciones sociales que se toman opacas e imposibles de reconocer en su verdadera substancia. Mientras la poesía lírica se basa en la unión significativa de naturaleza y alma o su dualidad, la novela abandona esa primera naturaleza para inventar una mitología proteica de la substancia subjetiva. El extraño carácter de esta segunda naturaleza con respecto a la primera no es sino el reconocimiento de que la experiencia no presenta al hombre un ambiente que sea un hogar sino un ambiente que es una prisión. A diferencia de la subjetividad lírica, la individualidad épica no crea las formas del mundo exterior, y el héroe épico y novelístico nace de la «alteridad» del mundo exterior. Pero mientras el héroe épico nunca es un mero individuo sino una comunidad, el héroe novelístico es un individuo perdido en su búsqueda, un héroe problemático. En la epopeya, la totalidad se presenta en sí misma, en la unidad de esencia y existencia en la vida humana, mientras que en la novela la totalidad es puramente abstracta, es sólo una idea subjetiva. Si la disonancia en el fondo de la vida es una parte integral de todas las formas literarias modernas, la novela es un género en que esta disonancia es el fundamento mismo. La disonancia -del hombre y el mundo- es la forma de la novela. Los otros géneros tienen formas cerradas, pero la novela es un proceso: la búsqueda emprendida por el héroe problemático. La forma interna de la novela es el carácter fundamental de la disonancia entre hombre y mundo, esencia y existencia, subjetividad y objetividad. Su forma externa es el relato biográfico de la búsqueda del héroe problemático. Por lo tanto, mientras los otros géneros dependen de tendencias generales y por ello constituyen formas cerradas, la novela sigue la búsqueda problemática de su héroe y tiene solamente la forma de este proceso, con mayor autonomía entre las partes y el todo, debido a la unidad abstracta, pseudo-orgánica, semiconceptual de la materia novelística. El mundo es concebido como completamente contingente, y así es la forma de la obra. En la novela, la falta de armonía y la incoherencia entre hombre y mundo producen un tipo heterogéneo de totalidad. Cada detalle sólo —174→ está unido a los otros por referencia al problema vital del héroe. Por ello la novela tiene la tendencia a tratar de toda una vida o una parte substancial de la vida del héroe. En la epopeya, el comienzo y el fin son sólo momentos de gran intensidad, mientras que en la novela están determinados por el problema del protagonista.

Este problema es el choque entre la ética subjetiva y el mundo exterior, y el choque constituye la dialéctica de idea y realidad. Este proceso dialéctico incluye tales elementos como lucha y resignación, melancolía y aprendizaje para la vida, aventura e ironía. La ironía, resultado de la falta de Dios (el héroe moderno sólo tiene demonios en vez de Dios) es la objetividad de la novela. La ética interna del héroe problemático es demoníaca e insegura: la ironía se halla vinculada a una vacía inesencialidad y ha de reconocerse que el protagonista de la novela vive en una época en que las ideas, que antes eran esencias objetivas, ya no son más que ideales subjetivos. La interioridad de estos últimos surge de la hostil dualidad de alma y mundo. Por eso es por lo que el drama no conoce tal interioridad, mientras que el héroe novelístico depende substancialmente de ella porque siempre opone su conciencia al mundo. Y, mientras el

héroe épico se siente seguro, el novelístico es básicamente inseguro, porque vive la aventura del alma humana perdida en una realidad que es a la vez inesencial y vacía. En ese mundo sin Dios, la ironía es la máxima libertad posible, y así se convierte en la única condición posible de una objetividad que cree totalidad. Y la ironía agota esa totalidad, hasta el punto de convertirse en la forma representativa de toda una época.

2. La novela histórica de Lukács y los Episodios nacionales

Un brevísimo resumen de las ideas defendidas por Lukács en su libro *La novela histórica* nos permitirá relacionar esas concepciones con los *Episodios nacionales* de Galdós.

La novela moderna como «epopeya burguesa»³²⁹ ha comenzado a florecer en la primera sociedad que ha hecho una revolución burguesa, Inglaterra, y el surgimiento de la novela histórica coincide allí con la caída de Napoleón (1814), cuando por primera vez la burguesía toma tal conciencia de sí que, a partir de Scott, puede derivar la individualidad de los personajes de la peculiaridad histórica de su edad.³³⁰ La novela francesa e inglesa anterior, histórica o no, tenía valor histórico y social (salvo en algunos casos en que la historia sólo era pretexto y disfraz -en los reaccionarios franceses), pero aunque reflejaba los estados sociales, lo hacía como algo dado, no como una evolución que influye sobre los individuos o personajes.³³¹

Como lo que estaba elevándose era la clase media, la novela realista tenía que apartarse del gran héroe romántico y presentar héroes mediocres, antiheroicos. Scott, movido en principio por su propio conservadurismo, eligió este tipo de héroe para la novela histórica porque tenía ante todo en cuenta el resultado de la historia inglesa en su propia época. Al mismo tiempo, retrocediendo en el tiempo podía presentar el carácter directo, de valor épico, de la vida social antigua y su espontaneidad pública: de aquí la popularidad de su arte. En las constantes luchas del pasado, el héroe mediocre puede entrar en contacto —175→ humano con ambos campos de toda división social, y de aquí su importancia comparativa. De aquí también que las personalidades decisivas de la historia nunca asuman el papel Protagonista: aparecen al final, cuando hemos comprendido todo el fondo de la crisis, para realizar su misión histórica.

El propósito de la novela histórica así surgida es el de hacernos revivir los tiempos y hombres pasados, no mostrarlos como una curiosidad histórica. Lo que se intenta es la pintura de una época en su totalidad, y por eso los pequeños hechos son más fáciles de presentar totalmente, y se requiere intensificación y comprensión de hechos. El retrato de los acontecimientos históricos en su interacción con los individuos ha de llevar a sentir la interacción entre las esferas superiores y las inferiores de la sociedad, siendo estas últimas la base material de las otras. El sentido vivo de esta interacción y no las ideas conservadoras del autor, hacen de este tipo de novela un arte popular y realista. Scott tiene un sentido excepcional de la necesidad histórica, que no es impuesta a los hombres, sino que es la interacción entre las circunstancias históricas y los individuos con sus pasiones. Este género histórico necesita a veces, para explicarnos el pasado poniéndolo a nuestro alcance, incurrir en el «anacronismo necesario» que no pinta las cosas exactamente como fueron sino como las podemos comprender mejor, pero evita la

«modernización» o explicación del pasado en términos de nuestras motivaciones modernas. Un sentido muy semejante al de Scott se encuentra, bajo su influencia, en Fenimore Cooper. La admiración por Scott dejó gran huella en Púshkin, Goethe, Manzoni y Balzac. Con algunas críticas a la gama limitada de sentimientos y situaciones en Scott, Balzac se propuso continuar la novela histórica como Scott la había concebido, crear un cielo de la historia de Francia, que después se limitó al pasado reciente. Con él en Francia, con Gógol y Tolstoi en Rusia, nació la novela realista del siglo XIX en unidad con la novela histórica, como exposición de la realidad desde el punto de vista histórico.

A partir de la revolución de 1848, esta unidad se rompe, y la novela histórica evoluciona para convertirse en un género especial. En la revolución, las armas de la burguesía se han vuelto contra ella, de modo que desde entonces cada pueblo tiene conciencia de haber quedado dividido en «dos naciones»: el pueblo y la burguesía. Esta última abandona la historia, cuyos resultados futuros teme, y se entrega en manos de las ciencias positivas, que deben explicar todo, hasta la historia a la que substituyen. Se desarrolla así una huida del pasado y de la objetividad que afecta tanto al creciente naturalismo deshumanizante de la novela realista (Flaubert, Zola) como al subjetivismo, modernización, exotismo, mitificación y otros vicios de la novela histórica burguesa (Flaubert y otros). Por otro lado, está el peligro de la parcialidad popular (Erckmann-Chatrian), que pinta una sola capa social, la inferior. El humanismo democrático (France, Rolland, los escritores alemanes antifascistas como Heinrich Mann o Feuchtwangler) tiene una visión ideológica encomiable en sus novelas históricas, pero tiene que esforzarse mucho para recuperar el antiguo contacto con el pueblo y el sentido de la interacción entre el pueblo y las esferas superiores.

Hasta aquí nuestro resumen de las ideas de Lukács en *La novela histórica*. Por su parte, Hans Hinterhäuser acoge con entusiasmo estas ideas y sólo hace —176→ una corrección a propósito de Galdós: «Lukács considera el año 1848 (en que se debilita la fuerza de choque de la burguesía liberal y se produce un cambio en las clases sociales) como línea fronteriza entre los novelistas que tienden hacia la afirmación histórica y los que, por el contrario, huyen de ella. Pero precisamente cuando se utiliza este punto de vista en relación con los países socialmente atrasados es cuando se manifiesta claramente su error; en Italia, por ejemplo, la nueva forma de novela histórica sólo se hace posible a partir de 1848, cuando, gracias a los acontecimientos de aquel año, la nación alcanza un nuevo peldaño en su conciencia política. En España, como hemos visto, antes de 1848 hubo ya novelas que tratan de la historia reciente, novelas de época e incluso presocialistas (Ayguals de Izco), pero la irrupción propiamente dicha y con pleno sentido no se realiza hasta más tarde, se debe a Galdós».³³²

La excepcionalidad de los países europeos más atrasados no puede ser una crítica contra las ideas de Lukács. Es lástima que éste apenas haya pensado en España, pero en los límites en que Lukács se mueve, que son sobre todo los de la novela histórica de los siglos XIX y XX y su relación con la novela realista de la misma época, poco queda que añadir a lo que él ha dicho, y que las sociedades atrasadas produzcan sus fenómenos literarios en época posterior³³³ es solamente una confirmación de la teoría de Lukács. Pero hay otros aspectos de esta cuestión que vienen aquí al caso. No basta decir que Galdós es, después de 1848, todavía un novelista histórico objetivo y realista. Si en esto se muestra, afortunadamente, excepcional, en cambio es víctima de la tendencia dominante en su época a hacer de la novela histórica un género especial y aparte, a lo

que sin duda se debe el carácter inferior de los *Episodios* en relación con sus novelas realistas. Solamente la primera serie ha sido escrita con fe en la novela histórica como forma central de la literatura de la época; después todo cambia.

Galdós había partido de la unidad. Después de la novela corta *La sombra* (1868), su primera novela larga era histórica: *La Fontana de Oro* (1870), como lo fue la segunda, *El audaz*, y de aquí pasaría a los *Episodios*, y a partir de 1876 a las novelas de ambiente más contemporáneo concebidas en sentido histórico. Así pues, con cierto retraso explicable por el poco desarrollo de su sociedad, se da en Galdós la génesis de la novela realista fundada en la novela histórica tal como la describe Lukács, aunque se abre aquí el problema de la separación posterior en dos géneros. Galdós empieza hacia 1870 concibiendo la novela principalmente como histórica: quiere ser el escritor que resuelva la crisis de la novela española (que antes de él había sido en el siglo XIX casi exclusivamente novela histórica), aplicándole su talento y una visión que él defiende como más perspicaz. Ha leído a Balzac y eso le da superioridad sobre los escritores anteriores formados en Scott y Hugo, pero sus modelos más decisivos son los escritores españoles anteriores, autores de folletines históricos. *La Fontana de Oro* tiene muy en cuenta dos novelas históricas publicadas cinco años antes, en 1865, *Los desheredados* de Fernández y González y sobre todo *Riego* de Mariano Ponz, a quien sigue casi al pie de la letra Galdós, imitando la composición conjunta de Ponz y muchas escenas particulares³³⁴ pero cambiándolas de signo político, tomando el radicalismo revolucionario y la penetrante comprensión de la historia que tenía el malogrado poeta aragonés —177→ en liberalismo tibio y cauto olvido de las realidades populares de la historia española. Por ello Galdós, que se atreve a dedicar elogios en una nota necrológica a Fernández y González, jamás mencionará a Ponz: porque le debe demasiado. Pero donde, literariamente, los autores de 1865 sólo combinaban influencias de las varias obras de Hugo, Galdós, a pesar de las limitaciones de su liberalismo burgués antirradical (los acontecimientos del siglo le irían abriendo los ojos después), tiene la superioridad de un estilo menos ingenuo, más sabio y más balzaquiano, en el que las ideas del autor no están tan explícitas sino que son más parte de la acción misma. Todavía el partidismo del autor está demasiado ingenuamente evidente en una obra que, como la siguiente (*El audaz*), carece de valor realista y no merece leerse hoy más que por el papel que desempeñó en la génesis de la obra galdosiana. Aunque la madurez literaria de Galdós sea mayor que la de sus predecesores españoles, la espontaneidad y visión popular de estos sería preferible si Galdós no siguiera madurando.

Pero podemos ver cómo Galdós abandona por el momento su pequeña tentativa posromántica de imitar, con gran éxito desde luego, en la novela corta *La sombra*, la combinación de realismo y fantasía de algunas obras breves balzaquianas, y entra de lleno en la fundamentación histórica de la novela. Así, cuando vuelva, a menudo, a la temática del tono de *La sombra*, lo hará con una madurez realista e histórica mucho mayor.

De momento sus resultados son pobres, aunque significativos. Las dos primeras novelas históricas (*La Fontana de Oro* y *El audaz*) servirán a la lucha del liberalismo burgués contra los impulsos revolucionarios del mismo modo que la primera novela realista de Galdós, ya no histórica pero con un importante fondo histórico, *Doña Perfecta* (1876), se dedicará a la lucha contra el poder de la decadencia feudal, tema que en adelante va a ser el principal empeño, del novelista: la defensa del liberalismo contra

los restos del pasado. A pesar de ciertas limitaciones, que se irán superando poco a poco, hay que ver en *Doña Perfecta* el origen de la gran serie de novelas realistas de Galdós, derivada, por lo tanto, de las primeras novelas históricas y de los primeros *Episodios* que fueron su consecuencia.

¿Qué ha pasado entre 1870 y 1876 para que Galdós ya no se conforme con la novela histórica y se embarque en otro tipo de novela en que puede aprovechar sus concepciones históricas? En parte se trata de un mero fenómeno de madurez espiritual de la época y del autor. Han surgido las primeras novelas de Valera y Alarcón, y Galdós ha tenido unos años para reflexionar sobre Balzac, Dickens y otros maestros europeos. Por otra parte, esta madurez espiritual es el resultado del afianzamiento de la sociedad burguesa (afianzamiento que causo poco después el inicio de la gran expansión capitalista que habría de repercutir sobre Costa, Blasco y la «generación del 98»). Los *Episodios* continuarán después de 1876, pero sería equivocado creer que, a partir de la segunda serie que comienza hacia entonces, tienen el mismo carácter y sentido que antes. Es entonces justamente cuando se convierten en un género especial y separado de las novelas realistas que el autor escribe al mismo tiempo. ¿Por qué esta dualidad a partir de 1876?

Porque si España está social y económicamente atrasada, a partir de esas —178→ fechas empieza a no estarlo tanto, entra en una nueva época que no puede dejar de tener efecto sobre la concepción de la novela. España, a diferencia del resto de Europa, no había entrado (ni ha entrado aún más que en pequeña parte) en la decadencia subjetivista que había desarrollado más allá de las fronteras una novela histórica «ahistórica» (Hasta cuando los españoles se contagian de naturalismo, su visión del hombre se aparta del pesimismo fatalista de éste; es una visión últimamente progresista, y, en pequeña proporción, da novelas históricas objetivas como la *Sónnica* de Blasco). El cambio producido en los *Episodios* a partir de 1876 no es una degradación de lo histórico, sino una disminución de lo novelístico. El escritor, que ha madurado, ya no tiene la ingenuidad de escribir sus argumentos semifolletinescos con convicción. Pero el pueblo no ha madurado a la par de la burguesía: está muy interesado por la historia y no ve siempre el simplismo de la trama. La popularidad de los *Episodios* inclina a Galdós a continuar para responder a esa demanda, en lo que entran a la vez motivos económicos y de curiosidad científica, intelectual y patriótica, del autor. La única solución habría sido reunir los esfuerzos realistas e históricos en una serie única de novelas, pero de hecho Galdós es víctima de su época, en la que la novela histórica se ha convertido ya, en pocos años en que España ha afianzado su progreso burgués capitalista, en un género especial. El hecho de que se cultivara ya como tal en el resto de la Europa coetánea ha tenido un peso decisivo en una España relativamente modernizada.

En consecuencia, los *Episodios* a partir de la segunda serie van convirtiéndose cada vez más (aunque la tendencia existe desde el principio) en una serie de explayaciones ensayísticas, y a menudo irónicas, combinadas con escenas novelísticas, de las investigaciones e ideas del autor sobre la historia de España. De aquí que pronto perdieran la popularidad buscada y obtenida al principio, aunque sigan teniendo un interés cultural enorme.

Galdós había comenzado sus novelas históricas y luego sus *Episodios* en su juventud en parte inmadura y cuando la gran burguesía todavía no sentía la seguridad en el poder que había de ostentar a partir de la Restauración de 1874. El genio del escritor

y el espíritu de la cultura nacional le hicieron ascender en su primera serie de *Episodios* (hasta 1875) a la cumbre de la novela histórica española -que hasta entonces, a pesar de la cantidad, había tenido poca calidad³³⁵- en forma de conciencia histórica objetiva, aunque con algunas limitaciones: donde sobre todo Ponz ve la interacción entre las esferas dirigentes y el pueblo, Galdós ve una yuxtaposición de causas históricas (salvo en algunos momentos excepcionales). Otra limitación del sentido histórico de la novela en los primeros *Episodios* se encuentra en el hecho de que al principio Galdós echaba de menos memorias y testimonios personales que aprovechar. Le faltaba al escritor cierta comprensión de que la historicidad del personaje novelístico no reside en su historicidad efectiva, en su autenticidad de hecho, sino en la invención o creación por el escritor de personajes conformados por las circunstancias de su época. En consecuencia, tanto la trama como los personajes centrales de los *Episodios*, aunque conformes con la época e incluso representativos de ella, no muestran la relación entre circunstancias e individuos que con tanta fuerza vemos en las novelas realistas galdosianas. El mérito mayor de los —179→ *Episodios* de la primera serie estaba en las escenas de fondo que mostraban las formas de la vida colectiva y principalmente popular. Pero en general las categorías de Lukács pueden ser aplicadas con éxito a la primera serie de *Episodios*, como lo piensa también Hinterhäuser: sólo las otras series están un poco fuera de esos principios (en nuestra opinión, que no en la de Hinterhäuser). El crítico alemán piensa que Galdós atribuye un papel histórico decisivo a la fatalidad o providencia -pero véase lo que hemos resumido sobre la necesidad histórica según Lukács- y a los grandes hombres. A pesar de cierta falta de interacción entre los hombres dirigentes y la sociedad, Galdós tenía una idea más justa de la historia; conocía la influencia de los dirigentes, que no sobrestimaba y que se daba para él junto a otros factores causales (el pueblo, las ideas, los intereses materiales, las tradiciones, etc.).

Un tema diferente es el valor de las ideas de Lukács, que hemos resumido en la primera sección de este artículo y en el comienzo de la segunda, a las novelas realistas de Galdós. Emprendemos esta discusión en la tercera y última parte, para lo cual añadiremos una referencia al libro *Contra el realismo mal entendido* (llamado *Realism in Our Time* en la versión inglesa).³³⁶

3. Las ideas de Lukács y las novelas realistas de Galdós

El libro de Lukács sobre el realismo mal entendido es una fuerte crítica de las tendencias que el escritor llama «vanguardistas». Lukács dice que la diferencia entre realismo y vanguardismo no consiste en la mera forma sino que es una oposición entre dos concepciones del mundo. La literatura realista se basa en la concepción del hombre como ser social, la cual considera que la existencia individual del hombre es inseparable de su ambiente histórico-social. Por el contrario, el vanguardismo cree que el hombre es por naturaleza insociable y solitario, no por causas sociales especiales como pueden ser solitarios los personajes de la literatura realista, sino por una universal condición humana. Este hombre solitario, sin origen y sin finalidad en la vida, es ahistórico, carece de evolución vital. Estas diferencias se manifiestan en el uso del monólogo interior, que en un vanguardista como Joyce es un fin en sí mismo, mientras que el realista Thomas Mann lo usa como medio técnico para el mejor conocimiento objetivo de su personaje. Se oponen aquí la visión dinámica realista y la estática vanguardista. El subjetivismo de

esta última posición trata de presentar posibilidades abstractas infinitas, pero en la realidad objetiva sólo se puede cumplir cierto número de posibilidades concretas. Al dar posibilidades ilimitadas a la subjetividad de cada individuo, ésta se hace intercambiable con otras y se empobrece por lo tanto, como ocurre con Faulkner y Dos Passos. El rechazo de la objetividad narrativa y la rendición a la subjetividad pueden llevar a formas como la «corriente de conciencia» de Joyce, la «pasividad activa» y «existencia sin cualidades» de Musil, o la «acción gratuita» de Gide. Si se pierde la distinción entre la ilimitada posibilidad abstracta y la determinada posibilidad concreta, si la intimidad del hombre se identifica con la posibilidad abstracta, la personalidad —180→ humana se desintegra. T. S. Eliot ha descrito este modo de retratar la personalidad humana como:

Shape without form, shade without color,
Paralysed force, gesture without motion.

A la desintegración de la personalidad acompaña la del mundo exterior. Gottfried Benn dice que no hay realidad exterior, sólo hay conciencia humana, que constantemente saca de sí, construye, modifica y reconstruye nuevos mundos. Musil, defensor de la subjetividad sin cualidades, sueña con abolir la realidad. Si no todos los vanguardistas quieren llegar a este extremo, por lo menos quieren atenuar la realidad. Kafka substituye la realidad objetiva por su visión angustiada. La tendencia llega al máximo cuando la técnica de la corriente de conciencia a lo Joyce se aplica a protagonistas anormales o idiotas, como hacen Faulkner o Beckett. Hay una falta de continuidad subjetiva que hace que no podamos conocer al hombre, como lo defiende Eliot Benn piensa por eso que la base de la personalidad es la esquizofrenia. Alfred Kerr defiende la neurosis como medio de escapar de la rutina de la vida cotidiana. Esta defensa de la morbidez es una protesta moral contra el capitalismo, pero es un gesto abstracto, una huida estéril, porque no lleva hacia nada.

La literatura realista (Homero, Shakespeare, Balzac, Stendhal, Gorki, Thomas Mann) desarrolla una nueva tipología para cada nueva fase de la evolución de una sociedad y muestra la unidad dialéctica de individuo y sociedad. En cambio los vanguardistas hacen una dicotomía abstracta entre lo vulgar y lo extraordinario, que se presenta como excéntrico. La perversidad y la idiotez son entendidas como tipos esenciales de la condición humana, pero también son glorificadas como rebeldía contra las convenciones (como la *Pasiphae* de Montherlant). La glorificación de lo anormal lleva al anti-humanismo. La realidad se hace patológica y se retrata distorsionada. La falta de una jerarquía de significación o perspectiva de la evolución humana da por resultado el naturalismo, que no reconoce la estructura jerárquica de los elementos de la obra.

De aquí la concepción estática del hombre y la literatura. Según Benn, la inteligencia consiste en no mirar al futuro. La falta de significación de la vida impide la acción y reduce el arte a descripción naturalista. El hombre es impotente, está atrapado y angustiado, como se ve sobre todo en Kafka. Lo que importa no es la realidad ni la

experiencia subjetiva, sino la subjetividad de la experiencia, como la textura del recuerdo en Proust. El tiempo subjetivo es un fluir siniestro e inexplicable sin principio ni fin y por lo tanto estático.

La literatura realista hace a menudo una crítica violenta de la realidad, pero no la rechaza, la ve como inseparable del hombre, aunque frecuentemente retrata el tiempo subjetivo e introduce la desintegración para pintar más exactamente el mundo contemporáneo, pero sin que la desintegración coincida con la idea del autor, como ocurre en los vanguardistas.

Por último, la alegoría puede ser usada con tendencias inmanentistas, que es lo que hacen los realistas, o rechazando todo sentido inmanente en la vida: esto último, que es lo propio del vanguardismo, expresa la alienación del hombre respecto de la realidad objetiva y aniquila la historia. Toda realidad se hace puramente simbólica. Así que los detalles descriptivos abundan, pero el —181→ detalle sólo es particularidad, no tiene nada de típico, mientras que el detalle realista es a la vez individual y típico.

Con todos esos rasgos, el vanguardismo constituye la negación de la literatura y el arte.

Hasta aquí las ideas de Lukács. ¿Pueden aplicarse estas tres series de ideas - presentadas en la *Teoría de la novela*, *La novela histórica* y *Contra el realismo mal entendido*- a la obra de Galdós? Sin duda alguna.

Galdós ha concebido la novela realista (aquí no consideramos su novela histórica, ingenua y especial) como búsqueda llevada a cabo por un héroe problemático, movido por distintos impulsos subjetivos, como la megalomanía de *La desheredada*, el amor a ultranza de Fortunata, la hermandad mística que respecto de los hombres siente Nazarín. En todos los casos, la totalidad de la vida es sólo un ideal subjetivo que choca con la alteridad del mundo exterior, sea ésta la intolerancia y fanatismo religiosos, como en *La familia de León Roch*, la enfermedad que mata al hijo de *Torquemada en la hoguera*, la ingratitud y abandono con que responden a la *Misericordia* de Benina los personajes altos a quienes ella ha protegido con sus sacrificios. Ningún otro novelista español moderno ha creado tantos caracteres, ha multiplicado tan protéricamente la substancia subjetiva de las relaciones sociales, que no sólo son opacas en su naturaleza sino también en su forma de expresión: nadie en España ha explorado tanto como Galdós las formas de expresión, directas o indirectas, explícitas o reticentes, objetivas o subjetivas. La novela de Galdós es de evidente carácter biográfico, en constante contraste entre la ética subjetiva y el mundo exterior, en vivo choque dialéctico de idea y realidad, de conciencia y mundo. Este choque trágico Galdós lo ha expresado, como todos los grandes novelistas, valiéndose de la distancia de la ironía, y esto en forma tan intensa que -además de incorporar los elementos irónicos de sus maestros europeos- revive el humor de la novela clásica española de los siglos XV al XVII: la socarronería popular. Esto constituye uno de los máximos valores del gran escritor. A alcanzar ese valor de la ironía le ayuda precisamente su sentido unitario de lo corriente y lo extraordinario, que le permite sonreírse de todo el espectáculo de la vida en sus niveles altos y bajos.

El realismo de Galdós es del tipo que Lukács considera bien entendido. Toda novela de Galdós contrasta y une dialécticamente a los protagonistas con el medio, considera las interacciones de individuo y ambiente, nunca hace reflexiones abstractas que se

pretendan eternas, es eminentemente histórico, siguiendo al individuo desde sus orígenes sociales hasta su conducta individual y su carácter personal y siempre interesándose por las formas objetivas y subjetivas de la evolución vital.

Por lo que hace al monólogo interior, Galdós lo cultivo más amplia e intensamente que cualquier otro novelista del siglo XIX -español o extranjero- y siempre con plena intención realista. Algunos críticos contemporáneos pretenden atribuir a los escritores menos realistas la paternidad y el monopolio del monólogo interior,³³⁷ pero lo cierto es que tal recurso ha sido creado y practicado abundantemente por escritores realistas.³³⁸ Galdós tiene ejemplos de gran eficacia y muy sorprendentes, ya sea por su posición en la arquitectura de la novela, —182→ como el que inicia *La desheredada*, ya por su amplitud, como en *Tormento*, que es la primera novela mundial escrita principalmente en una serie de monólogos interiores que, mezclados con elementos menos subjetivos, abarcan y estructuran toda la obra. Ahora bien, a pesar de esa significación transcendental del monólogo interior galdosiano, nunca produce éste un rompimiento del autor con el mundo objetivo, aunque ese rompimiento sí exista a veces en los personajes, como en los dos ejemplos mencionados. El refugio en lo puramente subjetivo como fundamento de la realidad exterior es en Galdós sólo una parte, por amplia que sea, de una visión básicamente objetiva.

En cuanto a la elección entre posibilidades concretas y abstractas, Galdós se adhiere evidentemente a las primeras. La realidad está para él llena de más posibilidades que para la mayor parte de los realistas del siglo pasado, sin duda porque el genio del escritor reaccionaba al hecho de que las posibilidades fueran mayores en una sociedad poco desarrollada aún, como la española, que todavía tiene que determinarse más madura y estrechamente. Ahora bien, siempre se cuida el escritor de justificar objetivamente los giros sorprendentes de la realidad. ¿Puede haber personaje que cambie y sorprenda más, por ejemplo, que el Maxi de *Fortunata y Jacinta*, primero vulgar, luego loco, después hombre dotado, de penetración y ética extraordinarias, etc.? Personajes así no se encuentran ni podrían encontrarse en la novela realista de ningún otro país, pero Galdós se cuida siempre de explicar detalladamente las causas exteriores y las motivaciones íntimas de todos estos cambios, de todas estas amplias posibilidades que se realizan.

No hay en Galdós ni agnosticismo ni desintegración de la personalidad y del mundo, por lo menos como algo con que el autor se identifique en cuanto tal. El escritor reconoce problemas del conocimiento, pero no hace de ellos materia de superstición abstracta y eterna, sino que vincula siempre lo incognoscible a las circunstancias concretas del fondo de la acción real, como la pregunta sobre la eternidad que Luis Gonzaga dirige a la noche estrellada en *León Roch*. Personalidad y mundo tienen forma, una forma dinámica que evoluciona por interacción y que se estudia sobre todo, como en la novela histórica, partiendo de las condiciones generales de la sociedad para determinar el carácter del personaje. Ni siquiera el psicópata se explica por sí mismo ni es ningún absoluto: su morbidez y anormalidad se explican por su vida y ambiente social, y su psicología funciona mediante procesos causales. Galdós es un gran psicopatólogo, no sólo de la anormalidad y locura sino también de la vida cotidiana, pero el mundo no le parece enfermo por un destino fatal del hombre, y por eso, a pesar de las fuertes influencias naturalistas sobre su obra más madura, no es un naturalista sino un realista.

Los detalles son siempre vistos por Galdós en la perspectiva de las evoluciones individuales y la marcha temporal de la vida social que dan forma a la novela. Ningún otro novelista español ha estudiado como Galdós el fondo histórico de las acciones y de los pasos sucesivos de las motivaciones psicológicas. La angustia aparece a veces en las novelas galdosianas, pero si abruma a veces a algunos personajes (por ejemplo a Torquemada o a Ángel Guerra) nunca abruma al autor mismo: la sociedad española del tiempo de Galdós no se sentía —183→ abrumada por el desarrollo del capitalismo y para encontrar una angustia total y determinante de la obra hay que llegar a Unamuno y Azorín. Los personajes de Galdós son a la vez individuales y típicos, como lo pedía Engels, y los detalles son tan individuales y típicos como lo quiere Lukács. Su novela es también una de las más fuertes críticas de la sociedad española que ha producido el siglo último. En cuanto a los elementos alegóricos en la obra de Galdós, ya sean parciales como el primer capítulo de *El amigo Manso* o totales como la concepción entera de *El caballero encantado*, descansan siempre en un sentido inmanente último.

La novela realista de Galdós no está sólo de acuerdo con los principios sostenidos por Lukács en la *Teoría de la novela* y *Contra el realismo mal entendido*, sino también con los sostenidos en *La novela histórica*. Tanto es así que la verdadera novela histórica de Galdós está, más que en los *Episodios*, en las otras obras, en las novelas plenamente realistas, en que ambiente social y personajes individuales son estudiados en su evolución histórica, así como en su proceso de interacción. Lukács no sólo defiende el realismo, sino que explica sus fundamentos clásicos, y Galdós, formado en el ejemplo clásico de Balzac y Dickens, tiene un sentido de la novela que es muy obviamente el sentido del realismo clásico europeo.

Adelphi University

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

