



Geoffrey Ribbans

# **Los altibajos de la crítica galdosiana**

2003 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

**Geoffrey Ribbans**

## **Los altibajos de la crítica galdosiana**

Brown University (Providence)

Con este título quisiera presentar algunas consideraciones muy tentadoras, que espero no pequen de perogrulladas, sobre la constante vacilación crítica que ha experimentado la obra galdosiana desde su vida activa hasta nuestros días. La reputación de todos los escritores padecen de grandes vaivenes a lo largo de los años. Los que granjean la mayor popularidad durante su vida a menudo pierden de categoría en los años que siguen su muerte, mientras figuras que mueren desconocidas o desvaloradas pueden surgir a gozar de una inesperada fama póstuma. Igualmente el juicio sobre las obras más estimadas dentro de la producción de un autor determinado podrá modificarse radicalmente. Todo esto ocurre habitualmente y apenas necesita comentario.

El caso de Galdós es mucho más complejo. Voy a fijarme en cuatro aspectos, cada uno bastante obvio en sí, pero que en conjunto produce una situación muy especial. En primer lugar, su obra, por ser tan prolífica como extendida cronológicamente, y a más dividida entre varios géneros o subgéneros, se presta a acentuadas matizaciones de criterio. Segundo, existe una evidente discrepancia entre el aprecio popular, que nunca ha desfallecido, y la reticencia de la mayor parte de la crítica oficial. Tercero, su situación polémica, no menos evidente por no ser buscada, acarrea durante toda su vida actitudes muy divergentes, que se prolongan hasta después de su muerte. Cuarto, su reputación internacional, creciente si bien todavía inadecuada, añade un factor distinto. De estos cuatro aspectos trataremos a continuación.

Intentemos resumir esquemáticamente, aun a riesgo de descubrir mediterráneos, las distintas facetas de su producción literaria. Creo que cabe distinguir cuando menos siete categorías esenciales. Primero, constan las novelas de la primera época: novelas históricas como *La fontana de oro*, y después las novelas de tesis, como *Doña Perfecta* y *Gloria* (1868-1878). Segundo, los episodios nacionales de la primera y segunda series (1873-1879). Tercero, las grandes novelas contemporáneas, a partir de *La desheredada* (1881) hasta *Misericordia* (1897). Cuarto, la segunda etapa de los episodios nacionales, las 3.<sup>a</sup>, 4.<sup>a</sup> y 5.<sup>a</sup> series (1898-1912). Quinto, el teatro, procedente en un principio de las novelas dialogadas como *Realidad* (1889): 1892-1918. Sexto, las últimas obras novelísticas, después de *Misericordia* (1897-1915). Séptimo, la obra periodística redactada a lo largo de su vida.

También importa tener en cuenta que, a la indiferencia y aun menosprecio general a que está sujeto después de su muerte -cosa no inesperada, según las vacilaciones de la moda- se añade el excepcional efecto de tergiversación producido por la época franquista, que, menos de veinte años después de su muerte, logró silenciar o amortiguar en muchas esferas su obra. A consecuencia tenemos un hecho verdaderamente insólito: sobre una figura de extraordinaria envergadura, más de tres cuartos de siglo después de su fallecimiento, no se han producido todavía unas normas críticas del todo estabilizadas, ni siquiera unos parámetros aceptados para un sereno juicio evaluativo.

Otro factor esencial es la popularidad de su obra, que le permite, de modo muy excepcional en un escritor decimonónico, vivir de sus ingresos. Estos son, a fin de cuentas, muy considerables, si bien él no logra deshacerse nunca de ciertos apuros financieros. Como ha determinado el gran especialista sobre las estadísticas de la publicación de la época, Jean-François Botrel, las ventas de novelas determinadas no alcanzan extraordinarios niveles, pero a base de constantes obras nuevas se mantiene cierta consistencia de ingresos a lo largo de los años. Lo que se destaca sobre todo es la venta continua de los episodios nacionales, nueva forma que Galdós inventó muy temprano en su carrera, antes de cumplir los 30 años, con un éxito apenas esperado. Esta nueva forma le proporciona una fama inequívoca de narrador de temas rebosantes de acción y de heroísmo, como sus modelos remotos Erckmann-Chatrion o como el célebre Fenimore Cooper. El ambiente de lucha y de acción, sobre todo en la primera serie, mediante la evocación de las luchas napoleónicas, con tantos relatos que tratan de batallas (Trafalgar, Bailén) o de asedios (Zaragoza, Gerona), responden en parte a un público joven o adolescente, correspondiente en inglés al antaño célebre capitán Marryat, o en nuestros tiempos a Horatio Hornblower, de C. S. Forrester. Se trata también de un motivo patriótico, si bien algo atenuado y equívoco, que hizo que los episodios fuesen las obras más toleradas por las fuerzas tradicionales, e incluso por el franquismo. La segunda serie continúa, en menor grado, con el imperativo de la acción, al relatar los conflictos políticos del régimen despótico de Fernando VII, con ciertos importantes cambios de estructura, como el abandono del casi automático recurso autobiográfico de la primera serie. Lo importante para nuestro propósito es que estas características -índole aventurera y popularidad- conducen a una tradición continuada, por parte de la crítica convencional, de verlo como autor menos «serio», menos profundo y menos cuidadoso. Que este enfoque despectivo esté esencialmente equivocado, y que críticos de la envergadura de Brian Dendle y Diane Urey hayan demostrado, desde distintos puntos de vista, la eficacia narrativa de estos relatos, no impide que haya dominado el criterio que acabo de indicar.

Cuando Galdós decidió abandonar el género alegó dos razones para su decisión en las últimas páginas de *Un faccioso más y algunos frailes menos*. Una es su desilusión con la marcha subsiguiente de la historia; su protagonista Monsalud «no esperaba ver en toda su vida más que desconciertos, errores, luchas estériles, ensayos, tentativas, saltos atrás y adelante», etc. La otra es que encuentra incómodamente inmediatos los acontecimientos descritos: «Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros» (ibid., p. 326). Económicamente, el cambio significó aceptar un riesgo substancial (si bien nunca se descuidó de la continua reedición de estas obras), en favor de su muy conocido afán de una renovación narrativa, efectuada a partir de *La*

desheredada. Se trata, en un escritor a menudo acusado de haberse comercializado, de una responsabilidad intelectual por la cual no siempre se le concede el debido crédito.

El impacto de Galdós como autor de episodios nacionales viene complicándose más con la reanudación del género casi veinte años después, en 1898. Tal reanudación obedece a dos imperativos, uno abierto: la demanda del público, y otro tácito: un deseo imperante de ganar dinero, como resultado de la disputa con Miguel de la Cámara, mediante una forma bien querida ya por sus lectores. Solamente alcanzó un éxito parcial; según demuestra Botrel, no se vendían tan bien como los anteriores. Lo que es indudable es que la iniciativa renovada venía a reforzar el concepto de Galdós como novelista netamente histórico, con una fuerza cada vez mayor a medida que se acercaba a la época contemporánea. Ostentaba, además, a mi ver una maestría y una sutileza narrativas mayor que la que había revelado antes, pero estas cualidades tardaban mucho en reconocerse. Recojo, por ejemplo, un juicio de una historia de literatura, de gran prestigio en su tiempo, la de Hurtado y Palencia, que opina que las últimas tres series «son evidentemente inferiores a las dos primeras».

El hecho de que Galdós sea autor de dos tipos de narración distintos también se presta a aumentar la confusión. No hay duda de que tanto los episodios como las novelas contemporáneas están empapados de un profundo criterio historicista, y como consecuencia algunos críticos, Casaldueiro al frente del ellos, han insistido en que no hay diferencia entre episodios y novelas. Yo, por el contrario, he argumentado en mi libro antes mencionado que aquéllos se diferencian de éstas en varios puntos cardinales, que por falta de espacio resumo de un modo muy escueto: una mayor densidad histórica; una escala temporal más larga; una visión panorámica de la socio-historia de la época; una proliferación de personajes recurrentes y grupos familiares; una estructura más estable y menos extensa; una técnica narrativa más directa y más continua. El hecho es, sin embargo, que ambas formas, muy distintas entre sí, han padecido del prejuicio netamente antihistoricista que caracteriza la generación modernista posterior.

A más de sus crónicas históricas, la reputación primaria de Galdós se fundaba en las obras de tesis de la primera época. El segundo enfoque no equilibrado de nuestro novelista, pues, es de un autor esencialmente polémico. Como es archiconocido, se erigió una oposición ideológica, si bien personalmente amistosa, con Pereda; según este concepto el uno es tan apasionadamente liberal como el otro empecinado en su tradicionalismo. Así Doña Perfecta y Gloria no sólo se consideraban las obras más representativas del escritor canario, sino que también, otra vez según los valiosos informes de Botrel, consiguieron (y aun mantienen) una venta desproporcionadamente alta. Ahora, a estas alturas, no se puede sostener un contraste tan simplista de igual a igual entre Galdós y Pereda. Por merecedor que se considere a Pereda como narrador, nadie le concederá hoy día la importancia o la vigencia de Galdós; además, sus indudables méritos, como regionalista evocador de escenas rurales, son de orden muy distinto.

Además, el concepto de Galdós como radical extremado va reforzado cuando el maduro escritor vuelve con más vigor al activismo político al doblar el siglo. Participaba en la pelea una buena parte de su teatro, siendo el ejemplo más notorio el éxito de escándalo de Electra, y más tarde, el desafío más estridente de Casandra. Los últimos episodios, los de la 5.ª serie, culminando en Cánovas en 1912, rematan el efecto de un liberalismo

desenfrenado e ingenuo. No es casual que su primer biógrafo de categoría, H. Chonon Berkowitz, se sirvió, como elemento definidor de su estudio, del título *Spanish Liberal Crusader*. Por supuesto, lo que queda injustamente obscurecido, como resultado de este criterio, es el excelso valor literario de los veinte novelas contemporáneas de la plenitud de su producción, escritas entre 1881 y 1897. Estimar estas ingentes novelas como merecen equivale a descartar como en alto grado impertinente la imagen de un Galdós esencialmente polémico; el tratar así a sus máximas obras constituye uno de los más graves síntomas de la intolerancia decimonónica. Mucho más radicales y más ideológicos fueron Tolstoy y Zola, pero nadie sobrepone las ideas políticas de éstos a su maestría narrativa.

Otro factor que ha perjudicado la reputación de Galdós tiene que ver con su popularidad, concebida como teñida de espíritu mercenario e implicando una concesión injustificada al vulgo. Cuando se agrega por añadidura lo que se considera como un elemento extranjero sumamente indeseable, es decir, el naturalismo, asociado, si bien de modo atenuado, con Galdós y Pardo Bazán, la crítica convencional se vuelve cada vez más mordaz. De esta actitud participan críticos influyentes de tipo «idealista» como Luis Alonso y «Orlando» (Antonio Lara y Pedrajas) y se trasluce a veces aun en Juan Valera, si bien éste tiene el buen juicio de ver buenas calidades que ampliamente compensan por estos supuestos defectos. Estas críticas van relacionadas con el persistente ambiente pequeño-burgués y burocrático de sus novelas y su aparente adhesión a los valores de esta clase media, la más dinámica, a la vez que la más inestable, de la sociedad. Tal preocupación lleva aparejada una profusión de detalles prosaicos observados y descritos con cariño, expresados en un lenguaje coloquial, aparentemente desaliñado y no culturalmente castizo para reflejar este ambiente. Éstas son las características que no le perdona Unamuno, desde muy temprano, por ejemplo, en su declaración a Clarín en mayo de 1900 que «siendo amigo de Galdós [...] no quiere declarar lo que de rapsoda y superficial y folletinesco le encuentra». Hasta cierto punto estas censuras podrán corresponder a aspectos de lo que ahora llamaríamos «baja cultura», en contraste con «la alta cultura», pero importa tener en cuenta que el caso galdosiano demuestra que, lejos de existir una rígida división entre dos culturas, alta y baja, netamente diferenciadas, consta una constante interacción entre ellas, además de diversas etapas intermedias.

En efecto, asombra recordar, sobre todo después de la muerte de Manuel de la Revilla en 1881, la falta de atención crítica profunda que suscitaron novelas tan centrales como *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta*, silencio que lamentó tan amargamente Leopoldo Alas; los aprecios más agudos y elocuentes sobre estas novelas se dan casi exclusivamente en cartas privadas, del mismo Clarín, de Pardo Bazán, de Giner de los Ríos, de Narcís Oller, de Ortega Munilla, y otros pocos. Igualmente desconcertante para los lectores modernos es la consecuencia material de esta animadversión: el rechazo que sufrieron sus primeros esfuerzos para ingresar en la Real Academia Española, y más tarde, la notoria falta de apoyo oficial en la solicitud para el Premio Nobel.

Resultado de todo esto es la lentitud con la que estas obras maestras han ido entrando en la aceptación crítica, fuera de dichos círculos selectos de admiradores. Frente a la popularidad de *Doña Perfecta* o *Marianela*, novelas como *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *La de Bringas*, las novelas de *Torquemada* -para nombrar sólo algunos títulos- tardaron mucho tiempo en enjuiciarse debidamente. Sólo a partir de Ángel Guerra se le empieza a dedicar

noticias más extensas, lo que por supuesto no se han tomado en cuenta, salvo por escritores de la categoría de Alas, Pardo Bazán u Oller, son las eximias calidades que ensalzan sus novelas a una categoría universal. Baste nombrar tan sólo unas pocas de estas calidades: el sutil juego con el tono narrativo, que presta un valor narratológico tan alto a su novelística; la experimentación constante con la estructura, señalada, por ejemplo, por los cambios constantes de novela a novela del comienzo y del fin de la narración; la marca tan distintamente diversa establecida por cada obra; la forma abierta de su discurso y la socarrona ironía que lo impregna todo.

Estas consideraciones nos llevan, precisamente, a la cuestión del prestigio internacional. Éste ha ido creciendo lentamente, mediante una serie de buenas traducciones y excelentes estudios críticos, tanto en Estados Unidos, Canadá e Inglaterra como en Francia y Alemania. El hispanismo extranjero ha contribuido poderosamente a la reivindicación de su valor como novelista dentro de la tradición realista. Interesa notar que mientras que, en el plano docente del hispanismo extranjero, estas obras galdosianas han entrado ya plenamente dentro del canon del siglo XIX, los episodios nacionales, más circunscritos a un ambiente histórico limitado, apenas tienen acogida. Es algo distinto, me parece, de lo que todavía ocurre en España, donde con toda justificación interesan más estos factores históricos.

¿Qué conclusiones debemos sacar de estos altibajos de la crítica galdosiana, a asomarnos a un nuevo siglo y un nuevo milenio, y a una distancia de más de cien años de sus máximos logros narrativos? ¿Y qué recomendaciones deben proponerse para dar una visión más equilibrada de su obra? Ofrezco algunas sugerencias. Hay que descartar, una vez para siempre, la imagen de un escritor esencialmente sectario y polémico, sin dejar de reconocer desde luego un constante afán de discutir seriamente en forma de diálogo de tipo bakhtiniano los grandes problemas sociales y morales de su tiempo. Luego importa afirmar, y en esto no entra ya gran controversia, que toda su obra, desde sus primacías como novelista histórico, a través de todas las siete categorías que he enumerado al principio, merece el más detallado estudio. Nada de su producción debe excluirse, incluido el teatro que ha quedado algo marginado, el cuento, con su frecuente contenido fantástico, ya por fin bien estudiado, en todas sus implicaciones, por Alan E. Smith y la obra periodística, apenas asimilada hasta hace poco al conjunto de su obra. A las novelas de la primera época conviene reconocer su destacado lugar histórico, pero sin exagerar su vigencia dentro de la novelística total.

Segundo, al insistir en la primacía de las grandes novelas contemporáneas, urge eliminar el residuo de menosprecio que pueda regir todavía en países de habla española, como, por el ejemplo, el hecho que sea *Lo prohibido* la novela que Cortázar escoge para parodiar en *Rayuela*. Hay que mirarlas al contrario como insignes representantes de la gran tradición realista, para que entren dignamente una vez para siempre, en compañía de *La Regenta* de Clarín y ciertas obras de Pardo Bazán, en el canon universal de esta tradición, al lado de Balzac, Flaubert, Jorge Eliot, Enrique James, Tolstoy y un largo etc. Tercero, al reconocer la importancia del subgénero creado por Galdós, el episodio nacional, concebido con un alcance y una visión más limitados en cuanto a su difusión internacional, conviene introducir ciertas modificaciones: refrenar la atención a veces exclusiva prestada a las primeras dos series, a la vez que se las debe considerar como obras de ficción, con

estructura narrativa propia muy digna de estudio y no solamente como trozos de historia poco asimilados; y analizar con más ahínco los episodios de la segunda etapa, en especial los de la cuarta serie, para llegar a apreciar su verdadero valor, no sólo como representaciones históricas sino como narraciones ficticias coherentes y bien logradas.

En el mundo siempre fluctuante del canon -y mucho conviene que sea así, siempre fluctuante- la rectificación de viejos prejuicios y la presentación de nuevas normas sobre la obra galdosiana, tan vigente como siempre, revisten una urgencia especial.

---

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

Súmese como **[voluntario](#)** o **[donante](#)**, para promover el crecimiento y la difusión de la **[Biblioteca Virtual Universal](#)**.

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente **[enlace](#)**.



**editorial del cardo**