

LA RESONANCIA DEL REALISMO: GALDÓS Y CLARÍN ENTRE FINES DE SIGLO

John W. KRONIK
Cornell University

Quien hace el esfuerzo de definir el realismo literario a partir de sus manifestaciones españolas se enfrenta con una curiosa paradoja: Galdós y Clarín, los mejores practicantes del realismo decimonónico, que sabían perfectamente lo que era el realismo y que creían que lo practicaban, no lo practicaban porque no lo entendían, o no lo practicaban según lo que entendían. Al menos, así lo vemos desde nuestras perspectivas críticas posmodernas de finales del siglo XX. Son dos las razones que producen tal situación de desavenencia. Por una parte, se trata de un término, de un concepto difícil de definir, impreciso y esquivo. Por otra, en el siglo que ha transcurrido desde el apogeo del movimiento que el término designa, las percepciones críticas de lo que es el realismo han cambiado radicalmente. Del mismo modo, las apreciaciones de los dos grandes escritores también han sufrido cambios resonantes a lo largo de las décadas. Aunque la historia de los destacados altibajos de sus respectivas reputaciones es conocida entre los estudiosos que se han dedicado a su obra, es instructivo repasar el destino de Leopoldo Alas y Benito Pérez Galdós entre sus lectores y críticos desde aquel 98 a éste. Su fortuna nos permite, luego, investigar y teorizar sobre este fenómeno de unos autores cuya fama y obra han perdurado pero cuya recepción ha trazado una trayectoria dinámica y tornadiza. Tal investigación trae a colación los factores que mantienen la vigencia de la obra de arte en el transcurso del tiempo. Más concretamente, echa luz sobre el desarrollo de las capacidades lectoras en el transcurso de un siglo y sobre los intereses y percepciones del lector de finales de este siglo, a diferencia del lector de finales del siglo pasado, más ingenuo por faltarle un siglo de experiencia.

Leopoldo Alas, como es bien sabido, fue, durante su vida el crítico literario mejor conocido y más temido de toda España. Desde su lejana sede provinciana en Oviedo, hizo lo que llamaba "crítica higiénica", destruyendo mediocridades con su mordaz y despiadada ironía o apoyando a los que, según sus criterios, se lo merecían. Sus ensayos y "paliques" aparecieron en todos los periódicos y revistas españolas y con frecuencia en los de mayor circulación. También publicó unos cien cuentos a lo largo de su carrera, primero en periódicos, luego recopilados en volúmenes, pero para sus contemporáneos, el crí-

tico deslumbró al cuentista. Sus dos novelas, por ser del célebre Clarín, tenían cierta resonancia, sobre todo *La Regenta*, cuya monumentalidad fue reconocida, pero es un dato significativo que esta gran novela, publicada en 1885, no llegó a su segunda edición hasta 1900, y se deslizaron treinta y ocho años entre la tercera y la cuarta (publicada en 1946 en Buenos Aires).

Con su muerte en 1901, como con su vida, Alas produjo polémicas, disputándose sus elogiadores y detractores. Pronto le esperaba el olvido, porque para el público de su época, fue, repito, crítico, y la crítica –triste es tener que confesarlo– la crítica es un oficio efímero. Le resucitó Azorín en 1913 en unos ensayos incluidos en su *Clásicos y modernos*, donde le rindió homenaje reconociendo su importancia en varios géneros (Martínez Ruiz, 786-93), y, más directamente cuatro años más tarde, con la publicación de una atractiva antología clariniana (*Alas, Páginas*). Pero no fue hasta los años 50, medio siglo tras su muerte, cuando la crítica empezaba a fijarse en su obra y a dedicarle estudios penetrantes (ver Sobejano). Por su agudeza y actualidad, lo mejor de la crítica literaria que produjo Clarín se seguía consultando –por ejemplo, su largo ensayo sobre Baudelaire y sus muchas reseñas de Galdós–, pero quien ahora captó la atención de los estudiosos fue el novelista y, en escala menor, el cuentista. Digo en escala menor porque el cuento no es un género tan favorecido como la novela, pero lo cierto es que Alas, y junto con él Emilia Pardo Bazán, fueron reconocidos como los mejores cuentistas del diecinueve. Entonces, allá por los años 60, en las postrimerías del franquismo, ocurrió un fenómeno curioso: Alas, como Galdós, fue persona non grata bajo Franco, pero *La Regenta* se convirtió en lectura preferida de la juventud que descubrió en ella un reflejo de su oposición al régimen, una suerte de manifiesto antiinstitucional. En la serie popular que inició Alianza en aquellos años, las cifras de venta hicieron de *La Regenta* un “best-seller”, y sólo *La interpretación de los sueños* de Freud le hizo competencia. Por fin, con motivo de su centenario, se publicó una cadena de ediciones de *La Regenta*, y los estudios críticos de todo aspecto de la persona y la obra de Alas se multiplicaron a gran velocidad. Ya es difícil imaginarse que este dechado del realismo español, firmemente canonizado, caiga de su pedestal.

Pero tiene que compartirlo con su colega, amigo y admirado admirador, Benito Pérez Galdós. El caso de Galdós también describe una curva pero es distinto del de Alas. Ya en su época pudo ganarse la vida con sus novelas y fue reconocido como gran novelista y renovador del género en España. Si a partir de 1892 fue aplaudido también en las salas de teatro, fue porque el célebre novelista ahora se dedicaba a estrenar dramas o por el *succès de scandale* de *Electra* en 1901. Es de notar, sin embargo, que los *Episodios nacionales* fueron sus novelas más leídas y vendidas, y, precisamente por el éxito comercial de estos

volúmenes que recorrieron sistemáticamente la historia reciente de España, reanudó Galdós su publicación con la tercera serie en 1898. Muchos españoles aprendieron la historia de su país en estas novelas, y no sólo los lectores de su época. El poeta mejicano y premio Nobel Octavio Paz ha declarado que los *Episodios nacionales* formaron parte de su educación; y a instancia de Paz, Carlos Fuentes descubrió a Galdós. Hoy día es difícil comprender por qué sus otras novelas no captaran tanto a los lectores y por qué, entre éstas, algunas de las menos estimadas ahora, como *Doña Perfecta* y *Marianela*, fueron las más aplaudidas y las más traducidas a otras lenguas. Lo cierto es que en el terreno de la novelística, Galdós fue ampliamente reconocido en su vida como un tesoro nacional.

A diferencia de Alas, el declive de su estrella empezó bien antes de su muerte en 1920, en parte porque vivió mucho más tiempo que su colega y compartió el escenario cultural con la próxima generación, pero principalmente porque Galdós había sido instalado como prototipo y cumbre del realismo decimonónico, y el realismo se había convertido en anatema para los nuevos artistas del siglo XX, promotores de una nueva estética antirrealista. De modo que para distanciarse del realismo, los nuevos autores tenían que atacar a Galdós. En honor a la verdad, aunque nadie se complace en hacer de cabeza de turco, los ataques a Galdós son otra medida de su potestad, pues los noveles no habrían gastado tantas energías flagelando a este viejo si no hubiera sido por su impacto excepcional. Incluso las parodias son una forma de homenaje.

Unamuno proclamó a viva voz su resistencia al estilo de Galdós, pero Galdós es una innegable presencia en su cuento "Juan Manso", en su drama *Sombras de sueño*, en su novela corta *San Manuel Bueno, mártir* y, más que nada, en su novelesca novela *Niebla*. No es de Valle-Inclán sino de un personaje suyo el muy repetido marbete despectivo de "Don Benito el Garbancero" (*Luces de bohemia*, esc. 4), pero la etiqueta resume las posturas de sus denigradores modernistas y vanguardistas, que persistieron con sus burlas —o fingidas burlas— hasta ya muy avanzado el siglo, como lo hizo Julio Cortázar en 1963 en el capítulo 34 de *Rayuela*, donde su narrador se refiere a *Lo prohibido* como "una novela, mal escrita", eso a pesar de que Cortázar se inspirara en Galdós para su título y entablara con esta novela galdosiana un vivo diálogo intertextual (ver Pope). Los novelistas de las promociones más recientes por la mayor parte suelen expresar su respeto por Galdós, pero niegan su influencia en su obra y no dan prueba de una ávida lectura de sus textos más destacados.

Entre el público general, la suerte de Galdós menguaba con el paso al nuevo siglo. Su capacidad creadora (aunque no su productividad) ya iba disminuyendo tras la publicación de *Misericordia*, y los gustos del consumidor

empezaban a cambiar junto con las formas artísticas que estaban de moda. Es el destino del autor que alcanza la condición de "clásico" tener que vivir bajo la sombra de los últimos nombres. Lo ha expresado bien Gonzalo Sobejano: "es lo que suele ocurrir: los nuevos se afirman desalojando a los viejos" (174). Si Galdós por milagro apareciera en una de las casetas de la Feria del Libro madrileña, la gente haría cola, pero el libro que se llevarán a la playa de Marbella los jóvenes sería la última novela de Antonio Gala o de Rosa Montero. Es normal. Pero Galdós sigue en la conciencia de sus compatriotas, sigue en las listas de lecturas estudiantiles y sigue apareciendo en los estantes de las librerías. Pasada su relativa supresión bajo el franquismo y con el estímulo de versiones cinematográficas, teatrales y televisadas de sus novelas, Galdós ha vuelto a encontrar a sus lectores, lectores que no lo leen como una curiosidad arqueológica sino bajo el prisma de la modernidad.

El mundo académico dejó abandonado a Galdós durante varias décadas. Entonces, en los años 40, nuevamente a incitación de un centenario, una serie de distinguidos críticos —Joaquín Casaldueiro, Ricardo Gullón, Francisco Ayala, Guillermo de Torre, Ángel del Río— inició una revalorización de la obra de Galdós que desde entonces ha adquirido un ritmo cada vez más acelerado. Es un reto formidable la tarea bibliográfica que tiene por delante el estudioso que quiere indagar en la producción del autor, pues existe una verdadera industria de estudios galdosianos. Los críticos han reconocido en Galdós no sólo al heredero de Cervantes, no sólo a la figura cumbre del realismo español, sino a un escritor cuyas novelas, aunque datan de finales del diecinueve y son fieles representantes de aquella época, despliegan en sus técnicas narrativas y en sus posturas ideológicas dimensiones que corresponden perfectamente a las sensibilidades modernas —y posmodernas— de finales del siglo XX. A diferencia del clarinismo académico, este galdosismo se ha centrado principalmente en las universidades norteamericanas, donde hay reuniones anuales que versan sobre su obra, donde se fundó la Asociación Internacional de Galdosistas y donde se publican los *Anales Galdosianos*. Las prensas universitarias más prestigiosas publican libros sobre Galdós, y, aparte de Cervantes, Galdós es el único autor hispánico leído como requisito en el cien por ciento de los programas graduados de las universidades norteamericanas (*La Regenta* es un requisito en el 84%) (ver Brown y Johnson). Varios de los grandes galdosistas fueron emigrados españoles radicados en Estados Unidos, y últimamente la pasión galdosiana se ha esparcido también por la Península, por las Islas Canarias —sede de la Casa-Museo Pérez Galdós— y por otros países, desde Alemania a la Argentina. Cada faceta de la vida y la obra de Galdós merece el escrutinio de los investigadores —inclusive los *Episodios*, el teatro y las narraciones breves—, pero los textos favorecidos por la crítica moderna son las *Novelas españo-*

las contemporáneas. Estas obras se han sometido a las aproximaciones críticas más variadas y a las posturas teóricas e ideológicas más discrepantes, y bajo tales sondeos han revelado secretos que el propio autor no hubiera podido soñar.

Ésta es la historia del destino de Alas y Galdós como escritores. Ahora queda por explicar por qué, tras un bajón, han experimentado en su trayectoria una estrepitosa resurrección; queda por explicar por qué estos practicantes del realismo, de un estilo aparentemente desprestigiado por los artistas y supuestamente contrario al gusto de una nueva clientela, siguen sobreviviendo y, más, incitando el entusiasmo de los lectores e inspirando a los críticos. ¿Por qué no vieron los lectores de 1898 en *El amigo Manso* de Galdós la importancia del primer capítulo y el último, mientras que los lectores de 1998 reconocen en seguida el impacto fundamental que ejerce este marco sobre la significación del texto? Contrariamente, ¿por qué no se ha insertado jamás en el canon Jacinto Octavio Picón, a pesar de los esfuerzos de dos o tres de mis distinguidos colegas norteamericanos? ¿Por qué han perdido su luminosidad los nombres de Alarcón y Palacio Valdés? ¿Por qué es Pereda coto privado de unos pocos investigadores fieles y ávidos? Del mismo modo, allá por el año 2098, ¿cuál tendrá más resonancia: Miguel Delibes o Juan Goytisolo? ¿Cuál sobrevivirá: Manuel Vázquez Montalbán o Lucía Etxebarría?

Evidentemente, en el caso de algunos escritores —los mejores—, el texto literario, sin cambiarse ninguna palabra suya, cambia constantemente y cambia radicalmente. ¿Cómo puede ser? Una de las llamadas “ficciones” de Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote,” más tratado literario que cuento, es emblemática de las operaciones que la crítica literaria posestructuralista ha designado como fundamentales en las relaciones entre texto y lector y en la creación de un significado. Borges, con su capacidad única de convertir en fábula sus profundas apreciaciones del proceso literario, reconoció instintivamente que cada lectura de un texto es una reescritura, y cuanto mayor la distancia temporal y espacial entre la creación del texto y su consumo, tanto más radical la recreación.

El lingüista y formalista Roman Jakobson ha explicado este fenómeno a base de lo que ha llamado “el dominante”. Según él, “el dominante” es el elemento que rige la estructura de la obra de arte o puede ser también el rasgo caracterizador de una escuela o corriente. La clave implícita de esta teoría es que este elemento definidor o integrador no es un componente inherente del texto sino que es una percepción, y por eso puede cambiar a lo largo del tiempo. Se pueden aclarar las implicaciones de esta teoría con el caso concreto del realismo. El “dominante” de la novela realista que el lector de entonces

esperaba y encontraba es una correspondencia entre la realidad exterior y el mundo ficticio creado por un observador de esa realidad. Si el lector subía a la torre de la catedral de Oviedo, podía sorprender allí a lo alto a Fermín de Pas espiando con su catalejo a la Regenta; y si se paseaba por la madrileña calle de Tudescos, seguro que iba a tropezar con Francisco Torquemada, que vivía allí. Para el lector de finales del siglo XX, guiado por otra óptica, este "dominante" habrá cambiado para dar lugar a una percepción opuesta. La modernidad no sólo cuestiona sino que desmantela la supuesta capacidad que tiene el arte de remedar la realidad. Se ha producido una conciencia de que el arte es representación, creación o re-creación, no imitación, y que una representación de la realidad no equivale a reproducción de la realidad. En otras palabras, para el lector el sentimiento de identificación o asociación ha sido sustituido por un proceso de distanciamiento. El nuevo "dominante", entonces, es la tensión que existe entre realidad y ficción. El placer que el lector extrae del texto —según la concepción de placer que ha delineado Barthes— reside no en la ilusión de transferencia entre realidad y ficción sino en la ruptura de tal ilusión. En vez de dejarse seducir por la fábula, el lector se entrega al derribo del simulacro de realidad.

El milagro que se produce es que el mismo texto, palabra por palabra, sea capaz de proyectar esquemas tan contradictorios. Parte de la explicación radica en que el lector, según la época en que vive y según sus criterios, desplaza la jerarquía de los componentes integrantes del texto. Jakobson señala que "constantes modificaciones en el sistema de valores artísticos implican constantes modificaciones en la evaluación de distintos fenómenos artísticos" (86). La visión crítica que corresponde a la posmodernidad pasa del estudio de la dialéctica entre fuera y dentro de la obra de arte a un examen de sus mecanismos interiores, reconociendo que el mundo exterior, por fiel que sea su transcripción, existe sólo dentro de la obra (véase Plett).

Esta transformación cultural, que engendra a un lector que ya no recibe el texto tal como lo leyó el público de su tiempo, es una de las explicaciones de la vigencia de Galdós y Alas. El proceso puede también dar resultados opuestos, negativos. Dos novelas de Emilia Pardo Bazán, *Una cristiana* y *La prueba*, gozaron de cierto éxito en su momento, pero una estudiosa de su obra las tacha de "curiosas" y afirma que el olvido en que han caído es justificado porque apoyan la idea de abnegación y domesticidad por parte de la mujer, es decir, estas novelas son un fracaso desde la perspectiva de una ideología feminista actual (Charnon-Deutsch, 42).

Podemos concluir que un rasgo característico de la obra de arte es su trans-temporalidad, como ha señalado Nil Santiáñez-Tió (272): no se limita al momento histórico que la produjo; lo trasciende y existe en un espacio ahis-

tórico. Si no lo consigue, pierde y muere. El lector del futuro, en un acto secundario de creación que corresponde a la etapa de la recepción, exhuma del texto unos códigos que el texto albergaba y que reposaban en él latentes. Esta observación sugiere que la capacidad de descubrir nuevas lecturas en un texto de otra época no reside exclusivamente en el receptor sino también en el propio texto. Tal es la base de una teoría de la resonancia que hace hincapié en el carácter inestable del lenguaje (Dimock). Los registros lingüísticos sufren mutaciones a lo largo de los años, por lo cual el tiempo socava la integridad semántica de la palabra. En este sentido, el texto literario —o un movimiento cultural— es un objeto diacrónico, cuyo significado en el momento de su creación queda sometido a sucesivas fuerzas sociales. En Dimock se encuentra una apta explicación teórica para la longevidad de Galdós y Clarín y para las novedosas lecturas de sus obras: “el paso del tiempo, que amortigua algunas palabras y reanima otras, puede conceder a un texto del pasado una vida semántica que es el efecto del presente más bien que de la época en que el texto fue confeccionado” (1061). Esto quiere decir que una búsqueda del significado original de la obra es una tarea históricamente interesante pero en el fondo inadecuada y que cualquier lectura “no es más que un episodio pasajero en una historia de lecturas” de “un objeto que no está particularizado como una serie de atributos fijos dentro de unas coordenadas fijas” (Dimock, 1061, 1064). El texto que perdura es el que se ajusta a esta cadena de lecturas, saliendo beneficiado por algunas, quizás empobrecido por otras, pero siempre resucitado al pasar por este proceso dialógico (por apropiarnos del vocablo de Bajtin).

Las lecturas que los lectores/críticos de hoy han hecho de los textos galdosianos y clarinianos, y los inesperados códigos y estructuras que han descubierto, por una parte han situado a estos escritores del diecinueve entre las voces de la modernidad y, por otra parte, han contribuido a una revisión crítica del realismo. Podemos empezar con un ejemplo de los más inocuos, la novela corta *Doña Berta* de Leopoldo Alas, el texto predilecto del propio autor y uno de sus más aplaudidos por sus lectores. Data de 1892, época realista, sí —coincide con *Tristana* y las novelas de *Torquemada*—, pero ya de transición, de un realismo finisecular que se va amortiguando y está tocado por las contiendas entre un arte utilitario y un arte artístico (ver Zavala)¹. Sergio Besser incluso utiliza términos como “agotamiento”, “crisis” y “desorientación” para caracterizar estos últimos años del siglo pasado (330), que dejaron a Clarín titubeando entre dos orientaciones. *Doña Berta*, en su temática, refleja algunas de las grandes preocupaciones de los escritores realistas: las tensiones entre tradición y progreso, entre el idilio del campo y las amenazas de la ciudad,

entre la ortodoxia intolerante y la libertad individual. Fiel al realismo, el narrador establece una relación directa entre el individuo y el ambiente que le ha formado, y penetra en la psique del personaje para revelar sus mundos más recónditos. Pero se trata de un narrador nada objetivo, de un narrador que simpatiza plena y obviamente con su protagonista. Y los detalles —rasgo fundamental del realismo descriptivo, supuesta garantía de la observación desapasionada— en este relato tienen una función abiertamente afectiva. Hay en *Doña Berta* crítica social y condena del mundo material, pero la nota dominante de la narración es la ternura que el narrador invierte en el personaje y suscita en el lector. Como Cervantes a Don Quijote o Flaubert a Emma Bovary, Alas castiga a Doña Berta por su idealismo, por su viva imaginación, por sus fijaciones aberrantes, en fin, por todo lo que admira en ella, y la coloca en el contexto artístico que le corresponde. En esta narración del excelso realista lo que salta a la vista —y al oído— del lector es una prosa lírica y fluida, llena de imágenes y metáforas, con ecos pastoriles y dejes románticos, y es obvio que una concepción poética del material se ha impuesto en los procesos miméticos característicos del realismo. Pero ni la vieja Berta ni su gato ni su paisaje asturiano ni las calles madrileñas a las cuales se lanza pierden ni una pizca de realidad por esta imposición de lo poético. Todo lo contrario, el cuento gana una dimensión que capta a los lectores del futuro porque, al mismo tiempo que los conmueve con la dimensión humana, despierta en ellos una conciencia del poder de la palabra y de las maniobras artísticas del autor. Reconocen que la realidad artística es otra que la realidad cotidiana y, en cierta medida, superior a ésta.

En *Doña Berta* hay una narración dentro de la narración. El pintor a quien encuentra la vieja le cuenta la historia de un capitán heroico que es el protagonista de una pintura suya. Berta escucha alucinada esta historia, que la impulsa a la acción, a una búsqueda quijotesca donde se borran las fronteras entre realidad y ficción. El lector moderno puede descubrir que en esta narración interior está enclavada una teoría de la creación y recepción artísticas. La escena anticipa la idea, favorecida por el postestructuralismo, de que las percepciones del receptor dan sentido —y vida— a la obra de arte; también alberga la noción de que la vida es más improbable que el arte. Y la reacción de Berta cuando por fin ve la pintura cuyo paradero ha buscado con tanto ahínco comunica al lector la imposibilidad de encontrar en la obra de arte respuestas definitivas porque el arte es inherentemente ambiguo. El narrador de este cuento pronuncia una frase sorprendente que Unamuno hubiera podido copiar para expresar su angustia existencial o que bien podría formar parte del juego de un deconstruccionista actual: "Doña Berta acabó por sentir la sublime y austera alegría de la *fe en la duda*" (1892, 94).

No quiero entrar en repeticiones detallando los elementos modernos y posmodernos que otros críticos y yo en ocasiones anteriores ya hemos estudiado. Bastarán unas rápidas menciones de algunos casos conocidos, al menos entre los especialistas. La célebre apertura de *La Regenta* es un ejemplo clásico, donde los primeros dos párrafos no son la rutinaria descripción ambiental de la novela realista sino una campaña de seducción del lector por vía de un insistente ritmo ascendente y una acumulación de recursos retóricos. También el final abierto es una comunicación por medio de símbolos arquetípicos, juegos espaciales, efectos lingüísticos y, más que nada, insinuaciones. Y la siguiente descripción de Vetusta observada por el Magistral suena a pintura cubista, pues es una descripción con sintaxis rota y que carece totalmente de verbos principales: "Igualdad geométrica, desigualdad, anarquía cromáticas. En los tejados todos los colores del Iris como en los muros de Ecbátana; galerías de cristales robando a los edificios por todas partes la esbeltez que podía suponerseles; alardes de piedra inoportunos, solidez afectada; lujo vocinglero. La ciudad del sueño de un indiano que va mezclada con la ciudad de un usurero o de un mercader de paños o de harinas que se quedan y edifican despiertos" (1, 26).

Del mismo modo, se supone que el lector contemporáneo de Galdós habrá hecho caso omiso de una frase pasajera en *Fortunata y Jacinta*, donde el narrador dice de un personaje secundario que es "personaje de historia, aunque no histórico" (3, 186), frase que el lector atento de hoy apreciará como una clara remisión a la condición ficticia de Refugio. Quien capta en este comentario irónico, y en tantos otros por el estilo en esta novela y en toda la producción de Galdós, un guiño autorreferencial, reconocerá que *El amigo Manso* es una rebotante metaficción. Su personaje autónomo, un claro antecesor de Augusto Pérez de *Niebla*, narra su propia creación y su muerte, y al desarrollar una típica novela realista, se burla del género. También en *La Regenta* y en *Su único hijo* algunos críticos han vislumbrado, por debajo de los imperativos representacionales, la exploración de una crisis de las formas literarias. En Galdós, la inestabilidad narrativa depende en gran parte de su manipulación especial del narrador, que cambia constantemente de voces y máscaras y que ejerce en los críticos de años recientes una fascinación especial.

Estos ejemplos y otros muchos se suman a un Galdós que corresponde a los gustos y las convicciones de la posmodernidad. Entre los lectores de hoy, hay los que han descubierto a un Galdós subversivo, destabilizador, escéptico, un hombre que rechaza toda certeza en el orden humano, un autor realista cuya narrativa es ambigua y lúdica y que sabe que la realidad es relativa y plurivalente, que no hay eso que se llama texto transparente.

Por su resonancia entre los lectores de hoy, Galdós, y también Clarín, se han prestado a las lecturas más variadas y actuales y a los ejercicios de la narra-

tología moderna. Se les ha aplicado métodos estructuralistas, postestructuralistas, deconstructivos, posmodernos. Se les ha sometido a lecturas historicistas, semióticas, intertextuales, feministas. Escribieron sin haber tenido contacto con las teorías de Freud, lo cual no ha impedido lecturas freudianas de sus obras. Algunos han destapado el fetichismo de los pies y la homosexualidad en *La Regenta*, y otros han hecho el psicoanálisis de los sueños de los personajes galdosianos. El realismo especial de Galdós traspasado por lo siniestro, lo fantástico y lo grotesco ha llamado la atención de varios estudiosos. Incluso hay en preparación un estudio que ve en la crisis monetaria del diecinueve y en el cuestionamiento autorreflexivo de las pretensiones representativas del lenguaje los ingredientes básicos del realismo².

El lector de este fin de siglo ya está perfectamente enterado de una serie de fenómenos de los que el lector del otro fin de siglo no tenía conciencia: el hecho de que en el texto literario, toda realidad es una proyección lingüística; que la literatura, siendo comunicación verbal, es un acto mediado, y que la mediación tiene que contar con las subjetividades tanto del emisor como del receptor; que la transcripción literaria de la realidad, a la vez que metafórica, es metonímica, porque la narración es forzosamente selectiva, sufre supresiones y distorsiones al pasar por la imaginación creadora. Este caudal de nuevos discernimientos corresponde a un lector que no existía en época de Galdós y Clarín y que ellos no se hubieran podido imaginar. Las novelas de Galdós y Clarín siguen resonando entre estos lectores de hoy, lectores muy distintos de los lectores para quienes escribieron los dos, porque los ingredientes de estos textos han pasado por esa milagrosa metamorfosis que asegura la inmortalidad de la obra de arte. Sin duda, la resonancia de estos libros se debe a su dimensión humana: a la profundidad con que se trazan estos seres de pura imaginación, sean simpáticos o no, a la verosimilitud de sus circunstancias, a la credibilidad de sus sufrimientos, a toda una gama de componentes afectivos. No hay que descartar que el lector, incluso el más moderno y el más razonador, se deje transportar a otros mundos por estos personajes que le convencen como personas. Pero eso no basta. La ficción galdosiana y clariniana tiene su mayor resonancia en el lector consciente de que el realismo en el arte es, efectivamente, una ficción.

Un reciente teórico ha señalado que el texto literario jamás tendrá el contenido que corresponde a las intenciones del autor porque con cada lectura adquiere nuevas asociaciones y significados, de modo que el fracaso autorial es un atributo conspicuo de la literatura (Knapp). De hecho, el éxito de Galdós y Clarín yace en el fracaso de su proyecto. Los dos, en sus ensayos teóricos sobre la novela —los pocos que escribió Galdós, los muchos que escribió Clarín— insistieron en su campaña de transcribir la totalidad de la circunstancia

social de su época por vía de la fiel observación de la realidad que los rodeaba. La tarea fue imposible porque es una tarea antiartística, y Galdós y Clarín fueron artistas; por eso matizaron sus juicios y dejaron un arte donde la imaginación se libera de toda restricción.

Nosotros, en este fin de siglo, no podemos ni soñar la forma que va a tomar el mundo en el próximo milenio, tal como Galdós y Clarín, en su fin de siglo, no pudieron imaginarse los parámetros de nuestro mundo ni cómo íbamos a leer sus novelas; pero no se dejan helar en su momento, ya pasado. El gran acierto de estos escritores —realistas en su tiempo, pero adaptables a otras etiquetas o a un realismo revisado— es que nos han dejado libros cuya lectura es tan factible en este 98 como en el otro y que se prestan a las perspectivas de este 98 nuestro.

NOTAS

1. Ver el ensayo de este mismo periodo del propio Clarín, "La novela novelesca".
2. Se trata de un trabajo de Jo Labanyi, "Crisis monetaria y crisis de la representación: la modernidad del realismo galdosiano".

OBRAS CITADAS

- Alas, Leopoldo (Clarín). *Doña Berta. Cuervo. Supercherta*. Madrid: Fernando Fé, 1892.
- . "La novela novelesca". *Ensayos y revistas*. Madrid: Fernández y Lasanta, 1892. 137-57.
- . *Páginas escogidas*. Ed. Azorín [José Martínez Ruiz]. Madrid: Calleja, 1917.
- . *La Regenta*. 2 vols. Barcelona: Daniel Cortezo, 1884-85.
- Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. París: Seuil, 1973.
- Beser, Sergio. *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- Brown, Joan L., y Crista Johnson. "Required Reading: The Canon in Spanish and Spanish American Literature". *Hispania* 81 (1998): 1-19.
- Charnon-Deutsch, Lou. *Narratives of Desire: Nineteenth-Century Spanish Fiction by Women*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1994.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- Dimock, Wai Chee. "A Theory of Resonance". *PMLA* 112 (1997): 1060-71.
- Jakobson, Roman. "The Dominant". *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Ed. Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska. Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology Press, 1971. 82-87.

- Knapp, Steven. *Literary Interest: The Limits of Anti-Formalism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.
- Labanyi, Jo. "Crisis monetaria y crisis de la representación: la modernidad del realismo galdosiano". *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano: Galdós y el 98 (16-20, junio 1997)*. Las Palmas de Gran Canaria (en prensa).
- Martínez, Ruiz, José (Azorín). *Obras completas*. Ed. Ángel Cruz Rueda. Vol. 2. Madrid: Aguilar, 1959.
- Pérez Galdós, Benito. *Fortunata y Jacinta*. 4 vols. Madrid: La Guirnalda, 1887.
- Plett, Heinrich, ed. *Intertextuality*. Berlín: W. de Gruyter, 1991.
- Pope, Randolph D. "CGoarltadozsar: el Galdós intercalado en Cortázar en *Rayuela*". *Anales Galdosianos* 21 (1986): 141-46.
- Santiáñez-Tiód, Nil. "Temporalidad y discurso histórico. Propuesta de una renovación metodológica de la historia de la literatura española moderna". *Hispanic Review* 65 (1997): 267-90.
- Sobejano, Gonzalo. "Eclipse y recuperación de Leopoldo Alas, Clarín". *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid: Castalia, 1985. 161-85.
- Zavala, Iris M. "El arte por el arte y el realismo". *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca: Anaya, 1971. 167-209.