



REVISTA LITERARIA

(MARZO, 1890)

REALIDAD, novela en cinco jornadas, por D. Benito Pérez Galdós.

I

No hace muchos días recibía, quien esto escribe, una muy discreta confianza literaria de un notable crítico de Barcelona, acerca de cuyos méritos ya he tenido ocasión de hablar en una de estas Revistas. Varios oportunos consejos venían en aquella carta, y de uno de ellos me acuerdo ahora, al comenzar este examen de la última novela de Pérez Galdós, la cual, en mi sentir, representa, en cierto modo, una fase nueva de tan peregrino, fecundo y variado ingenio. Me decía el inteligente corresponsal á quien aludo, que en mis recientes artículos de crítica notaba una tendencia á abrir

camino en el gusto español á las novísimas aspiraciones literarias que, sin renegar del *pasado* inmediato, mostraban francamente no satisfacerse ya con la *fórmula* naturalista, y propendían á una especie de neo-idealismo. El crítico catalán no reprobaba este movimiento en general, pero sí lo estimaba prematuro tratándose de España, en donde los vicios tradicionales de otros idealismos, que nada tienen de nuevos, todavía florecen con lozanía, sin que amenace ahogarlos la vegetación realista, que está muy lejos, entre nosotros, de ser tropical ni cosa parecida. Confieso que la advertencia del discreto amigo me dió que pensar, y volví á tener ocasión de meditar sobre el peligro que me anunciaba, cuando, poco después, leía en una nota bibliográfica de doña Emilia Pardo Bazán, y en un libro de esta señora titulado *Al pie de la torre Eiffel*, ciertas bienvenidas alarmantes y ciertos pronósticos de reacción cristiana, entendiendo el cristianismo y sus consecuencias filosóficas, y particularmente estéticas, como los puede entender la ilustre autora de *San Francisco de Asís*. No cabe duda, por un lado, que es peligroso en España predicar ciertas doctrinas que pueden recordar á muchos que ellos son Júpiter, según el loco de Cervantes; mas, por otra parte, la sinceridad, esa décima musa de la crítica, obliga á no ocultar nada de lo que representa una modifi-

cación del propio espíritu, digna de ser tomada en cuenta para juzgar bien el *punto de vista* en que cada día el crítico se coloca; y obliga asimismo á reconocer las variaciones del medio espiritual en que se vive.

Pocos días hace, un escritor de los reformistas, Desjardins, examinando el carácter de la poesía de Eugenio de Manuel, hablaba del lirismo judaico que en la inspiración del autor de *Les Ouvriers* resplandecía, y notaba que las corrientes actuales de la juventud literaria coincidían con esa tendencia *anti-ariánica*, con esa tendencia á desprenderse de la retórica del *romanismo*, y á buscar, fuera de la tradición erudita artística, nuevas fuentes de poesía, que nos vuelvan á la naturaleza, en las cuales sea la obra escrita inmediata, directa expresión del alma propia, y no artificio de autor que se observa y se distingue de su asunto, en el cual no se entrega, sino que, superior y extraño á él, se reserva el fondo de su personalidad, ajena, en rigor, al producto de sus habilidades. ¿Cómo ocultar que esta propensión artística de que habla Desjardins existe, y está generalizada en los poetas, novelistas y críticos de la generación que sigue á la de los llamados naturalistas, como Zola, Goncourt, Daudet, etc.?—En el mundo literario domina hoy, y debe dominar por algún tiempo, el arte realista, que con tantos esfuerzos y entre

combates de toda especie conquistó su primacía; más aún, en cierto modo, la novela social y de *masas*, de instituciones y *personas mayores*, que tiene en Occidente su principal representante en Zola, es algo definitivo, algo que viene á cerrar un ciclo de la evolución literaria desde el Renacimiento á nuestros días; en este punto, es pueril antojo y superficial coquetería de la moda pretender *dejar atrás*, como cosa agotada y que ya había, la novela de Zola y otras semejantes. Por lo que toca á las facultades del famoso reformador, los críticos más dignos de estudio, más serios y flexibles entre los que buscan nuevos horizontes, reconocen el mérito excepcional del audaz y poderoso maestro, y colocan su nombre entre los pocos de primer orden que señalan nuevas etapas de la historia literaria. Mas, á pesar de esto, y á pesar de no ser, ni con mucho, la novela *épica* de Zola mina agotada, no cabe negar que, en parte por lo que tiene de limitado y exclusivo el naturalismo, en parte porque, no contra, sino fuera de esa tendencia, aparecen nuevas aspiraciones, ello es que la escuela de la *experimentación* sociológica, del documento fisiológico, etc., etc., no significa hoy ya una revolución que se prepara ó que ahora vence, sino una revolución pasada, que ya da sus frutos y deja que otras pretensiones, nacidas de otras necesitadas del espíritu libre, tomen

posesión de la parte que les pertenece en la vida del arte.

En pocas palabras: las nuevas corrientes no van contra lo que el naturalismo afirmó y reformó, sino contra sus negaciones, contra sus límites arbitrarios. Quedará la novela que un crítico francés llama de costumbres, con nombre nada exacto; pero el arte del alma, que vuelve á reivindicar sus derechos, permanece en la poesía y se restaura en la novela psicológica, que, al revivir, trae nuevas fuerzas, nueva intensidad y trascendencia; porque es claro que no puede ser la literatura *espiritual*, dadas las ideas actuales acerca de la naturaleza del alma, lo que fué en días de puro intelectualismo; como, en general, la metafísica, por cuya aparición hoy se suspira, no podrá ser la tradicional y con tantas fuerzas atacada. El mismo Zola parece reconocer algo de lo que se prepara, y en cierto modo comienza, cuando al contestar á M. Renard, autor de unos notables estudios sobre la Francia contemporánea, le dice: «Ciertamente, yo espero la reacción fatal; pero creo que vendrá más bien contra nuestra retórica que contra nuestra fórmula. El romanticismo será quien acabe de ser vencido en nosotros, mientras el naturalismo se *simplificará* y se *apaciguará*; será menos una reacción que un apaciguamiento, una expansión. Siempre lo he anunciado.»

Tal vez con estas palabras de Zola, más ó menos comentadas, y con algunas variantes, se pudiera satisfacer á mi buen consejero de Barcelona. Combatir en España el naturalismo, darle por gastado y vencido, no sólo sería prematuro, inoportuno, sino injusto, falso; pero otra cosa es decir de él... lo que, después de todo, este humilde revistero siempre ha dicho, que era una *fórmula* legítima, á la que había que hacer sitio en el arte; pero que no era única ni acertada en sus exclusivismos, así técnicos como filosóficos, ni otra cosa que la manifestación literaria *más oportuna* en su tiempo. ¿Pasó esta *oportunidad*? Esta es la principal cuestión, y la que admite más variedad de conclusiones, según los países. ¿Asoman otras tendencias, más bien que fórmulas, legítimas en sí y oportunas también por el momento? Yo creo que sí. Y por lo que toca á España, donde el naturalismo, lejos de estar agotado, apenas ha hecho más que aparecer é influir muy poco en la *cura* de nuestros idealismos falsos y formulismos inarmónicos, lo más *oportuno* me parece seguir alentando esa tendencia, con las atenuaciones que imponga el genio variable de nuestro pueblo... y con las que vayan indicando esas últimas corrientes, que han de ser, según el mismo Zola, una expansión y un apaciguamiento. Véase por qué tal vez no hay tan gran peligro en ir advirtiendo el cami-

no de las nuevas tentativas del espíritu literario fuera de España, y cómo esto es compatible con la obra en buen hora emprendida por muchos, y todavía muy poco adelantada, de ir sacando el arte nacional de las pintadas cascarillas vacías donde muchos insisten en buscar el espíritu, el gran espíritu desaparecido, y que piensan poseer porque tienen, y ya corrompidas, las formas muertas de su cadáver. Lo que hace falta en tan meritoria empresa es, primeramente, no dar por agotado y *gastado* lo que no lo está; y después, no confundir vulgares reacciones, bien ó mal intencionadas, obra de la medianía ó de espíritus ligeros que van y vienen de todo á todo, porque ni su corazón ni su cerebro echan en nada raíces, con ese movimiento, simpático en los sinceros y profundos, en busca de nueva vida filosófica, sentimental, y, por complemento, artística.

Por todo lo dicho y harto más que callo, y de que hablaré en otras varias ocasiones, no veo inconveniente en decir que *Realidad*, de Pérez Galdós, me ha parecido un reflejo español de esa nueva etapa, á lo menos de su anuncio, á que parece que llega el arte contemporáneo. Es, si no más, un cambio de postura, y en cierto modo un cambio de procedimiento.

*
* *

Fuera no conocer á Galdós pensar que puede obedecer este ingenio, tan independiente de todo compromiso de escuela, tan espontáneo y original, á ninguna consigna ni á tendencia sugerida por el estudio del movimiento literario extranjero. Galdós, como la mayor parte de nuestros buenos escritores, en algo para bien, en algo para mal, prescinde, al producir, de todo propósito sistemático, y del enlace que el arte nacional puede y debe tener con el de las naciones más adelantadas y dignas de atención en este punto. Tal vez no lee mucho de lo que día por día se produce en Europa; casi es seguro que de crítica y de estética de actualidad lee poco, y se puede afirmar que no hace caso de lo que lea, cuando él produce á su manera, según su plan y propósito. Mas no por esto deja de vivir en el ambiente del arte, ni deja de ser poeta, y poeta de su tiempo; y así se explica que más de una vez él, espontáneamente, sin relación con nadie, haya llevado su novela por los caminos que empezaban á pisar autores extranjeros, de los que Galdós poco ó nada sabía.

Un crítico francés acaba de decir, y es probable que Galdós no lo haya leído: «Una novela es, más ó menos, un drama que va á dar á cierto número de escenas que son como los puntos culminantes de la obra. En la realidad, las grandes escenas de una vida humana vienen preparadas de muy atrás

por esta misma vida... Del mismo modo ha de suceder en la novela... La novela psicológica tiene por rasgo característico lo que puede llamarse «la *catástrofe moral*.»

El que haya leído *Realidad*, podrá recordar que las palabras copiadas parecen haber sugerido á Galdós la forma y el desenlace de su última obra. Y, sin embargo, casi me atrevería á asegurar que el insigne novelista no pensó ni en ese ni en otro estético al trazar el plan de su libro. — Él, sin necesitar que nadie se lo dijera, vió que la novela que otras veces escribía y mostraba al público, podía ahora ahorrarla, pensarla para sí, y dejar ver tan sólo el *drama* con sus escenas *culminantes* y su *catástrofe moral*. Así, *Realidad*, sin dejar de ser novela, vino á ser un drama, no *teatral*, pero drama. Galdós prescindió de la descripción que no cupiera en las rapidísimas notas necesarias para el *escenario* y en los diálogos de sus personajes, como prescindió de la narración que no fuese indirectamente expuesta en las palabras de los *actores*. ¿Quiere esto decir que el autor de *Fortunata y Jacinta* reniegue de la pintura exacta y de pormenores significativos, ni de la narración que para tantas maneras del arte es indispensable? De ningún modo; Galdós volverá mañana á sus procedimientos inveterados, como Zola, después de *Le Rêve*, vuelve á sus *Bestias humanas*, que no sirven

más ni mejor á la *tesis* del novelista que *Le Rêve* mismo, como Brunetière, justo en esto, tuvo cuidado de advertir. En la forma que Galdós ha dado á *Realidad*, y que es lo que más ha llamado la atención, porque es cambio aparente que todos notan, no está la novedad relativa de su obra. La novedad está en que hay aquí como parte exotérica y parte esotérica; y mientras el drama exterior que se ve en la *Incógnita* y en el aparato dialoguístico y escénico de *Realidad*, es lo notorio, lo que aprecian todos, el verdadero drama de la obra, el conflicto psicológico y la *catástrofe moral* están en aquellos elementos de *Realidad*, que acaso señalan, hasta ahora, el grado más alto á que ha llevado Galdós sus estudios de almas; en aquellos elementos que justamente menos sirven para el drama realista, aunque no sea de teatro, los puramente espirituales que el autor, por culpa de la inoportunidad con que escogió la forma cuasi escénica, tiene que mostrarnos casi siempre por medio de soliloquios y discursos fingidos del alma consigo misma, que son en gran parte artificiales, puestos *retóricamente* en boca de los personajes.

Concretaré más el punto de lo que yo creo novedades en la novela de Galdós. Decía Turgueneff que la novela necesitaba examinar tres capas sociales en los caracteres: la primera, la de los hombres superiores, de alma grande, excepcional, por un

concepto ó por otro; la segunda, la de la gran multitud de los tipos medios que no se distinguen ni por su elevación ni por degradados y deformes; y la tercera, la capa ínfima, la de los pobres seres que están por debajo del nivel normal; los depravados, los menesterosos. Añádase á esta teoría, ó combínese con ella, la de Bourget, según la cual la novela de *costumbres*, la *social*, la que pinta los *medios*, una clase entera, una profesión, debe escoger los tipos normales, los de la segunda capa de Turgueneff, porque sólo estas medianías representan bien lo que el autor se ha propuesto estudiar y expresar, mientras la novela psicológica, la que atiende al carácter, necesita siempre, según Bourget, referirse á los extremos, á una de las otras dos capas que indica el escritor ruso, á los seres excepcionales, en los que no se estudia un término medio de su género, sino una individualidad bien acentuada, original y aparte. Pues bien: Galdós casi siempre ha escrito la novela social, no la fisiológica, y en la novela de costumbres ó de *grandes medios* ha seguido, por propia inspiración, la doctrina que para casos tales huye de los tipos de excepción superiores ó inferiores al nivel general. Por esta cualidad, casi constante, el autor de *La Desheredada* ha ganado entre la gran masa de lectores sin preocupaciones escolásticas la fama que tiene de *natural* y *verdadero*, y también á esta

conducta debe que algunos poco expertos en estas materias, aunque titulados y críticos, le hayan tachado de prosaico y vulgar, y hayan hablado de cansancio de imaginación en el fecundo poeta de los *Episodios Nacionales*.

Mas deja ahora nuestro autor, por una vez á lo menos, la vía ordinaria, y aparece la verdadera novedad á que aludía. Galdós trata hoy asuntos de psicología principalmente, novela de carácter, y dentro del carácter, novela principalmente *ética*; y también por propio impulso, sigue la regla señalada atrás; es decir, escoge, no tipos medios, sino personajes de excepción, superiores á su modo, como lo son, sin duda, Tomás Orozco y Federico Viera.

Pero esto es lo esotérico, lo que sabe el autor, y lo que llegan á saber los lectores que atienden á los soliloquios de Tomás, Federico y Augusta, no lo que sabía el *Corresponsal* que escribe *La Incógnita*, ni lo que dijeron los periódicos que iba á ser la novela, ni lo que pueda parecer al distraído que juzgue por el aparato, el *escenario* y los detalles que acompañan al *drama íntimo* de *Realidad*. En este punto, la originalidad de Galdós no tiene ejemplo, que yo recuerde. Ya veremos que, en parte, paga cara esa originalidad.—La cual no consiste en *volverse* hacia la novela psicológica y á los personajes superiores, de elección, sino en hacerlo así... y parecer que no lo hace. Galdós, no

sólo nos ha hecho ver que en el mundo no todo es vulgaridad, ni todo se explica, *como siempre*, por los móviles ordinarios; no sólo nos ha hecho ver la novela de *análisis excepcional*, como legítima esfera del estudio de la realidad, sino que nos ha demostrado que esa novela puede existir... debajo de la otra; que muchas veces donde se ha presentado un estudio de medio social vulgar, puede encontrarse, cavando más, lo singular y escogido, lo raro y precioso.

En efecto: en la *Incógnita* y en la *superficie* de *Realidad* parece que se trata de una novela realista más, del género de las que estudian materia social: aquí el asunto era la opinión pública apasionada por la crónica del crimen, erigiéndose en tribunal, y dando una en el clavo y ciento en la herradura. Todas las soluciones que el vulgo presenta en la *Incógnita* al crimen de que fué víctima Federico Viera, son *verosímiles*; todas se basan en la idea corriente de que las cosas suceden como *suelen* suceder, tienen las causas que *suelen* tener. Inconscientemente la opinión acostumbra aplicar á los fenómenos sociales la ley de Quetelet; pero la aplica á deshora, y se engaña muchas veces. La equivocación del vulgo es la parte de novela de costumbres que hay en esta obra; pero queda lo que había debajo, lo que no podía ver ni calcular la plebe, lo que nosotros vemos ahora en los soli-

loquios de Federico, de Tomás y de Augusta, y en los delirios de todos ellos.

El autor pensó, probablemente, que para mostrar este doble fondo de la acción en su sitio, sin digresiones ni contorsiones del asunto, sino de modo inmediato, que produjera el efecto estético del contraste de la apariencia y la realidad, lo mejor era recurrir á la forma dialogada... más el monólogo. En lo que Viera, Orozco y Augusta hablan con el mundo, y aun en mucho de lo que hablan entre sí, estará, pues, el drama exterior; pero en lo que piensan y sienten y se dicen á sus solas, cada cual á sí mismo, y algo á veces unos á otros, en todo esto quedará el drama interior, el que mueve *realmente* la fábula, el que se refiere á los grandes resortes del alma. Véase, pues, señalada la oposición de lo que parece y de lo que es, recordando los dos extremos de esta cadena de fenómenos. Un perdido aristócrata, un degenerado de la sangre azul, lleno de deudas y de infamia, aparece asesinado de noche en un barranco de las afueras. ¿Quién es el asesino? ¿Por qué lo ha sido? Federico Viera, un soldado fiel de los deberes en que cree, se mata porque no puede transigir con la vida cuando ésta le pide transacciones á la conciencia. Mientras el populacho de calles y salones busca solución al problema del crimen en los motivos vulgares de estos actos, y mezclándose con la

acción de esta especie de *coro* de la opinión pública, un drama puramente *ético* pasa ante los ojos del lector, absorto en aquellas escenas semifantásticas, en que hablan á solas las conciencias ó hablan con las sombras de otros personajes.

El resultado que, á mi parecer, el autor buscaba, se logra así; los dos *dramas* marchan juntos, rozándose en una especie de superfecundación muy expresiva del propósito del novelista: sirva de ejemplo de esta transparencia estética del intento artístico, la escena en que Viera, ya casi loco por sus combates morales, entra en un teatro, y encuentra á Orozco, y habla con él de sus males y apuros. La trivialidad del paraje y de la ocasión son antítesis, así como todo el aparato vulgar del diálogo, de la gravedad y excepcional importancia del *fondo moral* en que los personajes están interesados: tanto mejor se ve esto, la mezcla constante, y á veces indiscernible, de lo común, insignificante, vulgar y ordinario, con lo crítico, singular, culminante y escogido y extraordinario, cuanto más se atiende á la comparación de esa escena real, de ese diálogo positivo en el teatro, entre Viera y Orozco, con las escenas puramente fantásticas del cerebro de Federico nada más, en que la sombra de Tomás se le aparece y le habla. Para Federico, la realidad llegará á confundirse con la visión, y así, más adelante, llegará á creer que Tomás se le apareció... en el