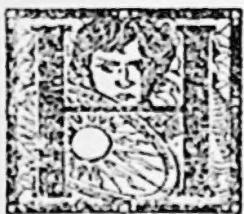


Antonio R. Romera

Sobre la creación literaria

(Para Guillermo de Torre, que tantas admirables páginas ha escrito sobre Benito Pérez Galdós).

EL MONOLOGO SILENTE EN GALDOS Y EN JOYCE



Este tratado de conmemorar a mi modo el pasado centenario de Benito Pérez Galdós. Es decir, relejendo sus obras. En esta relectura he tenido no pocas sorpresas y, desde luego, el reverdecimiento de impresiones pasadas.

Una de las novelas que he leído—por primera vez ésta— ha sido *Fortunata y Jacinta*. Debo confesar que la lectura de tan denso libro la he hecho devorando materialmente las palabras que el escritor dejó en las amarillentas hojas de esta edición de 1915. El interés me aprisionó con sus mallas espesas.

No me suena ahora a exceso hiperbólico la afirmación de Menéndez y Pelayo al calificar esta novela como una de las primerísimas en la literatura europea

del siglo XIX. Es posible que esto pareciera menos claro hacia 1910, pero ahora, frente a la sensibilidad con que solemos juzgar la producción literaria decimonónica, debemos reconocer la justicia de tal afirmación. La justicia y el agudo sentido crítico del gran humanista al anticiparse al vuelo que en los años posteriores iba a tomar la ficción galdosiana.

No es sólo *Fortunata y Jacinta* una novela social, una pintura naturalista de la vida burguesa ni un amplio fresco tumultuoso. Es todo eso y, además, un cuadro psicológico de la mentalidad madrileña de su tiempo. Las cosas suceden en ella como en sordina—estilo musical de la novela del XIX—, en tono menor. Materia y espíritu se unen para levantar la fábrica de este edificio ideal. Una crítica escrupulosa y discriminatoria debe separarla de la totalidad de la obra de Galdós. Igual que el *Quijote* nos hace olvidar el resto de la producción cervantina, *Fortunata y Jacinta* apaga el brillo de las demás páginas novelescas que don Benito escribió, porque vive autónoma e independiente de otros contactos. Y aunque Galdós hubiera imaginado esta sola novela, su nombre figuraría en la literatura española con caracteres imborrables.

Nosotros, lectores del segundo tercio del siglo XX, debemos ver en esa obra algo más de lo que vieron los coetáneos del escritor. Al valor intrínseco debemos agregar los atisbos geniales que en ella hay de cosas entrevistas como en premonición. No entremos, pues,

en aquellos valores, por cuanto todo lo que nosotros pudiéramos decir está ya dicho.

Insistamos en los elementos precursores de la novela.

Fortunata y Jacinta no pertenece a una serie o ciclo novelesco. Es en sí la compacta visión de un momento madrileño; densa y prolija visión de unos caracteres humanos.

Quisiera compararla con la novela de James Joyce, *Ulises*, por estimar que Galdós es con Stendhal el precursor próximo del talento más fuerte que el siglo XX ha dado a la novelística europea.

La edición que tengo a la vista de *Fortunata* tiene 833 páginas (edición de 1915, Madrid). La del *Ulises* de que dispongo es la francesa (traducción de Auguste Morel). Está constituida por 730 páginas formato grande. *Ulises* se puede definir como una serie de reflexiones, de monólogos internos: un vasto fresco de desarrollo perentorio porque el periplo berlinés de Bloom sucede en 24 horas cargadas de sensaciones íntimas, de sueños y relatos inacabables, de escenas eróticas, coprolálicas y obscenas.

Hemos llegado al punto de contacto: el monólogo *silente*. Esta convención literaria que nos parece tan inusitada en Joyce, se ha generalizado después hasta el punto de ser utilizada en ciertos films, de los cuales recordamos *Kite Foyle* y *El Ciudadano*.

Según Ch. Ouff la idea del monólogo interior fué dada a Joyce por una novela de Eduardo Dujardin

titulada *Les lauriers sont coupés*. Mas, es evidente que el monólogo interno—voz silenciosa de la narración novelesca—está en sus elementos fundamentales en *Fortunata y Jacinta*. Puede ser que dicho recurso literario sea anterior a Dujardin y a Galdós. Es decir, lo es, como veremos más adelante. Lo que queremos recalcar ahora es el contacto entre Galdós y el novelista irlandés.

La segunda parte del relato de Galdós abunda en rememoraciones monologales. El monólogo es en *Fortunata y Jacinta*, como en *Ulises*, una serie de reflexiones inconexas, atravesadas por relámpagos de incidencias y recuerdos que a veces poco tienen que ver con el hilo conductor del soliloquio.

Veamos algún ejemplo. Cuando Moreno-Isla, personaje de la novela, se encierra en su habitación, tras una visita a Jacinta, nos va desnudando los más escondidos secretos de su alma, sus angustias, sus congojas de enamorado no correspondido.

«¡Te has lucido!—piensa Moreno-Isla—¡Campaña como esta!... ¿Cuánto tiempo hace que estás en España? A poco más, año completo. ¿Y para qué? Para nada. ¡Pobre hombre!».

Aquí vemos surgir lo imprevisto, los rodeos cerebrales, las manías y los deseos. Y el viejo «don Juan», que había empezado el extraño monólogo rememorando su pasión por Jacinta, lo termina recordando un episodio de su infancia sin relación con lo anterior, al tiempo que evoca la figura del abuelo lejano «que todavía

usaba chorreras, corbatín de seda y casaca a todas las horas del día. Hasta en el almacén (droguería al por mayor) estaba de frac». Ahí el pensamiento ha dado una inesperada voltereta. Se ha complacido en recordar por la memoria visual el rótulo de la tienda. La imagen plástica ha quedado para siempre fija, tal esas impresiones fugacísimas que aparecen en el recuerdo como estampas inborrables de la primera infancia.

Fortunata desenvuelve su vida novelesca tan activa entre el sueño y la acción. Galdós se complace en pasar, durante el desarrollo de la ficción, del simple relato a las reflexiones más íntimas. Dice Galdós de un personaje: «El trabajo de su cerebro era una calenturienta y dolorosa mezcla de las funciones y de la memoria, revolviéndose con desorden y alumbrándose unas a otras con aquella claridad de relámpago que a cada instante despedían».

Hay un momento en donde se observa un paralelismo coincidente con la novela de Joyce. Cuando Bloom va a un entierro ve, desde la ventanilla del «fiacre» que lo lleva al cementerio, a una viejecita que, curiosa, aplasta sus naricillas contra el cristal del balcón mientras hace reflexiones. Pues bien, en *Fortunata y Jacinta* hay un momento en el cual el novelista ve un espectáculo callejero del lado de doña Lupe que, sentada en el balcón de su casa, nos libra sus pensamientos sobre lo que ve. Esta escena parece la inversión de la de *Ulises*. Se trata en realidad de un mismo episodio visto desde los dos extremos.

¿En qué consisten las diferencias de los dos novelistas cuando utilizan el monólogo silente?

Parece que ambos lo emplearan con el deseo de dar mayor agilidad a la novela. Porque con el soliloquio la acción se hace múltiple al suprimir los planos novelescos tradicionales. El ritmo alcanza a veces el movimiento de una «fuga» de Bach en la cual los temas afluyen hacia la línea central y se entrecruzan, chocan y forman un contrapunto de armonía.

Los dos novelistas lo utilizan abundantemente y centenares de páginas están escritas en monólogo.

La diferencia mayor está en el hecho de que James Joyce lo lleva a sus últimas consecuencias. Su novela, cuya acción se desarrolla en 24 horas, tiene, por lo tanto, una mayor densidad narrativa. Es más moderna en su visión y ha tomado de Freud mucho material psicológico. En Galdós esos atisbos están balbuceados, amorfos todavía.

Joyce no deja oculto ningún recoveco del espíritu ni de la intimidad de sus personajes. La reflexión es en ellos un río caudaloso con amplios meandros en donde todo sale a la superficie, sea coprolálico, erótico o aburrido. Porque de todo ello abunda sobremanera la ficción joyciana. El pensamiento no tiene valladar posible y su rapidez permite que puedan evocarse muchas cosas en pocos instantes.

En Mallarmé, un artículo publicado en la Revista de Occidente por Ortega y Gasset, éste escribe seis páginas con lo ocurrido dentro de él

en el transcurso de dos minutos. (Véase este ensayo en *Goethe desde dentro*, ed. argentina).

Afirmaba Stendhal que se piensa con más rapidez que se habla. Pero asombrémonos de estas líneas que escribió en una nota póstuma: «Imagínese un hombre capaz de hablar con la velocidad que piensa. Imagínese luego a este hombre pronunciando, durante todo un día en términos ininteligibles, todo cuanto piensa y siente. Y luego a una invisible taquígrafa captando sus palabras. Luego imagínese a esta taquígrafa traduciendo al día siguiente al lenguaje común todos los pensamientos y sentimientos de nuestro hombre: tendríamos la descripción más exacta de una persona durante un día».

¿No se nos ha dado por el autor de *Le Rouge et le Noir* la más exacta definición de la novela joyciana? De ahí nuestra afirmación al comienzo de estas líneas. La coincidencia es excesiva. Por eso creemos que Joyce conoció la nota de Stendhal. Posiblemente conoció también *Fortunata y Jacinta*. Por lo demás su contacto con la literatura española no sólo se hizo a través de Galdós. Leyó todo el teatro de Echegaray y se empapó de los clásicos. Charles Ouff asegura que el relato *The Dead* en *Dublinenses* está influido por la *Guía espiritual*, de Miguel de Molinos, fundador del «quietismo», con el cual indudablemente Joyce tiene muchos puntos de contacto.

LITERATURA Y GEOGRAFIA

En *Le stupide XIX siècle* hay unas palabras sagaces en las cuales León Daudet señala una relación permanente entre ciertos genios y los ríos. «Mistral es al Ródano lo que Goethe al Rhin, lo que Ronsard al Loire, lo que Villon al Sena. Y es que el genio poético mantiene con el agua las mismas relaciones misteriosas que la civilización».

Pero no sólo este contacto se da entre los genios poéticos y los ríos. Esas relaciones misteriosas son más amplias. Por lo demás desde hace algún tiempo se advierte una tendencia a hidratar la literatura, si se me permite la expresión.

«He creído siempre que los escritores podrían clasificarse según la preponderancia de sus elementos expresivos en escritores de río y de surtidor», escribe Díaz Plaja en *Aproximación al espíritu*. Y luego ejemplariza con algunos nombres. Lope pertenecería al primer tipo; Góngora, al segundo. «El escritor fluvial conoce el peligro del desaliño; el del juego del agua corre el del amaneramiento». Después alega nuevos testimonios que corroboran la idea expuesta. Es indudable que aquella tendencia a asimilar la literatura con las corrientes de agua, le ha proporcionado a la estilística nuevas posibilidades críticas.

En el capítulo *Teoría del estilo*, del libro de Azorín *Un pueblecito*, el autor nos dice que el

estilo es como la nieve de la montaña, suave y nítida, o como el regato de aguas límpidas y diáfanas.

¿Qué es la idea de la «novela-río» sino un caer en esa misma asimilación metafórica? La aproximación de la literatura a las aguas correntosas de los ríos no es descabellada. La novela tiene, desde luego, ese discorrir unilateral. La ficción aparece transparente y al mismo tiempo opaca. Cuando las aguas se deslizan serenas se advierte la profundidad del fondo; cuando las aguas se encrespan y se atormentan, el lecho desaparece entre las turbiedades de la corriente. De la misma manera, en las novelas las transparencias o las opacidades nos son señaladas por el espíritu sereno o por las concavidades dramáticas, respectivamente, de los personajes.

Podremos, incluso, extremar estas aproximaciones hacia una ampliación de lo que designaríamos como una teoría fluvial de la literatura. Es indudable que la división díaz plajiana en escritores-ríos y de surtidor limita un tanto las posibilidades del símil.

Sin abandonar el agua tropezamos inmediatamente con Shakespeare. La literatura dramática del gran escritor inglés da la idea de una amplia extensión acuosa. Shakespeare es un hombre-océano, profundo. Sus dramas son como un mar ignoto, mar de abismos abisales en donde hay plantas exquisitas y monstruos pavorosos.

Proust, tan vario y profundo y, al mismo tiempo tan íntimamente ligado en su estilo a lo biológico, es oceánico y además isleño. Su literatura semeja un arre-

cife madreporico que tomara constantemente al océano nuevos elementos tectónicos y fuera creciendo por acumulación vegetativa. El paisaje interior es siempre distinto. Semeja igualmente un panorama vital captado con máquina lenta, o una de esas películas científicas en las cuales se advierte el crecimiento de ciertas plantas.

La característica especial de los elementos expresivos nos lleva de la mano a otras asimilaciones. Cervantes se nos aparece como el escritor-meseta por excelencia. Es decir: mucho cielo y poca tierra. Las mesetas castellanas son extensiones de alto firmamento. En ellas vemos la dualidad típica de la literatura cervantina con sus caracteres específicos.

Por distinto modo existirán escritores cuya prosa en vez de remedar la caudalosa fluencia de un Flaubert, las espaciosidades alticelestes de un Cervantes o los abismos oceánicos de Shakespeare o Dostoiewski, rememoran las desnudas fragosidades de las montañas.

Así ocurre con Gracián en cuyo libro máximo *El Criticón* aparece un estilo seco, árido y encrespado como los peñascales de los montes Universales de su Aragón natal. La literatura española ha sido rica en escritores de este tipo. El realismo ibérico en la contrapuesta dualidad que mezcla lo utópico a lo cotidiano y vulgar, está más cerca, sin embargo, de la extraña aridez montaraz que de la tersa visión amesetada. Las sierras parecen hincadas en la tierra, pesando sobre ella, pero, al mismo tiempo, levantando con gallar-

día hacia el cielo algunos picos señeros. Sobre el firmamento transparente y puro se recortan con nitidez los picachos ingentes.

Todo esto nos hace pensar en las relaciones que la geografía tiene con la literatura. Aunque rechacemos la rigurosa sumisión a la teoría de Taine y la fatalidad de los influjos imponderables del medio, de la raza y del tiempo, es indudable que en este juego de la bagatela literaria encontramos nuevas significaciones a poco que insistamos en el método.

En una conferencia reciente sobre España, Mariano Latorre comparaba la Península con una enorme espalda que tuviera en el centro un gran corazón. La antropomorfización de la geografía ofrece así nuevas perspectivas y nuevas sorpresas. Se ha dicho que España es un pecho. La anchurosa extensión de las Mesetas levantadas sobre las costas feraces acentúa la semejanza. Pero veámos cuáles son las formas arquetípicas de la literatura hispana: el teatro y la novela picaresca.

Pues bien, ¿no son ambas formas algo específico de esa parte de la bibliografía humana? El teatro y la novela picaresca son pasión, juegos del corazón, en un caso y, en otro, fruto de lo más enteramente visceral. Una literatura así debe nacer del pecho o, si se trata de la picaresca, del estómago.

Prosigamos. Vayamos a Italia. La península mediterránea tiene forma de columna vertebral. ¿Qué es la historia de Italia si no la historia del derecho? Pues bien: el derecho, normas que rigen la vida de relación

del hombre, nace de esa parte que mantiene al hombre erguido, que lo mantiene en actitud civil y enhiesta. Es decir, de la columna vertebral.

Grecia, es a su vez, elemento paradigmático de otra clase de reflejo literario. Sus costas recortadas, sus riberas caladas y de extremado arabesco hacen pensar en las formas circunvolucionadas del cerebro. Su literatura ¿no es, por consiguiente, una literatura cerebral, de pensamiento; una literatura filosófica de preferencia?

Comprenderemos mejor la fuerza expansiva y psicológica, el funcionalismo externo de la literatura, si acudimos a otro ejemplo que, sin relación esta vez con la hidratación y antropomorfización de las formas literarias, es empero, sobremanera sintomático.

Cierta vez uno de nuestros amigos rechazó las obras completas de Dostoiewski porque no estaban empastadas en rojo. «No me imagino al gran ruso—nos decía—si no bajo una capa de ardiente y violento tono rojizo». Esto, así de momento, puede parecer extravagancia singular. Pero no lo es tanto si se tiene en cuenta que las correspondencias sinestésicas son más numerosas que las señaladas por Baudelaire. Recuérdese a este propósito el famoso soneto de Rimbaud sobre las vocales.

El color, según han demostrado Goethe, Lipp y Castel, tiene una función, moral, psicológica o afectiva. Por eso aquel lector exigente pedía pastas rojas para las obras de Dostoiewski, estimando que esta coloración reflejaba mejor el carácter de su literatura. Apli-

cando el sistema a Quevedo, nosotros decimos que sus obras deben ser empastadas en pardo. Es el tono que corresponde al gran conceptista.

El pardo es según Spengler el color definidor del barroco. Expresa el alma fáustica que aspira a la infinitud. Es el pardo, desde luego, un color irreal, no existe en el arco iris y, por lo tanto, refleja por modo cabal la idea de intemporalidad.

Es evidente que la creación literaria se enriquece día a día con nuevos aportes originales. El espíritu del hombre tiene la virtud de establecer paralelismos sorprendentes entre las artes y de éstas con otros aspectos de la vida y de la naturaleza. Pascal ha llegado a uno de sus pensamientos más sagaces merced a la comparación del hombre con una caña. «El hombre no es más que una caña—dice—. La más débil de la naturaleza; pero es una caña pensante».