

un gran libro sobre Galiano. ¿Y por qué no un gran libro sobre nuestro romanticismo que, a pesar de los muchos materiales desperdigados, resulta cada vez más confuso, por falta de métodos rigurosos y de ideas claras?

JOSÉ F. MONTESINOS

University of California,
Berkeley.

SHERMAN H. EOFF, *The novels of Pérez Galdós. The concept of life as dynamic process*. Washington University Studies, Saint Louis, 1954; 178 pp.

WALTER T. PATTISON, *Benito Pérez Galdós and the creative process*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1954; 140 pp.

Interesantísimo es el libro de Eoff, estudio sistemático de cómo la técnica narrativa de Galdós nace de la relación interna entre el desarrollo de la personalidad de sus personajes y el medio ambiente en que los personajes se mueven. En las novelas de Galdós "el desarrollo de la personalidad es parte integral del movimiento narrativo" (Introducción, p. 3). A probar esta tesis dedica su excelente libro.

El cap. 1 ("The narrative plan") es un recorrido general de la estructura narrativa de todas las novelas de Galdós¹. Durante sus años de aprendizaje (1867-1873) Galdós se muestra indeciso con respecto a la forma de sus novelas (p. 5). *La Fontana de Oro* es, esencialmente, una novela histórica en la que los personajes, más que personalidades vivas, son esquemas superficiales y fijos que se mueven dentro de un marco dado históricamente. Notable excepción es Doña Paulitas, personaje secundario, en el desarrollo de cuya personalidad en relación con las circunstancias podemos ver el germen del tratamiento que, en sus mejores novelas, dará Galdós a sus personajes (pp. 5-6). En *El audaz* la narración tiene dos planos en conflicto técnico: por una parte, el episodio histórico, fijo, sobre el cual los personajes pasan como esquemas de vida y, por otra parte, el episodio amoroso, a través del cual los personajes adquieren una personalidad propia que se desarrolla, naturalmente, con el progreso de la narración (p. 6). Hasta aquí la primera época, el período de indecisión técnica. Como momento aislado, único en toda la obra de Galdós, aparece a continuación *Doña Perfecta*. Se trata ya aquí de un estudio de personalidades, pero presentado en forma dramática, no biográfica. En efecto, en oposición a las novelas de la plenitud de Galdós, queda excluido de *Doña Perfecta* todo lo que no tenga relación directa con el eje de la trama. Lo que le importa destacar aquí es el drama centrado en una situación, no las vidas en desarrollo a través de largos períodos de tiempo (p. 7)². Con *Gloria* empieza

¹ Por razones que se comprenderán más adelante, quedan excluidos del estudio de Eoff los *Episodios* (lo histórico, dado ya) y el teatro (lo dramático, no biográfico).

² He aquí cómo explica Eoff la diferencia entre la narración de tipo dramático y la de tipo biográfico: "Hay cierto tipo de argumento que coloca a una persona en una situación que exige una acción decisiva y la obliga a revelar su personalidad en

Galdós la orientación hacia el método biográfico de novelar, que es su gran contribución a la novela española. Sin embargo, *Gloria* es todavía una novela de transición demasiado cargada de elementos ideológicos que no nacen directamente de las situaciones o del irse haciendo las personalidades de los personajes. Lo mismo puede decirse de *Marianela*, aunque el tratamiento de la Nela apunta ya claramente hacia la novela biográfica, psicológico-ambiental, que luego hará Galdós. En *La familia de León Roch* se mezclan todavía el elemento dramático y el biográfico. *La desheredada* ("estudio de la degeneración de una personalidad", p. 12) es ya un paso decisivo hacia la técnica narrativa biográfica de la plenitud de Galdós. Con la relajación temática —y, por lo tanto, estructural— de *El amigo Manso* nos acercamos ya a la madurez del novelista. *El doctor Centeno*, con su falta de argumento central, su ausencia de momentos dramáticos, su dejar a los personajes irse haciendo a través de situaciones que se les presentan como la vida misma, es ya, para Eoff, la primera gran obra de técnica narrativa biográfica, la entrada definitiva en una plenitud cuya culminación encontramos en *Fortunata y Jacinta*, en la serie de *Torquemada*, en *Ángel Guerra* (esas novelas que sus contemporáneos juzgaban monótonas y deshilvanadas) y en *Misericordia*. La última parte de este capítulo fundamental la dedica Eoff a estudiar la estructura biográfica psico-social de *Misericordia* y el desarrollo de la personalidad de Benina.

Esta "clasificación" orgánica, progresiva, de la obra de Galdós (1876-1881: indecisión técnica; 1881-1897: hallazgo, desarrollo y plenitud, desde 1885 especialmente, de la nueva técnica narrativa biográfica) coincide, a grandes rasgos, con la división que el mismo novelista hizo de su obra en "novelas contemporáneas de la primera época" y "novelas contemporáneas" (exceptuando los *Episodios* y el teatro de que, como hemos visto, Eoff no se ocupa). También coincide, en apariencia, esta "clasificación" estilística de Eoff con la rígida catalogación de Casaldueiro; para Eoff como para Casaldueiro —y como para Galdós—, las "novelas contemporáneas", superados ya los primeros tanteos técnicos e ideológicos, forman un grupo independiente: la plenitud de Galdós. (Este "bloqueo" de la madurez de Galdós lo extiende Eoff hasta *Misericordia*, 1897, en tanto que para Casaldueiro, como es sabido, termina con *Tristana*, 1892. En lo fundamental, sin embargo, se trata del mismo grupo de novelas). Lo

el proceso de su lucha contra las circunstancias escogidas por el autor. En un caso así, la importancia de la caracterización, si se trata de un estudio psicológico, residirá en las reacciones del protagonista ante el problema único e inmediato a que se enfrenta. Esto es, esencialmente, un argumento de situación dramática. Se presta especialmente a la pintura de un personaje visto en un momento culminante de su formación. Por otra parte, se puede presentar a un individuo en movimiento a través de una serie de circunstancias nacidas de las vulgares situaciones probables en el largo curso de una vida. En este caso, el individuo se ve obligado a vivir cada circunstancia, más o menos insignificante, en forma aislada, aunque las varias circunstancias se acumulen, en fuerza y organización, y adquieran la estructura de una serie sucesiva de episodios capitales. Esta forma, a la cual podemos llamar narración biográfica, se presta mejor al estudio de una personalidad a través de un largo período de tiempo. Los dos tipos de argumentos aquí descritos, en forma separada o combinados, son típicos de todas las novelas sociales de Galdós. El primero aparece clarísimo en *Doña Perfecta* (1876); el segundo llega, poco a poco, a ser el método favorito de Galdós" (pp. 6-7).

que Casaldüero llama "período 1881-1892" corresponde a lo que para Eoff es el principio y la culminación progresiva de la técnica biográfica de Galdós. Más aún, cuando Eoff fija el primer paso decisivo de Galdós hacia la madurez narrativa en *La desheredada* (1881) y la entrada en la plenitud en *Lo prohibido* (1884-1885), parece coincidir también con la división que, desde el punto de vista ideológico, hace Casaldüero del gran "período 1881-1892" en "subperíodo naturalista (1881-1885)" y "subperíodo del conflicto entre la materia y el espíritu (1885-1892)". Hay, sin embargo, una diferencia esencial, producto de la diferencia de enfoque: en esta subdivisión del gran "período 1881-1892" quedan catalogadas como naturalistas y didácticas dos de las novelas que, para Eoff, son fundamentales en el Galdós maduro, no naturalista ni didáctico: *El doctor Centeno* y *La de Bringas*. Si hay dos novelas en las que se nota ya el paso definitivo de lo didáctico al fluido narrar biográfico por el deleite de narrar, son ellas *El doctor Centeno* y *La de Bringas*. La clasificación de Casaldüero, al destacar en las novelas de Galdós los sucesivos cambios de postura ideológica, rompe la continuidad orgánica de la obra, tan obvia, desde el punto de vista estilístico, a partir de 1881; el ordenamiento progresivo de Eoff según la técnica narrativa nos devuelve esa continuidad. Ciertamente que Casaldüero ha visto el importante relajamiento narrativo característico de las "novelas contemporáneas", que nos ha hablado de la "alegría creadora", no didáctica, del Galdós de la madurez (*Vida y obra de Galdós*, Madrid, 1951, cap. "La materia y el espíritu") y que ha notado, incluso, detalles como el del mareo de Celipín en el primer capítulo de *El doctor Centeno*, escena que, a diferencia de la de la locura de Rufete en *La desheredada*, no tiene ningún valor simbólico ni didáctico (*ibid.*, p. 94); pero no saca de ello ninguna conclusión que, en lugar de aislar *El doctor Centeno* de las novelas del "conflicto entre la materia y el espíritu", la una a ellas orgánicamente. Siempre habíamos echado de menos en el magnífico libro de Casaldüero un estudio de la técnica de Galdós que eliminase la rigidez de sus clasificaciones; el libro de Eoff, al dar pleno valor a este desarrollo estilístico orgánico, viene ahora a llenar ese vacío, a completar nuestra comprensión de la obra de Galdós.

Concluye el capítulo con las siguientes palabras: "En su forma más característica, la novela de Galdós narra la interacción entre una personalidad en desarrollo y una combinación de factores ambientales, circunstancias y sucesos, a través de un largo período de tiempo. Por ello es posible considerar sus novelas como si fuesen, esencialmente, biografías de individuos" (p. 23). A primera vista, estas palabras parecen indiscutibles: "en su forma más característica", "esencialmente", el Galdós cansado de la lucha y algo cervantino de las "novelas contemporáneas" es, en efecto, un entusiasta observador y narrador de la vida individual. Es indudable que, frente a las novelas de tesis de la primera época, las "novelas contemporáneas" son, ante todo, biografías de individuos. Pero estos individuos se mueven en un apasionante mundo concretísimo que obsesionaba a Galdós, la España de la segunda mitad del siglo XIX, mundo que pinta con tanto amor, comprensión, melancolía, desengaño, escepticismo y complejidad como las vidas de los personajes que en él

se mueven. Si, por un lado, las novelas de Galdós nos dan biografías de personajes, por otro nos dan la biografía de España. Galdós no dejó nunca de ser el biógrafo de *todo* su mundo. En este sentido no es, la de Eoff, una caracterización *total* de Galdós. Desde luego, como se verá por el breve resumen de los capítulos siguientes, Eoff pretende no olvidar este aspecto de la obra de Galdós, ya que su libro es un estudio de la relación entre la personalidad y el medio ambiente. Pero creemos que, para él, tanto "personalidad" como "medio ambiente" no pasan de ser términos abstractos de psicología social; habla, sí, del medio ambiente, pero no de España, realidad desgraciadamente bien concreta. No es casualidad que el cap. 5, en que roza el tema, sea el menos consistente del libro: llevado de su tesis y temeroso de caer en el tan traído y llevado tema de "Galdós, novelista social", se encastilla en su terminología y hace abstracción de España para poder, en mayor "pureza", fijar su atención en el estudio de la "personalidad". Cuando en otra parte (p. 79) nos dice que Galdós "escribe novelas de personalidad, no de costumbres", nos encontramos frente a la mayor limitación de este, por lo demás, excelente libro. Para corregir lo que podría ser una peligrosa deformación (y simplificación) de la obra de Galdós, nos parece importante recoger aquí unas palabras de advertencia que, a propósito de las primeras "novelas contemporáneas", ha dejado escritas Casaldueiro en su magistral libro (p. 97): "Sería un error leer estas novelas como se deben leer *Doña Perfecta*, *Gloria* y *Marianela*. Si nos fijamos, empero, nada más que en lo individual, corremos el peligro de perder el substrato nacional en que se arraigan". Otra vez, el estudio de Eoff y el de Casaldueiro se complementan.

En los cuatro capítulos siguientes del libro pasa Eoff a estudios temáticos concretos sobre la estructura y desarrollo de la personalidad de los personajes de Galdós.

En el cap. 2 ("Personality formation"), sin menospreciar la importancia que para Galdós tenía el medio ambiente en la formación de la personalidad, subraya Eoff, por una parte, la fe del novelista en la personalidad innata, en "la índole", como él la llamaba (cf. p. 25), y, por otra parte, el hecho de que para él el medio ambiente era "físico y espiritual" (p. 31), un "complejo de ideas morales y sociales" (p. 35) que actúa sobre la personalidad innata y, a su vez, sufre la acción de ésta. Con ello queda descartado, una vez más, el discutido naturalismo de Galdós³.

En el cap. 3 ("Complexity of personality"), Eoff coloca a Galdós entre los novelistas de la segunda mitad del XIX que, influidos por la teoría de la evolución, se interesan principalmente por las relaciones entre el desarrollo de la personalidad y el medio ambiente (p. 44). Cuando Galdós llega a la madurez, sus novelas son verdaderos ríos de vida, monótonas biografías llenas de toda clase de incidentes tangenciales, en las que el ambiente envuelve a los personajes que se van

³ Justamente opone Eoff esta visión del mundo a la de *L'assomoir*, donde el medio ambiente, puramente físico, hace y deshace personalidades con bruscos cambios nunca previstos en potencia en una personalidad innata. En *L'assomoir* la personalidad es hechura total de la brutalidad del mundo físico.

haciendo lentamente, casi sin necesidad de situaciones dramáticas. Tal vez *La de Bringas* (1884) sea el mayor extremo a que Galdós llega en este sentido.

El cap. 4 ("The psychological structure") analiza *Nazarín* y *Ángel Guerra* como modelos de narraciones biográficas. En estas novelas se ve claramente la técnica narrativa de Galdós. "Galdós coloca a un personaje en medio de una serie de sucesos y se dedica a observar su desarrollo como proceso natural de la interacción entre la persona y el mundo". En esto es, por ejemplo, radicalmente opuesto a Stendhal y a Flaubert, cuyo método es más bien analítico (p. 83). "El meollo de la vitalidad de Galdós es su visión de la personalidad individual y de la vida en general como perpetuo devenir" (p. 89).

Estudia luego el autor la importancia de la sociedad en relación con los personajes (cap. 5, "The social process") y, de paso, ataca injustamente, como ya hemos señalado, a los que ven en Galdós un novelista "social". Para el Galdós de la plenitud, el interés central es el individuo, no la crítica de una sociedad; Eoff afirma esto apoyándose en las palabras de Galdós a la Academia (cf. p. 113). Pasa por alto que, en el mismo discurso a la Academia, Galdós dijo que "imagen de la vida es la novela". De *toda* la vida.

En "The moral perspective" (cap. 6) se refiere a la preocupación de Galdós por la libertad de conciencia frente al conformismo ambiental⁴. Lo formal y lo personal son, en efecto, los dos polos opuestos de vida que mueven a todos sus personajes: por un lado la de *Bringas*, las *Miau*, la monótona clase media y la aristocracia pastelera; por otra, León Roch, Fortunata, Guillermina, Benina, Miquis, Celipín... Al estudiar el tema casi exclusivamente desde el punto de vista de la conciencia religiosa, nos parece que Eoff no hace justicia a la importancia fundamental que la presencia de "la forma" tiene en la obra de Galdós.

El cap. 7 ("The philosophic perspective") es un estudio de algunas de las ideas filosóficas centrales de Galdós. Destaca Eoff la importancia que el krausismo tiene en el pensamiento del novelista, así como algunas de las ideas de Hegel, y rechaza, nos parece que acertadamente, la excesiva importancia que se ha querido dar al positivismo como eje del pensamiento del novelista⁵.

El último capítulo es un bienintencionado ensayo de análisis de la personalidad de Galdós y parece más bien un apéndice. Destaca Eoff la capacidad de comprensión del novelista, su tolerancia y su curiosa mezcla de escepticismo y fe.

A las objeciones apuntadas añadiremos que, tal vez por tener el libro una sola idea central, varios de los capítulos nos dan, de vez en cuando, la impresión de ser repetición de lo mismo. También nos quejaríamos del excesivo empleo de tecnicismos y dibujos esquemáticos, de moda hoy en la psicología social, si todo ello no tuviese, en verdad, poca importancia. Lo fundamental es que Eoff, con su sistemático enfoque estilís-

⁴ También aquí nos parece increíble que Eoff, al hablar del conformismo ambiental, pueda hacer abstracción de una España en que se daban y se dan Doña Perfecta, la burocracia de *Miau* y Juanito Santa Cruz.

⁵ Sobre el krausismo y el positivismo véase ahora el libro de Pattison reseñado a continuación.

tico-psicológico, nos ha dado un importante estudio que contribuye a completar nuestro conocimiento orgánico de la obra de Pérez Galdós.

El libro de Pattison es un estudio utilísimo de varios elementos —filosóficos, religiosos, novelísticos, geográficos, humanos— que sirvieron al genio de Galdós como punto de partida para la creación de *Gloria* y *Marianela*.

En el breve cap. 1 ("Formative period: Foreign influences") nos presenta una lista de las lecturas más frecuentes de Galdós entre 1867 y 1873: Balzac, Dickens, Hugo, Lamartine, Thiers, Michelet, Ahrens, Goethe, Schiller, Heine, clásicos griegos y latinos, Shakespeare...

El cap. 2 trata ya de la génesis de *Gloria*. Pattison nos ofrece primero la versión de Galdós sobre el origen de la novela: *Gloria* se le dio, con inspiración repentina, mientras caminaba por la Puerta del Sol un día de diciembre de 1876 (p. 18; cf. Galdós, *Obras completas*, Madrid, 1912, t. 1, p. 28). En seguida estudia la experiencia acumulada que pudo llevar a Galdós a su momento de inspiración. Examina ante todo la topografía de la novela. Tras detectivesca investigación, Ficóbriga resulta ser —como dice Galdós al principio de la novela— una ciudad del "mapa moral" de España, compuesta con elementos pertenecientes a Castro Urdiales, Santillana y Santander, ciudades que, como el resto de la provincia, conocía Galdós muy bien por sus viajes. En el segundo apartado ("The *ambiente moral*") se plantea el autor el siguiente problema: ¿a qué se debe la tolerante pintura de la intolerancia que hace Galdós en esta obra, cuando poco antes, en *Doña Perfecta*, había pintado en forma violenta e intolerante la intolerancia católica española? La razón es que, entre *Doña Perfecta* y *Gloria*, Galdós ha frecuentado a Pereda, a Menéndez Pelayo y a varios otros católicos santanderinos cuya cultura y encanto personal hacen menos evidente la intolerancia religiosa. Esto y el haber conocido a la familia Lund (marido protestante, mujer católica) que, aunque aislada, parecía vivir en paz, hicieron tal vez cambiar la perspectiva del novelista.

Los dos excelentes apartados que siguen ("Religion and religions", "*Krausismo* in other novels") son tal vez los más importantes de este estudio. Bien documentado en libros y publicaciones periodísticas de la época y en la obra fundamental de Jobit (*Les éducateurs de l'Espagne contemporaine*), considera Pattison el ambiente krausista de la España del joven Galdós, y su reflejo —patente desde los primeros artículos periodísticos— en el pensamiento del novelista. En lo que toca a la religión en particular —el espíritu es el mismo en todas las religiones; sólo las formas separan una religión de otra; en el futuro se logrará la fusión armónica de todas las religiones (pp. 42 ss.)—, es decisiva la influencia del krausismo sobre gran parte de la obra de Galdós y, naturalmente, sobre la génesis de *Gloria*. Pero no se queda Pattison en el krausismo: hay en el siglo XIX una zona más amplia y difusa de espiritualismo de origen idealista que influye en Galdós; así, por ejemplo, Flammarion, Renan y hasta Hartmann (leído y comentado en España desde 1875 por lo menos; Galdós lo cita en *Doña Perfecta*; cf. p. 51) dejan su huella en el pensamiento religioso del novelista. Que todo esto flotaba en el ambiente de la época lo demuestra Pattison al tratar brevemente (pp. 53-

58) de dos mediocres novelas "krausistas" que aparecieron en 1876, pero antes de *Gloria: La novela de Luis*, de S. de Villarminio, y *Minuta de un testamento*, de Gumersindo de Azcárate, en las que, desde un plano artístico casi nulo, se defiende la misma tesis de la armonía de las religiones que Galdós defiende en *Gloria* y otras novelas. Es interesante notar cómo, casi sin querer, subraya Pattison aquí las limitaciones de su estudio: en un mismo ambiente, con las mismas ideas, en el mismo año, se dan dos novelas mediocres y una, tal vez, excelente, las tres con una tesis común. ¿En qué momento de la "génesis" de una obra de arte entra el "genio"? Ésta es la pregunta a que Pattison no responde ni, en realidad, pretende responder.

Estudia a continuación los posibles modelos novelísticos del hundimiento del *Plantagenet*, de las personalidades del cura don Silvestre y el obispo don Ángel, de *Gloria*, del tema del amor de una católica por un hereje, y los encuentra en la *Histoire de Sibylle* de Octave Feuillet. Considera luego la importancia de la Biblia (leída y anotada por Galdós en pasajes clave para la concepción de *Gloria*) y de *Ivanhoe* (única novela moderna citada en *Gloria*) y su héroe judío. En una fusión de *Ivanhoe*, el Benito Espinosa de Auerbach, una fotografía de Heine, Cristo, y el hombre de negocios Ignacio Bauer, encuentra Pattison el modelo de Daniel Morton.

La tercera parte del libro estudia los diferentes elementos que entraron en la composición de *Marianela*. Tomando en cuenta a Casaldueiro, menciona primero los contactos de Galdós con el positivismo y pasa después a la relación entre la idea de los tres estadios de realidad, tal como aparece en *Marianela*, y las tres religiones de que habla Goethe en *Wilhelm Meister* y que aparecen anotadas y comentadas en el ejemplar de Galdós. Podría haber aquí una fusión de las ideas de Comte y las de Goethe, lo cual ampliaría tal vez el horizonte espiritual de *Marianela*, que tan limitado queda al ver en ella sólo elementos positivistas. Es también notable el parecido entre *Marianela* y la Mignon del *Wilhelm Meister*, parecido que ya habían notado los contemporáneos de Galdós (p. 120). Concluye de esto Pattison que el *Wilhelm Meister* fue "una de las principales fuentes de inspiración de *Marianela*" (p. 123). Encuentra también puntos de contacto entre *Marianela* y *Los miserables* (ceguera, sentimentalismo, problema social) y uno que otro detalle de *El judío errante*.

Tras tan interesante estudio, la conclusión de Pattison ("An artist must work with *something*, not create out of *nothing*") nos parece francamente trivial. Y es que, tal vez, el título del libro es demasiado ambicioso. No se trata aquí del "proceso creador", sino de "elementos del proceso creador": fuentes ambientales, clima espiritual de una época a partir del cual el "genio" crea. Donde termina el libro de Pattison, empieza la creación.

CARLOS BLANCO AGUINAGA

Ohio State University.