

LA NOVELA COMO DIÁLOGO: *LA REGENTA Y FORTUNATA Y JACINTA*

Recuerdo a Vd. q. lo que dice es muy fuerte, que emplea adjetivos orientales, y que aquello de verse perseguido (Vd. Galdós!) por los personajes y sucesos de la *Regenta* puede ser bastante para entontecer un *novelista novel* para toda la vida (Carta sin fecha de Clarín a Galdós).

Cuando en 1886 Galdós comenzó a trabajar en *Fortunata y Jacinta*, la predicción de Friedrich Schlegel de que la novela se convertiría en el género literario más importante del siglo XIX, había sido confirmada abundantemente¹. Durante más de 80 años las novelas y los novelistas no sólo habían proliferado, sino que se les iba reconociendo cada vez más como dignos de una alta estima. Lo que significa que Galdós tuvo la gran ventaja de escribir cuando un género ya establecido estaba en su apogeo y, por lo tanto, pudo tomar como punto de partida el esfuerzo y los triunfos de sus antecesores. Así por ejemplo, pudo preguntarse, y de hecho lo hizo, cuáles eran los vicios que caracterizaban a la vida española provinciana que podrían compararse con la avaricia que prevalecía en el Saumur de Eugénie Grandet. La respuesta, como lo demuestra Juana Truel en un artículo que aparecerá próximamente, fue nada menos que otra novela: *Doña Perfecta*. Y de una manera similar se puede interpretar que *La desheredada* emprende un doble diálogo, primero con *L'Assommoir* y después con *Splendeurs et misères des courtisans*².

¹ Véase su "Brief über den Roman" en *Gespräch über die Poesie*, Stuttgart, 1968. "Nachwort" de HANS EICHNER, también debería leerse por el útil resumen de las opiniones tan dispersas de Schlegel.

² Ana Fernández Seín demostrará, de una manera convincente en su próximo libro sobre *La desheredada*, cómo Galdós, a propósito, basó el primer capítulo, "Fin de otra novela", en la visita de Gervaise al hospital donde Coupeau está muriéndose de *delirium tremens*. En cuanto a *Splendeurs et misères des courtisans*, la aventura amorosa de Lucien y Esther, su entrega a Nucingen, la adquisición y confiscación de muebles costosos aunque escogidos al azar, todo ello será reconocido por los lectores de la Parte II.

Las dos décadas cruciales en la historia de la novelística española del siglo XIX (1870-1890) están repletas de ejemplos semejantes. Algunos de ellos son casi evidentes y otros esperan pacientemente a que la crítica los descubra. Pero tal vez, el más sorprendente (y hasta donde yo sé inadvertido) es el diálogo de *Fortunata y Jacinta* con una novela que apareció el año anterior y por la que Galdós sintió profunda admiración. Me refiero, por supuesto a *La Regenta*, obra sobre la que después haría la siguiente observación: "De mí sé decir que pocas obras he leído en que el interés profundo, la verdad de los caracteres y la viveza del lenguaje hayan hecho olvidar tanto como en ésta las dimensiones, terminando la lectura con el desconsuelo de no tener por delante otra derivación de los mismos sucesos y nueva salida a reencarnación de los propios personajes"³. Claro está que Galdós no pretendió polemizar con su respuesta a la tesis de su amigo (en el sentido de que *Don Gonzalo González de la Gonzalera* era un intento claro de respuesta dialéctica a *Doña Perfecta*), pero la nueva novela sí muestra una meditación incansable sobre la intensa experiencia de lectura de la cual su autor acababa de surgir.

En el nivel más superficial, lo que Galdós descubrió en *La Regenta* fue una espléndida exhibición de esas facultades que él mismo poseía, pero que, de alguna manera, se vieron mermadas cuando escribió la más programáticamente naturalista de todas sus novelas: *Lo prohibido*. Concluida en el mismo año que *La Regenta*, las prolijas memorias de José María Bueno de Guzmán, carecen de ese tipo de dominio irónico sobre caracterización y progresión narrativa, inapreciable legado técnico de Cervantes a sus herederos del siglo XIX, y que Galdós había logrado dominar hacia 1884 cuando concluyó la trilogía de los Bringas. Parecería que el estilo confesional de *Lo prohibido* con su revelación inexorablemente sincera de la perversidad masculina (posiblemente proyectada como compensación del aparente antifeminismo de *La desheredada* y *La de Bringas*), obstaculizó el juego irónico entre autor y lector. ¡Cuán sorprendente y grato debe haber sido leer el espléndido *mélange* que hay en *Clarín*, de Cervantes y Zola, de Argamasilla y Plassans⁴! Ahí estaba una novela que había encontrado la forma de dirigir irónicamente —y por lo tanto salvar— al naturalismo, "solución" aún más elegante que la de *La desheredada* a la "cuestión palpitante" planteada por doña Emilia Pardo Bazán en 1882. Pero dejando de

³ *Memoranda*, Madrid, 1906, p. 128.

⁴ WERNER KÜPPER (*Leopoldo Alas "Clarín" und der französische Naturalismus in Spanien*, Köln, 1958, p. 107), menciona brevemente el diálogo de *La Regenta* con *La conquête de Plassans*. Hay en realidad, tantos parecidos y ecos —muchos más de los que hace notar Küpper— que un estudio aparte, parecería ser lo indicado.

lado las comparaciones odiosas, *La Regenta* fue cuando menos, una lección oportuna para un estudiante excepcional momentáneamente distraído.

Pero tratemos de profundizar un poco más. *El Quijote* siempre ha dado a sus lectores novelistas mucho más de lo que buscan, pero a veces (como en el caso de Fielding y los novelistas ingleses, o de Gogol y los rusos) sucede que una comprensión creativa nueva e inesperada surge al observar a un segundo novelista explorar la tradición cervantina. El impacto de *La Regenta* en Galdós fue algo semejante. Si antes había considerado a Cervantes como un maestro del manejo del punto de vista y del uso del lenguaje para comunicarse con el lector pasando por encima de sus personajes, había sentido (como lo observa Casaldueiro) poca simpatía por los numerosos simulacros de don Quijote que pueblan las dos primeras series de "episodios" y las primeras "novelas contemporáneas". Me refiero, por supuesto, a Lázaro y a su tío, a los Rufetes, padre e hija, a los Sarmientos y Navarros, y a todos aquellos que oponen el fanatismo a la moderación, o la excentricidad al sentido común burgués. Pero después de ver cómo Clarín comprendió el *Quijote*, estas reinterpretaciones tendenciosas y someras de la mente oculta detrás de la Triste Figura, desaparecen súbitamente. De allí en adelante, Galdós, en una novela tras otra, pudo emular esa increíble combinación de profundidad y ecuanimidad que caracteriza al espíritu cómico de su maestro.

Para ser más específico, al acabar la crónica de una vida trivial por excelencia, dedicada únicamente a sus propios placeres (y por lo tanto ni moderada ni fanática), Galdós absorbió una novela en la que dos personajes vehementemente comprometidos, Ana de Ozores y Fermín de Pas son colocados frente al dandismo de don Alvaro Mesía y a la hipocresía de la enconada sociedad provinciana, que lo consideró un modelo de ser perfecto. El reflejo inmediato de este esquema tripartito, en su propia creación, es en sí casi evidente: Juanito Santa Cruz, el zángano idolatrado del Madrid comercial (¡el dinero servía para alimentar su fatua sensualidad y su propia satisfacción!), en oposición a los dos sublimes parias (Maxi y Fortunata) que asumen la tarea espiritual de dar a la novela un impulso decisivo. La influencia y la imitación son nociones sin valor pero, entendidas como una forma de diálogo —no sólo entre las dos novelas como logros técnicos, ni siquiera entre los dos autores como seres humanos sino, lo que es más importante, entre los mundos creados de Madrid y Vetusta—, la reaparición del triángulo es de la mayor trascendencia. Como se acaba de sugerir, señala un momento preciso del ascenso al Parnaso.

Si el cínico don Alvaro Mesía de Clarín es un precursor aún

más verosímil de Juanito Santa Cruz (también llamado “¡El Mesías”!) que Joaquinito Pez, quien creía a medias en sus propios desahogos sentimentales, los otros, Maxi y el Magistral, Fortunata y “La Regenta”, a primera vista, parecerían no tener nada en común salvo la mera intensidad de su propia experiencia de estar vivos. Aún así, es precisamente en la calidad especial de su propia conciencia novelística donde podemos descubrir a la vez diálogo y estirpe común. Dejando por el momento de lado a Fortunata y al Magistral para tema de otro ensayo, es evidente que por lo menos Maxi y Ana tienen en común un rasgo esencial. Son lectores, lectores ávidos a la manera de Alonso Quijano, quienes en su angustiosa yuxtaposición de la vida y de la literatura son capaces de registrar, para nosotros, la clase de experiencia profundamente comprometida que por definición sería imposible para un don Alvaro, un Juanito o un Sansón Carrasco⁵. Presenciamos su exaltación. Y la exaltación, en la medida en que implica una expansión de la conciencia, proporciona una visión más profunda de la condición humana que la que daría el ciego “tormento” de un Pedro Polo o la ansiedad y satisfacción erótica de un Bueno de Guzmán. En otras palabras, después de leer *La Regenta*, Galdós ya no vio en don Quijote un modelo de caricatura política o social; en vez de ello, en la singular amalgama de aventura y experiencia del caballero, vislumbró nuevos caminos inesperados y altamente emocionantes para la exploración novelística.

Ana de Ozores es la creación crucial, y antes de volver a *Fortunata y Jacinta*, sería conveniente meditar quién es ella y cómo surgió. Lo cual inmediatamente hace resaltar a quien para Clarín era el predicador del Evangelio según Cervantes: Flaubert. Como ha demostrado Robert Jackson de manera convincente, a pesar de los comentarios irónicos que hiciera Clarín en *Mis plagios*, Ana es, desde luego, una “respuesta” humana a Madame Bovary⁶. Es evidente que Jackson no se refiere a plagio literario sino al apren-

⁵ En su creación de Maxi, Galdós tiene cuidado de evitar mezquinas imitaciones de Ana o de Alonso Quijano en lo concerniente a incitación por medio de la lectura. Nos hace saber lo que se propone al comienzo, cuando dice: “se iba calentando de tal modo los sesos” (O.C., Madrid, 1950, p. 163), pero sólo en el siguiente capítulo es cuando descubrimos el papel que allí juegan Werther, Dr. Faust, Heine, Shakespeare, etc. Más tarde lo encontramos leyendo tratados tan excéntricos como *La pluralidad de los mundos habitados* y *Errores de la teogonía egipcia y persa*, mientras trabajaba de aprendiz de farmacéutico. No es la literatura barata, ni siquiera la literatura como tal, la responsable de las quimeras de Maxi Rubin; su manera de leer es más bien una especie de síntoma de su enfermedad y de su exaltación. Esto es, el patrón cervantino ha sido modificado radicalmente, pero aún es reconocible.

⁶ “«Cervantismo» in the creative process of Clarín's *La Regenta*”, MLN, 1969.

dizaje de la novelística (si Luis Bonafoux hubiera leído *La Conquête de Plassans*, de Zola, sus ataques disparatados hubieran parecido más verosímiles). Lo cual quiere decir principalmente que Maxi, Ana, Emma y Alonso Quijano constituyen una genealogía ascendente de lectores. Los escritos místicos a los que se entregaba la protagonista de *La Regenta*, la actuación del *Tenorio*, que daba a sus deseos físicos un papel literario, e incluso las fantasías calderonianas de su marido (su eco en las de Ido del Sagrario es una manera de saludo novelesco, la parodia de una parodia), no son un préstamo de Flaubert. Más bien revelan lo bien que Clarín había entendido las implicaciones cervantinas del abandono y de la desviación novelísticamente motivada del “principio de realidad” en Emma Bovary.

El carácter y las aspiraciones de las heroínas Emma y Ana no podían ser más diferentes, pero la común disposición de ambas a la letra impresa, es a la vez un deliberado tributo a Cervantes y una espontánea declaración de adhesión a su sentido de la vida. Quiero decir adhesión a la más profunda preocupación temática del *Quijote* —definida por Américo Castro en 1947, como “incitación”. En aquel entonces, Castro sólo se refería a la preocupación de Cervantes por “la ‘interrealidad’ del más allá humano y el proceso de incorporárselo a la vida de uno”. Así “los fantásticos libros de caballerías se vuelven contenido integrante de la existencia de don Quijote”, mientras que su autor (apenas menos desequilibrado, según Manuel Azaña) revela una “extraña preferencia... por los desequilibrados de toda laya (por los incitados)”; es decir, por las Anas y Emmas de su siglo.

Debemos cuidarnos de no menospreciar la innovación de Cervantes o de encomiarla sólo como un producto notable de originalidad o de excentricidad personal. Únicamente ocupándose de esas vidas sobrecargadas, pudo la novela —que antes fue un género de sentimiento vicario, de aventuras imaginarias o, cuando mucho, de sátira social— aventurarse a desafiar la tragedia y la épica. Los “casos máximos de vida” que abundan en el *Quijote*, representan así algo más que una lista sin precedente de personajes; son más bien el fruto de una revolución narrativa tan radical como la que desembocara en la “Première République”. O cambiando la imagen, de una mutación narrativa que engendró un nuevo espécimen novelístico de hombre. Como señaló Castro, “Vivir cervantinamente consistiría en dejarse labrar el alma por las saetas de todas las incitaciones para vivirse de ellas o morirse de ellas”⁷. La intensidad que está representada por el sufrimiento estático de Leriano, por

⁷ *Hacia Cervantes*, Madrid, 1960, pp. 272 y 278.

la miseria carnal de Lazarillo o por el explosivo júbilo de Amadís al recobrar su identidad no tiene esta dimensión vital, este sentido de "el mismo hacerse de la vida" (*ibid.*, p. 277).

Si en los ensayos del cuarto centenario Castro limitó la observación del nuevo espécimen al ámbito del *Quijote*, en 1960, en una introducción a la misma novela, comenta ampliamente la segunda aparición de "la incitación" en el siglo XIX. La revolución —o mutación— planteada por Cervantes se convertiría dos siglos más tarde en el catalizador de ese fenómeno extraordinario que Ian Watt llamara "The rise of the novel". Para mencionar sólo a algunos de los más importantes, el capitán Ahab, Vautrin, Huck Finn, Julien Sorel, Fabrice del Dongo, los hermanos Karamazov y —dejando a un lado la poesía— el mismo doctor Fausto, todos ellos viven y mueren en un estado de alta incitación. Y a pesar de su singularidad individual todos luchan contra sus gigantes con una locura heroica, un ímpetu sublime y una maliciosa ingenuidad, comparable a la vocación de Alonso Quijano.

Desde luego que no todos son amantes de los libros ni necesariamente sus autores estaban concientes de una deuda para con Cervantes. La revolución en la conciencia novelística estaba ya entonces demasiado difundida para necesitar una fuente única y explícita de incitación o permitir el reconocimiento de orígenes remotos. Las huellas del maestro están por todas partes (para deleite de los comparatistas) pero sólo en aquellos casos excepcionales como el que nos ocupa en este momento —Flaubert, Clarín y Galdós, en ese orden— los novelistas nuevos entablan un diálogo directo con su antecesor del siglo XVII, y a la vez entre ellos mismos. Castro explica el efecto del *Quijote* en el siglo XIX como una especie de irradiación vital —más que literaria— que fue posible gracias a la difusión de la nueva conciencia romántica⁸. Lo que nos ocupa ahora puede describirse mejor como una especie de "sintonización" calculada con toda precisión. Y la antena que para este propósito manipularon los tres autores fue la avidez de sus personajes por la literatura.

⁸ Esto es, desde luego, una supersimplificación. Lo que Castro dice en realidad es mucho más sutil: "El curso dinámico del vivir, haciéndose en enlace con el mundo en torno, es irreductible a concepciones quietas y cerradas, pues nos encontramos así con que lo obturado y detenido por un lado, brinca y se escapa por otro. Me imagino que este inmenso panorama de atracciones y conflictos fue lo que hizo abrir los ojos frente al *Quijote* a los educados en el pensar y sentir románticos" (*Don Quijote*, Porrúa, México, 1960, p. xxi). Pero no tiene caso continuar. Este, que es el más profundo de todos los estudios de Castro sobre el *Quijote*, debe ser leído en su totalidad, no sólo por cervantistas sino por todos aquellos que se interesan en la repentina supremacía de la novela en el siglo XIX. Son de particular interés los corolarios filosóficos presentados.

Para resumir, la fecundación cervantina de la novela española del siglo XIX (a pesar de los críticos patrioterros que se hacían lenguas del naturalismo local), vino del extranjero, específicamente de la entusiasta adhesión y comprensión de Flaubert, quien tanto en sus cartas como en sus novelas fue uno de los grandes "cervantistas" de todos los tiempos. En aquel entonces, Clarín, apasionado lector de *Madame Bovary*⁹, a su vez responde a la contestación decimonónica francesa que da Flaubert al *Quijote*.

Como todas estas respuestas, la suya también era una pregunta, o más bien una doble pregunta: ¿cómo sería una Emma en el ambiente dominado por el clero de la España provinciana? y ¿cómo podría la mediocridad idiotizante de Yonville ser trasladada a situaciones españolas?¹⁰ El *Quijote*, en la tierra que lo vio nacer, ya no daba lugar a una liberación subversiva de lo convencional y del dogmatismo social. En vez de ello se había convertido nada menos que en el clásico obligado, con la lectura impuesta y poco entusiasta que ello implica. Era necesario revivir al *Quijote* en términos modernos, narrar las aventuras de esos avatares de Alonso Quijano que —como el Orlando de Virginia Woolf— habían sido convertidos en mujeres y que encontraron en su propia insaciable lectura lo que él había descubierto en las novelas de caballería: no sólo evasión sino incitación genuina.

Así era Ana de Ozores: ni continuación ni copia, sino una respuesta española a Emma Bovary, respuesta profundamente conmovedora que vive y que respira. Y así la vio Galdós. También él había leído a Flaubert, y en el personaje de Isidora Rufete había jugado con la noción de volver a naturalizar el quijotismo sentimental y social de Emma¹¹. Sin embargo, tres años antes, no se había dado plena cuenta de que la novela del sentimiento y la sociedad, por más despreciables que hayan podido ser, por lo menos en España fueron relativamente inocuas. Aunque hubieran podido encaminar mal a unas cuantas esposas e hijas burguesas más o me-

⁹ En una carta fechada el 8 de abril de 1884, Clarín menciona haber leído también el primer volumen de la *Correspondence* que apareció aquel año. Continúa describiendo la novela como una "forma revolucionaria" cuya seriedad comienza "en Flaubert, en Zola y en Vd."; S. ORTEGA, *Cartas a Galdós*, Madrid, 1964, pp. 216-217.

¹⁰ Plassans es probablemente una semblanza más cercana, como se menciona anteriormente, pero la visión sardónica de la vida provinciana es el pábulo corriente de los novelistas clásicos del siglo XIX (¡incluso Pereda!). Así que, dado el diálogo fundamental de Clarín y Flaubert en relación a sus protagonistas femeninas, el primero también debió tener en la mente, con toda seguridad, a Yonville.

¹¹ Uso el verbo "jugó" porque en el caso de Isidora, la lectura de novelas es un auxiliar; se hace referencia a ello de vez en cuando por respeto a la tradición pero nunca hay énfasis ni desarrollo pleno.

nos letradas, no amenazaron el espíritu nacional, como lo temiera Cervantes cuando contemplaba el nivel aterrador de la cultura de las masas de su siglo. Pero lo que ahora experimentaba Galdós al revivir la vida de Ana, era mucho más amenazador y desafiante. La estatura espiritual de ésta (ni siquiera la prosa de Flaubert pudo elevar a Emma a la mitad de esta altura), su falta total de trivialidad y su irremediable locura, ejemplificaban los peligros y las posibilidades de ser español. Bien podemos perdonar a Ana el no darse cuenta de las intenciones de don Álvaro, pero su incitación religiosa es tan noble y tan absurda como el heroísmo caballeresco que había embriagado a Alonso Quijano.

El clericalismo y el anticlericalismo ya no venían al caso, aunque no se pueda decir que ninguno de los dos autores cambiara de opinión. En vez de ello, lo que Galdós aprendió de Clarín fue que la perdurable espiritualidad de España es a la vez un valor inapreciable y una forma de irracionalidad potencialmente catastrófica. Lo que es más, percibió cómo ello podría permitir la creación de personajes que, a pesar de toda la trivialidad de la historia contemporánea, fueran capaces de responder a incitaciones de la más variada intensidad. Es decir, capaces, igual que sus paralelos rusos, de tomar el camino, literalmente o en sentido figurado, después de su incorporación a la palabra. Prueba de ello —como ha sugerido Castro— son las peculiaridades del anarquismo español y prueba de ello asimismo es la ferviente pasión de Bakunin por el *Quijote*¹². Los personajes de las novelas anteriores motivadas religiosamente habían sido típicamente odiosos (María Egipcíaca), nefastos (doña Perfecta), o en el mejor de los casos espurios (doña Paulita). Pero ahora Galdós percibió la posibilidad de un examen más profundo si no de martirio (aún no estaba listo para *Nazarín* y *Misericordia*), por lo menos de plena entrega espiritual.

El resultado, desde luego, fue la creación (Fortunata estaba todavía en el aire) del primer personaje de Galdós altamente incitado: Maxi Rubín. Como se sugirió anteriormente, la afición por la literatura de este “redentor” auto-elegido nos evoca la de Ana de Ozores. Ciertamente él no leyó los tratados místicos recomendados por el Magistral, pero su alma que despertaba era igualmente susceptible a la inspiración impresa. Goethe y Shakespeare influyeron en él de la misma manera que Tomás de Kempis y Santa Teresa influyeron en Ana. Ello era esencial para la gestación de la nueva novela, en la medida en que proporcionaba un punto de

¹² PETER HEINZ (*Anarchismus und Gegenwart*, Zürich, 1951, p. 19) cita su *Beichte* como sigue: “Ein Grundübel meiner Natur war stets die Liebe zum Phantastischen, zu ungewöhnlichen und unerhörten Abenteuern, zu Unternehmungen, die einen grenzenlosen Horizont eröffnen ... In mir war sehr viel vom Don Quijote...” ¡Pura incitación!

partida cervantino más profundo. Aunque a veces sublime, este "loco cuerdo" de nuestros días era también esencialmente ridículo, una criatura de parodia que se parecía a su modelo literario mucho más que la pobre Ana. Es decir que reconocemos el modelo de Maxi porque su autor nos lo insinúa. Y cuando destroza la "hucha" experimenta, y nosotros con él, el mismo absurdo, intenso, exitante inicio de la aventura que recordamos de nuestro recorrido por "el antiguo y conocido campo de Montiel". Después de la construcción aparentemente interminable del Madrid comercial, la verdadera novela está en camino.

Pero un punto de partida no es un viaje. A pesar de la descripción que doña Emilia Pardo Bazán hace de la novela como "la admirable epopeya de Maxi Rubín"¹³, el papel de Maxi tiene la función principal de servir de oropel a la incitación espiritualmente sana de Fortunata y lanzarla al camino de su propia autotranscendencia. Sin su matrimonio, sin las aspiraciones de redención que él tenía para con ella, no se concibe que hubiera podido florecer su conciencia. Esto es, creo, lo que Galdós esperaba enseñar a Clarín a cambio de todo lo que había aprendido de él. Para exponer explícitamente esta lección, hasta incluso en el *Quijote*, que tiene tan profundas raíces en la preocupación de su autor por la locura literaria nacional, luchar contra los molinos de viento fue tornándose con el tiempo en una variedad de incitación más elevada y más noble. La vida dentro de las grandes novelas, no sólo debe vivirse con desenfreno, debe vivirse también con vocación de convertirse en valor, de tal forma que sobrepase su iniciación fabricada literariamente.

Resulta tentador especular sobre cómo habría reaccionado Cervantes de haber podido leer estas novelas y participar en el diálogo que mantienen con la suya. El caso de Marcela puede ser un indicio, puesto que sugiere que él también hubiera podido concebir una protagonista capaz de transformar sus orígenes pastoriles (las palomas de Fortunata eran su "ganado") en una lucha de toda la vida por realizar una "pícaro idea". Porque con seguridad él sabía lo que Galdós estaba redescubriendo gracias a su ayuda: que la clase de incitación que surge de la lectura es a la vez limitada y autodestructora, un medio formidable de convertir la leyenda en novela, aunque autodecepcionante si se usa servilmente. El Tom Sawyer cada vez más trivial de *Las Aventuras de Huckleberry Finn*, es un ejemplo conocido. En realidad, la única justificación de su presencia es justamente la de Maxi; poner en marcha a Huck en la jornada de su salvación novelística. Mark Twain señaló en una ocasión que Tom no sería un protagonista apropiado para una

¹³ *Obras completas*, t. 3, Madrid, 1973, p. 1095.

novela que describiera la transición del cambio de niño a hombre. Tal vez una de las razones era que habría terminado en la cárcel, como don Quijote en la primera parte terminó en una jaula y Maxi y Tomás Rufete en Leganés.

Pero, para regresar a nuestro tema, podemos suponer ahora que la perdición espiritual y material de las tres heroínas de nuestro diálogo, Emma, Isidora y Ana puede no sólo ser el resultado del determinismo naturalista sino también de la reconciliación imposible entre literatura y vida, argumento y tiempo, ilusión y realidad. La incitación de Ana estaba mucho más cargada de valores, pero las tres —cada una a su manera— fueron derribadas por las aspas de los molinos de la vida del siglo XIX, en parte porque sus autores no quisieron o no pudieron ir más allá de las dos salidas del *Quijote*. Y a la luz de su suerte desdichada y humillante, el contraste intencionado de Galdós entre los distintos finales de Fortunata y Maxi demuestra que él —después de que Clarín le enseñó el camino— había excavado más profundamente que cualquier otro en su tiempo en la vena materna cervantina excepto, tal vez, Mark Twain en *Huck Finn* o Dostoievsky en *El idiota*. Y en su caso la excavación iba a continuar durante el resto de su carrera creativa.

Así, si Ana había sido una respuesta a Emma, Maxi no fue la única respuesta de Galdós a Ana. También Fortunata, aunque de manera más positiva que negativa, fue un segundo resultado de su meditación tras su primer encuentro con *La Regenta*¹⁴. La salvación del espíritu en el siglo XIX (¡el hecho de que fuera todavía conce-

¹⁴ Entre muchas de las menores —y probablemente inconscientes— semejanzas entre las dos obras, podemos observar las siguientes: 1) Anacleto, el nombre del familiar del obispo (*Obras*, t. 1, Barcelona, 1963, p. 9), era el nombre escogido para Nicolás Rubín en la versión manuscrita de *Fortunata y Jacinta*; 2) el gesto habitual de don Cayetano al hablar de teología ("formaba un antejo con el dedo pulgar y el índice", p. 38) se parece al de Torquemada; 3) la costumbre de doña Anuncia de ir a comprar alimentos ayudada por un excéntrico catedrático quien le aconseja en cuanto a la calidad y le ayuda a regatear, p. 109; 4) la insistencia en la cercana o lejana consanguinidad de todos los Vetustenses, como lo revelan interminables discusiones sobre genealogía ("Y como las cerezas, salían enganchados por el parentesco casi todos los vetustenses", p. 142); 5) la afectación "flamenca" en el vestir y en la presentación de Joaquinito Orgaz y otros jóvenes "señoritos"; 6) la confesión de Fermín de Pas a Ana, se parece mucho a la de Juanito a Jacinta: "La confesión del Magistral se pareció a la de muchos autores que en vez de contar sus pecados aprovechan la ocasión de pintarse a sí mismos como héroes, echando al mundo la culpa de sus males, y quedándose con faltas leves, por confesar algo", p. 588. No me atrevo a insistir demasiado en la abundancia de imaginería ornitológica en ambas novelas y en el uso de imaginería mecánica para representar cambios psicológicos ya que los dos sobrepasan en mucho las fronteras de este diálogo e involucran a las tendencias básicas del naturalismo en una forma de arte literario.

bible debería ser una lección para el siglo xx!), puede haber sido tan difícil como el paso de un camello por el ojo de una aguja. Pero sintió Galdós que el beso de sapo de la frase final de la novela de Clarín no era inevitable ni deseable.

Incluso la España de la Restauración, corrupta y desesperadamente superficial —Galdós nota en su introducción a *La Regenta*— puede salvarse un día, por “inesperados impulsos que nazcan de su propio seno” (*Memoranda*, p. 123). Dicho más categóricamente, se puede considerar que Maxi representa al siempre vencido don *Quijote* de la primera parte y Fortunata al catastróficamente ennoblecido de la segunda. Y como él, sólo ella, entre todas sus predecesoras y entre todas sus compañeras de viaje por Madrid, pudo completar la larga jornada circular hacia el hogar, para allí morir con dignidad y sentido.

STEPHEN GILMAN

Harvard University.