

el amor que siente por Melibea lo ha orillado a la herejía y a la locura. Calisto responde: “¿Yo? Melibeo soi, i a Melibea adoro, i en Melibea creo, i a Melibea amo”. En el diálogo está ya dada la distorsión entre amor puro (cristiano) y el amor impuro (“fuego encendido”).

La historiografía ha abierto nuevos rumbos de análisis. El estudio de la piedad, del miedo, de la marginación o del amor ha permitido descubrir que entre la literatura y la sociedad se tiende una red a través de la cual están íntimamente ligadas la realidad y la ficción. Lo que se anota en la primera parte del volumen se reproduce en los personajes e historias de la segunda. Estos estudios han puesto de relieve que al escenario del amor asisten, en su mayoría, hijos ilegítimos. Los villanos “espectadores” del *Retablo de las maravillas* son cegados por sus propias inquietudes de legitimidad. Juan Castrado, Juana Castrada y su hija, Pedro Capacho (“Capado”) y Benito Repollo (“hombre vaginal”) y su hija Repolla (“remacha”) “ven” los títeres del sabio Tontonelo que desfilan ante ellos tras el conjuro del mago Montiel. Las escenas que aparecen: Sansón (el judío ciego y castrado), el toro de Salamanca (con sus cuernos violantes), los ratones (roedores y fálicos), el río Jordán (agua regeneradora y fecundante), los leones y osos (símbolos de virilidad) y Herodías (la “castradora”) representan la impotencia del auditorio. Detrás de esa “impotencia” moral, fisiológica y, como ha apuntado Maurice Molho<sup>2</sup>, social y económica, el público que asiste al *Retablo* ni está formado por “hijos de sus padres”, ni por “hijos de algo”, ni por “hijos de sus obras”.

FERNANDO DELMAR

El Colegio de México

JACQUES BEYRIE, *Galdós et son mythe*. Université de Lille III, Lille, 1980; 3 ts.: 402, 386, 343 pp.

El objetivo principal del voluminoso estudio de Beyrie —fruto de cincuenta años de trabajo (I, p. 16)— es demostrar que el calificativo de escritor realista aplicado a Galdós es un mito en lo que se refiere a las obras escritas hasta *La desheredada*, y que “[...] c’est bien sous le signe du romantisme que s’ouvre l’oeuvre d’un écrivain si souvent écrasé sous le «mythe» d’un «réalisme» transparent” (II, p. 36).

El primer tomo lleva por subtítulo *Libéralisme et christianisme en Espagne au dixième siècle* y está dividido en dos partes. En la primera se estudia el ambiente social y familiar del escritor durante su infancia y adolescencia en Las Palmas, poniendo especial énfasis en el carácter autoritario y dominante de su madre, causa de su infancia desdichada y consecuente timidez, y de que la historia de amor del futuro escritor y de

<sup>2</sup> *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976.

su prima Sisita acabara trágicamente. Según el crítico, este episodio va a marcar su obra de un profundo lirismo y en todo lo que escribió hasta *La desheredada* aparecerá una heroína con rasgos de dulzura, resignación y piedad que recuerden a su primer amor (II, p. 221).

El estudio del ambiente social y religioso está encaminado a probar que el cristianismo y el liberalismo galdosianos poseen una “especificidad insular”. El primero es de raíz renacentista y dieciochesca; el segundo: “Pour Galdós, en un mot, le libéralisme ne devait en aucun cas détruire le noyau éthique de la civilisation chrétienne” (I, p. 137). Esto se orienta a destruir otro mito: el de Galdós escritor madrileño que no incorporó ningún rastro canario a su obra.

Para subrayar la fidelidad del artista a esta “especificidad insular”, en la segunda parte se analizan todos sus escritos, desde tareas escolares hasta las colaboraciones en la prensa madrileña. El crítico intenta probar que Galdós escribió artículos políticos en *Las Cortes* y en *El Debate* durante el período revolucionario 1868-1874. Este intento de atribución —a base de inferencias y analogías muy subjetivas— resulta poco convincente, y confirma la impresión del lector de que Beyrie procede de acuerdo con una idea fija y que desea imponer a los textos, más que extraer de ellos, lo que la confirme. De este proceso emerge un liberal cuyo pensamiento político concuerda tan absolutamente con la “especificidad insular” que se antoja una abstracción<sup>1</sup>.

El segundo tomo (el tercero está dedicado a las notas) se subtitula *Romantisme et sources vives du ‘naturalisme’ galdosien*, y resulta más interesante que el primero porque en él se cumple en gran medida lo anunciado en la introducción, o sea “[...] une approche plus délibérément formelle des oeuvres” (I, p. vii). Se estudia el romanticismo de los primeros escritos, de las novelas de la primera época y de las dos primeras series de episodios nacionales, su evolución y por último su desaparición en las novelas contemporáneas. Una extensa parte está dedicada al estudio del folletín y a la presencia de rasgos de este género en las obras del período señalado. Esta presencia, dice el crítico, se explica porque, debido a su timidez “[...] Galdós éprouva le besoin d’écrire pour recréer dans l’imaginaire tout ce qui aurait pu être et ne fut pas” (II, p. 40). De aquí se derivan las identificaciones que establece Beyrie entre el autor y algunos de sus héroes. Unas veces proyecta en el héroe sus fantasías, como en el caso de Muriel, protagonista de *El Audaz*, o de Santiago Ibero, de la segunda serie de episodios (I, p. 359); otras,

<sup>1</sup> STEPHEN MILLER en *El mundo de Galdós*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 1983, n. 26 de la 2ª parte, dice: “El Profesor Roger L. Utt ha identificado diez publicaciones periódicas, y las fechas respectivas, en las que Galdós colaboró entre 1863 y 1873: *El Contemporáneo*, *La Nación*, *Revista del Movimiento Intelectual de Europa*, *La América*, *Las Cortes*, *Revista de España*, *El Correo de España*, *El Debate*, *Ilustración de Madrid* y *La Guirnalda*. Esta información forma parte de su tesis doctoral en la Universidad de California en Santa Bárbara, 1979”. Sería interesante conocer este trabajo y ver cómo procede Utt para efectuar las atribuciones.

como con Vicente Halconero, también de la segunda serie, o Anselmo, de *La Sombra*, se da una identificación de características que el escritor poseía en la realidad. Las ecuaciones Galdós-personaje son tantas, y están planteadas en niveles tan heterogéneos —psicológico, ideológico, moral— que acaban perdiendo toda significación. Cabría recordar, que, en rigor, el artista no crea de la nada, y que en muchas de las situaciones que describe o de los personajes que crea pueden encontrarse rasgos biográficos, sobre todo si se buscan con la voluntad de encontrarlos que muestra Beyrie.

La superación de la etapa romántica se produce en Galdós a raíz de “la crisis de los treinta y siete años”, crisis de madurez que se equipara a la sufrida por Dickens a la misma edad, por la que atraviesan la mayoría de los grandes creadores entre los treinta y cinco y los cuarenta años (II, p. 350), y que en el caso de Galdós se desencadena a causa de “L’immense amertume et l’abattement provoqués par l’échec révolutionnaire de 1868” (II, p. 330). La muerte de Marianela y la aparición de Jenara Baraona son indicativas de esta crisis y preparan el paso definitivo a las novelas contemporáneas. En *La desheredada*, los rasgos de la heroína romántica se convertirán en objeto de burla (II, p. 346). Poco a poco se abandonan los efectos melodramáticos y van desapareciendo los rasgos de folletín, al mismo tiempo que los personajes se matizan y adquieren profundidad: “La portée symbolique et morale des personnages devient beaucoup plus malaisément discernable [...]” (II, p. 348).

El trabajo presenta muchas lagunas en el conocimiento de la bibliografía galdosiana. En la obra teatral *Un joven de provecho* aparece usada por primera vez la “muletilla” que será rasgo constante en la obra de Galdós para caracterizar a los personajes. El crítico la estudia, pero no menciona ni el artículo de Chamberlin<sup>2</sup> sobre este tema (II, pp. 53, 109), ni el libro de Nimetz<sup>3</sup>, aunque en otro punto sí cita un artículo de Chamberlin referente al uso de ciertos colores para caracterizar al villano (II, p. 103).

Al hablar de la tendencia a las grandes síntesis que existió en el siglo XIX y a la influencia de Hegel en el pensamiento de la época (II, p. 117) pasa por alto el trabajo de Sherman Eoff<sup>4</sup>, que ha estudiado profundamente este tema en la obra de Galdós.

El problema de las omisiones se agudiza en lo referente a la teoría literaria. El análisis de la evolución galdosiana se apoya de manera fundamental en los cambios de postura del narrador. El crítico utiliza el marco de la escuela anglosajona, pero cuando habla de la oposición mos-

<sup>2</sup> VERNON A. CHAMBERLIN, “The *muletilla*: an Important Facet of Galdós Characterization Technique”, *HR*, 29 (1961), 296-309.

<sup>3</sup> MICHAEL NIMETZ, *Humour in Galdós*, Yale University Press, New Haven-London, 1968, pp. 148-149.

<sup>4</sup> SHERMAN H. EOFF, *El pensamiento moderno y la novela española*, Seix Barral, Barcelona, 1965, pp. 125-131.

trar - contar (II, p. 260) no menciona a Lubbock<sup>5</sup>; cuando habla del narrador no confiable para obtener efectos irónicos no menciona a Booth<sup>6</sup> (II, p. 225); cuando habla de la desaparición del narrador no menciona a Friedman<sup>7</sup>. En otro momento se habla de héroe problemático (II, p. 218) y no se menciona ni a Lukács<sup>8</sup> ni a Goldmann, aunque sí cita al primero a propósito de la situación del romanticismo español (II, p. 17).

Esta obra se inserta dentro de un tipo de estudios literarios que ha perdido actualidad. Incluso la segunda parte, que se centra en el análisis de los textos, pone un énfasis exagerado en la estrecha relación vida-obra. La referencia constante a factores imponderables (“[...] savoir quels furent les états d’âme de Galdós [...]” [I, p. 145]; “[...] les motivations secrètes de Don Benito [...]” [I, p. 365]; “[...] motivations profondes [...]” [II, p. 108]; “Quel était l’état d’esprit de Galdós [...]” [II, p. 269]; “[...] évolution intime de l’écrivain” [II, p. 287]) acaba por restarle valor al trabajo. Sorprende la pervivencia de este tipo de análisis, del cual dice Casaldüero, refiriéndose precisamente a la vida de Galdós: “[...] ese estudio será perjudicial en lugar de benéfico si no se manejan los datos con sabiduría, inteligencia y sensibilidad, tanto para adentrarnos en la persona como en la creación artística”<sup>9</sup>.

Para defender la “perspectiva antropológica”, en las conclusiones Beyrie se refiere brevemente a un problema importante: el de la recuperación del sujeto de la creación frente a las teorías marxistas y estructuralistas que, según él, imponen su muerte (II, p. 352). Esta recuperación no ha dejado de preocupar a los teóricos de la literatura. La semiótica, en nociones tan elaboradas como la de geno-texto / fenotexto la ha considerado<sup>10</sup>. El análisis de Beyrie, en verdad, no enriquece mucho este campo.

TERESA LOBO

Universidad Autónoma Metropolitana

<sup>5</sup> PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, London, 1921, p. 62.

<sup>6</sup> WAYNE C. BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1961, pp. 295-296.

<sup>7</sup> NORMAN FRIEDMAN, “Point of View in Fiction: The Development of a critical Concept”, *PMLA*, 70 (1955), 1160-1184.

<sup>8</sup> GEORG LUKÁCS, *Teoría de la novela*, Edhasa, Barcelona, 1971, pp. 81-82.

<sup>9</sup> JOSÉ MARÍA DE PEREDA, *De tal palo tal astilla*, ed. Joaquín Casaldüero, Cátedra, Madrid, 1976, pp. 11-12.

<sup>10</sup> Cf. JULIA KRISTEVA, *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Éds. du Seuil, Paris, 1969, pp. 278-289.